



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ngoma na Maigizo ya Tanzania
Die Bedeutung von Tanz und Drama in Tanzania

Verfasserin

Marion Krop

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 390

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Afrikanistik/Afrikawissenschaften

Betreuerin:

Dr. Anna Gottschligg-Ogidan

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die inhaltlich entnommenen Stellen als solche erkenntlich gemacht habe.

Inhaltsverzeichnis

<i>Einleitung</i>	1
1. Besonderheiten des tanzanischen Theaters	4
1.1. KiSwahili Theater in Tanzania	4
1.2. KiSwahili als Nationalsprache bzw. Landessprache	4
1.2.1. Entwicklung und Verbreitung des KiSwahili.....	5
1.2.2. Entstehung des Standard KiSwahili	6
1.2.3. Die heutige Position des KiSwahili in Tanzania	9
1.3. Schwierigkeiten bei der Verwendung europäischer Begriffe im tanzanischen Theatersektor	13
1.3.1. Theater und Drama im afrikanischen Kontext	13
1.3.2. Ist Drama aus dem Ritual entstanden?	20
1.3.3. Alternative Sichtweise auf die Ursprünge des Theaters bzw. Dramas.....	21
1.3.4. Problematik der Grenzziehung zwischen Ritual und Drama	22
1.3.5. Theater und Drama im tanzanischen Kontext	23
2. Klassifizierung des Theaters	25
2.1. Möglichkeiten einer Klassifizierung	25
2.1.1. Popular Theatre versus Literary/Art Theatre	26
2.1.2. Verschmelzung von Literary/Art Theatre mit populären Formen.....	28
2.1.3. Popular Theatre oder Theatre for Development?	29
2.1.4. Popular Theatre versus People's Theatre	31
2.1.5. Community Theatre	33
3. Theatergeschichtlicher Abriss	34
3.1. Lokale tanzanische Theaterformen	35
3.1.1. Heroische Rezitationen	35
3.1.2. Story Telling	35
3.1.3. Ngoma.....	37
3.2. Kolonial beeinflusste tanzanische Theaterformen	38
3.2.1. Theater während der Kolonialzeit.....	38
3.2.2. Beni Ngoma	39
3.2.2.1. Ursprünge und Charakteristik des Beni Ngoma.....	39
3.2.2.2. Verbreitung des Beni Ngoma.....	42
3.2.2.3. „Drahtzieher“ des Beni Ngoma.....	44
3.2.2.4. Der Zerfall von Beni-Vereinigungen	47
3.2.2.5. Funktionen des Beni Ngoma.....	49
3.2.2.6. Militaristische Mimik als theatralisches Element	50
3.2.2.7. Beni Ngoma im heutigen Kontext.....	51
3.2.3. Mganda	55
3.2.4. Danzi.....	56
3.2.5. Vichekesho na Tarabu.....	58
3.2.5.1. Vichekesho als Instrument für politische Propaganda	61
3.2.6. Ngonjera, ein direkter Ausdruck politischer Propaganda	63
3.2.7. Importiertes Drama	64
3.3. Der Aufbau einer nationalen Kultur	68
3.3.1. Die Gründung von National Troupes.....	68
3.3.2. Die Entwicklung des Dramas in den Bildungsinstitutionen.....	71
3.3.3. Cultural Troupes in Dar es Salaam	77
3.3.3.1. Kommerzialisierung der Cultural Troupes.....	78
3.3.3.2. Zerfall der Cultural Troupes	81
3.3.4. Muungano Cultural Troupe.....	81

3.3.5. Mandela Cultural Troupe	84
3.3.6. Tanzania One Theatre	85
3.3.6.1. Reaktionen des Publikums auf Muungano, Mandela und TOT	87
3.3.6.2. Vichekesho bei Muungano, Mandela und TOT	87
3.3.6.3. Drama bei Muungano, Mandela und TOT	88
3.3.6.4. Tarabu bei Muungano, Mandela und TOT	89
3.3.6.5. Ngoma bei Muungano, Mandela und TOT	89
3.3.7. Der Einfluss des internationalen Tourismus auf Ngoma.....	94
3.3.8. Das Drama in einer marktorientierten Gesellschaft	95
3.3.9. Muungano, Mandela und TOT im neuen Millenium	95
3.3.10. Das Fernsehen im Zusammenhang mit populären Theatergruppen	98
3.4. Community Theatre	100
4. Conclusio	107
Bibliografie	110
Anhang I: Zusammenfassung.....	117
Anhang II: Abstract.....	119
Anhang III: Lebenslauf.....	120

Einleitung

Bei meinem ersten Aufenthalt in Tanzania im Rahmen eines Auslandssemesters an der Universität von Dar es Salaam im Jahr 2006/07 hörte ich von einem Festival am *College of Arts*¹ in Bagamoyo,² das alljährlich dort veranstaltet wird. Zusammen mit einigen StudienkollegInnen besuchte ich im Oktober 2006 dieses Festival und war beeindruckt von den vielen Musik- und Tanzgruppen, die dort präsentiert wurden. Besonders auffällig fand ich die Reaktionen des Publikums, die – ähnlich wie ein europäisches Publikum – keinerlei Beteiligung an den Tänzen zeigte. Überhaupt erschien mir der ganze organisatorische Ablauf des Festivals sehr europäisch strukturiert, im Gegensatz zu einigen westafrikanischen Ländern (Gambia, Ghana, Guinea, Senegal), die ich zuvor besucht hatte. Wie sich im Zuge meiner Forschung zeigte, liegt das hauptsächlich daran, dass das *College of Arts* zum Großteil von der schwedischen und der norwegischen Regierung unterstützt wird. Auch außerhalb des *College of Arts* bot sich mir in Bezug auf Tanz und Musik ein komplett anderes Bild als in den westafrikanischen Ländern, die ich bereits bereist hatte. Vor allem vermisste ich den Klang von Perkussionsinstrumenten und die spontanen Tanzbewegungen des Publikums, wie sie in den von mir bereisten westafrikanischen Ländern zum Alltag gehören. Obwohl es mir bewusst war, dass ich Tanzania nicht mit westafrikanischen Ländern vergleichen kann, hatte ich mir doch im Hinblick auf Tanz und Musik etwas mehr Aktivität im urbanen Bereich erwartet. Auf der Suche nach Antworten für diese differenzierte Entwicklung in Tanzania beschloss ich, lokale und überlieferte Tanzformen in Tanzania zum Gegenstand meiner Diplomarbeit zu machen.

Als ich nach meiner Rückkehr einige Recherchen zu diesem Thema durchführte, fand ich heraus, dass relativ wenig Literatur über tanzanische Tänze in Wien erhältlich ist, verglichen mit der Literatur über tanzanisches KiSwahili Theater. Deshalb erweiterte ich mein Thema, indem ich KiSwahili Theater in meine Forschung mit einbezog. Zudem zeigten die Literaturrecherchen, dass es nicht einfach ist, über Theater in Tanzania zu sprechen, weil zuerst der westlich beeinflusste Blickwinkel abgelegt werden muss, um tanzanisches Theater in seiner Formenvielfalt zu erfassen. Darüber hinaus gibt es praktisch

¹ Im Jahr 2008 wurde das Bagamoyo College of Arts in TaSUBa umbenannt.

² Bagamoyo liegt ca. 80 km nördlich von Dar es Salaam.

kein lokales Theater, das ohne Tanz auskommt, abgesehen von der überlieferten Form des europäischen Sprechtheaters.

Ein weiterer dreimonatiger Aufenthalt im Jahr 2007 verhalf mir dazu, meine KiSwahili Sprachkenntnisse zu vertiefen, bevor ich im Jahr 2008 meinen dreimonatigen Forschungsaufenthalt antrat. Die Ergebnisse, die ich hauptsächlich aus meiner teilnehmenden Beobachtung, aber auch aus einigen Experteninterviews am TaSUBa gewann, dienten mir beim Verfassen dieser Diplomarbeit dazu, die nötige Quellenkritik zu üben. Trotzdem ist es mir bewusst, dass meine Beschreibungen und Schlussfolgerungen aus der Sicht einer Außenstehenden erfolgten. Da ich einen anderen kulturellen Hintergrund habe, nehme ich Phänomene bestimmt anders wahr als TanzanierInnen. Außerdem ist mir klar, dass viele meiner Eindrücke und Beschreibungen subjektiver Natur sind. Trotzdem war ich bemüht, die vorliegende Diplomarbeit nicht aus eurozentrischer Sicht zu schreiben.

Obwohl in Tanzania mehr als 120 verschiedene Sprachen gesprochen werden, bin ich während meiner Literaturrecherche einzig auf das KiSwahili Theater gestoßen. Deswegen behandelt das erste Kapitel dieser Diplomarbeit die Entwicklung der Landessprache KiSwahili. Da in der Literatur generell Uneinigkeit darüber herrscht, ob Theater in Afrika überhaupt existiert, gehe ich auch auf diese Diskussion ein, indem ich die wichtigsten Standpunkte der AutorInnen aufzeige. In der Folge definiere ich den Theaterbegriff, wie ich ihn in dieser Arbeit verwende.

Im zweiten Kapitel folgt der Versuch einer Klassifizierung des Theaters in Tanzania, was kein leichtes Unterfangen ist, da die Grenzen zwischen den verschiedenen Genres nicht immer eindeutig gezogen werden können.

Um die Erscheinungsformen von Tanz und Theater in Tanzania verstehen zu können, ist es notwendig, geschichtliche Ereignisse und Entwicklungen miteinzubeziehen. Deshalb beschäftigt sich das dritte Kapitel meiner Arbeit mit der theatergeschichtlichen Entwicklung von den Ursprüngen bis in die Gegenwart.

Ein weiteres Anliegen der vorliegenden Diplomarbeit ist es, Tanz und Theater in Tanzania vor einem historischen und gesellschaftspolitischen Hintergrund darzustellen. Dabei werde ich vor allem die Theaterproduzenten analysieren sowie deren Beweggründe und

Absichten. Ein Blick auf die Konsumenten ist dabei unumgänglich, da Theater immer vor einem Publikum aufgeführt wird, dessen Reaktionen miteinbezogen werden müssen.

Die Struktur meiner Arbeit soll sich an folgenden Fragen orientieren:

Wer produziert für wen Tanz und Theater und welche gesellschaftspolitische Funktionen haben Tanz und Theater? Inwiefern haben Tanz und Theater im zeitgenössischen Kontext Relevanz? Da sich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf Dar es Salaam und Bagamoyo beschränken, liegt der Fokus meiner Arbeit im urbanen Bereich.

Beim Verfassen der Diplomarbeit stützte ich mich hauptsächlich auf die vorhandene Primär- und Sekundärliteratur in Europa. Denn leider war es mir aus organisatorischen und zeitlichen Gründen nicht möglich, Literatur in Tanzania ausfindig zu machen.

Abschließend möchte ich darauf hinweisen, dass sich die Entwicklung von Tanz und Theater in Tanzania regional sehr unterschiedlich gestaltet hat und es dabei zu großen Abweichungen zwischen Stadt und Land gekommen ist. Beim Lesen der Arbeit sollte deshalb immer in Betracht gezogen werden, dass Tanz und Theater in ländlichen Gebieten einer eigenen Forschung bedarf, die in dieser Diplomarbeit keinen Eingang gefunden hat.

1. Besonderheiten des tanzanischen Theaters

1.1. KiSwahili³ Theater in Tanzania

Über „das“ tanzanische Theater zu schreiben wäre allzu oberflächlich, wenn in Betracht gezogen wird, dass in Tanzania mehr als 120⁴ verschiedene Ethnien⁵ leben, von denen viele im Hinblick auf Theater nicht erforscht sind.

In meiner Arbeit beziehe ich mich einzig auf das KiSwahili Theater. Zum einen, weil mir meine guten KiSwahili Kenntnisse einen umfassenden Einblick in das Alltagsleben der TanzanierInnen ermöglicht haben und zum anderen, weil in der von mir bearbeiteten Literatur ausschließlich tanzanische Theaterstücke der Nationalsprache KiSwahili behandelt werden und die anderen Landessprachen am Theatersektor kaum Beachtung finden. Um der Frage nachzugehen, warum sich die gesamte Literatur auf KiSwahili Theater bezieht und andere Landessprachen außer Acht lässt, ist ein Blick auf die Geschichte des KiSwahili unumgänglich.

1.2. KiSwahili als Nationalsprache bzw. Landessprache

Insgesamt werden in Tanzania 128⁶ lebende Sprachen gezählt bei einer Einwohnerzahl von 36,76 Millionen gemäß dem Census von 2005.⁷ In einem heterogenen multilingualen Staat wie Tanzania ist es nicht selten, dass viele BewohnerInnen zwei- oder mehrsprachig aufwachsen. Aber im Gegensatz zu den meisten Ländern in Afrika hat Tanzania eine „vereinigende“ afrikanische Sprache, das KiSwahili. (Brock-Utne 2006: 19).

³ „KiSwahili“ ist die Eigenbezeichnung für die Swahili-Sprache. „Ki“ ist ein Nominalpräfix. Andere Schreibweisen sind „Swahili“, „Suaheli“ oder „Kisuaheli“. In der Literatur findet sich am häufigsten die Schreibweise „Swahili“, dennoch wähle ich für meine Arbeit die Eigenbezeichnung „KiSwahili“, weil ich generell die Verwendung von Endonymen bevorzuge. Um das Lesen für ein deutschsprachiges Publikum zu erleichtern, schreibe ich den Buchstaben nach dem Nominalpräfix immer mit einem Großbuchstaben.

⁴ Rubin 1997: 299.

⁵ Ebd.: hierzu zählen auch einige Gruppen asiatischen Ursprungs.

⁶ Ursprünglich waren es 129 Sprachen, aber eine davon ist bereits erloschen. Vgl. Ethnologue (o.J.): http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=TZ [Zugriff: 03.08.2009] [Gedruckt erschienen in: Lewis, Paul M., (Hg.) (2009): Ethnologue: Languages of the World. 16. Aufl. Dallas, Tex.: SIL International.].

⁷ Schicho, Walter (2006): Handbuch Afrika. Bd. 3/2003. <http://www.univie.ac.at/handbuch-afrika/laender/Tanzaniainfo.htm>

1.2.1. Entwicklung und Verbreitung des KiSwahili

Das Wort „Swahili“ ist arabischen Ursprungs und bedeutet so viel wie „Küste“. (Whiteley 1969: 2) *WaSwahili*⁸ wurden die Bewohner der ostafrikanischen Küstenzone und der vorgelagerten Inseln genannt und *KiSwahili* deren Sprache.

Die größte Gruppe von KiSwahili SprecherInnen außerhalb Tanzanias befindet sich in Kenya. Kleinere Gruppen von KiSwahili SprecherInnen befinden sich in Uganda, der Demokratischen Republik Kongo, im südlichen Somalia, im nördlichen Mozambique und in Teilen Burundis und Rwandas. (Whiteley 1969: 3)

Whiteley (1969: 31, 38) verweist auf linguistische Aussagen, die auf die Existenz eines „Proto-Standard Swahili“ in den Küstengebieten Ostafrikas, zurück bis in das 10. Jahrhundert, hindeuten. Gleichzeitig verweist er auf deren hypothetischen Charakter, da es zu wenig Datenmaterial für die Stützung beziehungsweise Widerlegung dieser Hypothesen gibt.

Aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es erste schriftliche Quellen in Form von Gedichten. Zu dieser Zeit wurde KiSwahili mit arabischen Zeichen geschrieben. (Whiteley 1969: 7) Arabische Händler hatten bereits ein Handelsnetz entlang der ostafrikanischen Küste aufgebaut und mit dem Ausbau dieses Handelsnetzes wuchs auch die Bedeutung des KiSwahili als Verkehrssprache (Lingua Franca) Ostafrikas. Zanzibar⁹ galt als etabliertes Handelszentrum, was amerikanischen und europäischen Händlern nicht entging. Um sich am florierenden Handel zu beteiligen, errichteten sie nach und nach Handelsstützpunkte. (Whiteley 1969: 44f)

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen arabische Händler Karawanen in das Landesinnere zu entsenden, um auch dort Handelsniederlassungen zu gründen. Die Notwendigkeit einer effektiven Verkehrssprache nahm zu. (Whiteley 1969: 39f)

⁸ „Wa“ ist das Klassenpräfix der Klasse 2 für die Pluralbildung im Swahili. Singular: M-Swahili (Klasse 1). (vgl. Schicho 1989: 16ff)

⁹ Zanzibar setzt sich aus mehreren Inseln zusammen: *Unguja*, *Pemba*, *Tumbatu* und einige kleine vorgelagerte Inseln. Wird in der Literatur von Zanzibar gesprochen, ist fast ausschließlich die Hauptinsel *Unguja* gemeint.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schlossen sich christliche Missionare und Forschungsreisende aus Europa den arabischen Karawanen an und begannen KiSwahili zu studieren. (Whiteley 1969: 55)

Während unter der deutschen Kolonialherrschaft (1885-1914)¹⁰ KiSwahili gefördert wurde (KiSwahili wurde neben Englisch und Deutsch in der Verwaltung eingesetzt, deutsche Kolonialbeamte wurden in KiSwahili ausgebildet), sank die Sprache unter britischer Kolonialherrschaft (1922-1961)¹¹ auf das Niveau einer „second-class“ Sprache. Mit der beginnenden Entkolonisierung und der Gründung afrikanischer Parteien gewann KiSwahili wieder an Bedeutung. (Whiteley 1969: 61-65)

1.2.2. Entstehung des Standard KiSwahili

Das KiSwahili weist regionale und soziale Varietäten (Varianten von Sprachen) auf. Zu den regionalen Varietäten (Dialekte) an der Küste zählen *KiMvita* (Dialekt von Mombasa) und *KiUnguja* (Dialekt von Zanzibar), die bereits vor der Ausbreitung des KiSwahili ins Landesinnere vorwiegend als Erstsprachen (Muttersprachen) gesprochen wurden. Im Landesinneren finden sich regionale Varietäten wie z.B. das *KiNgwana* (nordöstliches Zaire) und das *Creole* von Lubumbashi, die vorwiegend als Zweitsprachen gesprochen wurden. (Schicho 1989: 5)

Zu den sozialen Varietäten (Soziolekte) zählen *KiSettla* (KiSwahili der Kolonisten) und *KiHindi* (KiSwahili der Inder), aber auch neue soziale Varietäten, wie z.B. das *KiSwahili cha mitaani* (Street Swahili), das – wie jede lebende Sprache – einem ständigen Wandel unterworfen ist. (Schicho 1989: 5f)

¹⁰ Bereits 1884 hatte die *Deutsch-Ostafrikanische Gesellschaft* (DOAG) den Grundstein für die Inbesitznahme der ostafrikanischen Kolonie gelegt. 1891 wurde das Gebiet der DOAG „unter die direkte „Schutzherrschaft“ des deutschen Reiches gestellt“. (Becher 1997: 18) 1916 flüchteten die letzten deutschen Einwohner aus Dar Es Salaam (Hauptstadt der Kolonie) und die erste englische Patrouille nahm Einzug. (Becher 1997: 58)

¹¹ „1922 übernahm Grossbritannien Tanganyika als Völkerbundmandat, während Belgien [...] Rwanda und Burundi behielt.“ (Schicho 2004: 314)

Missionare¹² und Kolonialbeamte förderten nun die Standardisierung des KiSwahili mit einer einheitlichen Orthographie in lateinischer Schrift. Die Gründe dafür lagen bei Ersteren in ihrer Aufgabe der Missionierung und bei Letzteren im Aufbau von Handelsstationen. Der Einsatz von Sprache als Mittel zur Erlangung politischer, ökonomischer und nicht zuletzt ideologischer Kontrolle spielte dabei eine bedeutende Rolle. Bei einer Konferenz in Mombasa wurde 1928 entschieden, die regionale Varietät von Zanzibar, das *KiUnguja*, als Basis für das neue Standard KiSwahili heranzuziehen.¹³ (Whiteley 1969: 80f)

Zwei Jahre später wurde das *Inter-Territorial Language Committee* (auch unter der Bezeichnung *East African Swahili Committee* bekannt) gegründet, das seinen Sitz anfangs in Dar es Salaam hatte. Später wurde dieser nach Nairobi (Kenya), Kampala (Uganda) und Mombasa (Kenya) verlegt, bis das *Inter-Territorial Language Committee* schließlich wieder 1963 nach Dar es Salaam zurückkehrte, wo es 1964 in das *Institute of Swahili Research*, mit Sitz an der Universität von Dar es Salaam, eingegliedert wurde. Die Hauptziele des *Inter-Territorial Language Committee* lagen in der Förderung der Standardisierung und Entwicklung des KiSwahili. (Whiteley 1969: 82) Die heutigen Aufgaben des *Institute of Swahili Research* sind die Herausgabe neuer Standardwörterbücher, die Erstellung von Unterrichtsunterlagen, die Abhaltung von Symposien und die Herausgabe der Zeitschrift „KiSwahili“. Seit sich das Land mit Beginn der 1980er Jahre jedoch in einer wirtschaftlichen Rezession befindet, ist die Durchführung dieser Aufgaben stark eingeschränkt. (Schicho 1989: 6)

Das *Inter-Territorial Language Committee* setzte sich anfangs ausschließlich aus Europäern zusammen. Die ersten Afrikaner wurden 1939 in das „Committee“ aufgenommen. Faktisch konnten sie aber erst 1946 an einer Sitzung teilnehmen, da wegen des zweiten Weltkrieges keine Sitzungen abgehalten wurden. (Whiteley 1969: 82) Das

¹² Der deutsche Missionar J.L. Krapf verfasste die erste systematische Grammatik des KiSwahili im Jahr 1850. Von ihm stammt auch ein Wörterbuch aus dem Jahr 1882. Aber auch englische, französische, italienische, schwedische und belgische Missionare beschäftigten sich mit KiSwahili. (Whiteley 1969: 13ff)

¹³ Der Vorschlag, die regionale Varietät von Zanzibar auszuwählen kam von der *Universities Mission to Central Africa*. Die *Church Missionary Society* vertrat die regionale Varietät von Mombasa und nahm diese „Niederlage“ nur schweren Herzens hin. (Schicho 1989: 6)

bedeutet, dass die Standardisierung des KiSwahili praktisch von Europäern vorgenommen wurde.

Als 1954 die nationalistische Bewegung mit Hilfe der TANU (*Tanganyika African National Union*) verstärkt wurde, gab es in Tanganyika¹⁴ nur verhältnismäßig wenige KiSwahili SprecherInnen (nur im Küstenbereich und in den städtischen Ballungszentren). Um die Bevölkerung im Unabhängigkeitskampf zu vereinen und ein Nationalbewusstsein unter den verschiedenen ethnischen Gruppen zu schaffen, propagierte Julius Kambarage Nyerere - der 1962 der erste Präsident des Landes werden sollte - KiSwahili im ganzen Land. (Kaduma 2005: 33)

Nach der Unabhängigkeit im Jahre 1961 wurde KiSwahili offizielle Nationalsprache. Seit 1962 ist KiSwahili Parlamentssprache und mit der *Arusha Declaration*¹⁵ 1967 wurde KiSwahili als offizielle Sprache der Regierung anerkannt. Von nun an mussten alle Formulare (in Banken, am Postamt usw.) bilingual sein (KiSwahili und Englisch). (Rubagumya 1992: 200). 1968 wurde KiSwahili zur Unterrichtssprache erklärt, allerdings nur in der *Primary Education*.¹⁶ In der *Secondary Education*¹⁷ und auf Hochschulebene ist die Unterrichtssprache weiterhin Englisch. (Kaduma 2005: 34)

¹⁴ Ehemalige Bezeichnung des Festlandes Tanzania unter britischer Herrschaft.

¹⁵ Die *Arusha Declaration* markierte eine wichtige Wende in der Geschichte Tanzanias. Dieses Dokument, ausgearbeitet von Julius K. Nyerere, war der Wegbereiter für einen „Sozialismus“ afrikanischer Ausprägung. Die wichtigsten Ziele der *Arusha Declaration* waren: Gleichheit aller Bürger; Kontrolle des Staates über die Produktionsmittel; Beseitigung von Armut, Unwissenheit und Krankheit; Förderung von genossenschaftlichen Produktions- und Vermarktungsorganisationen; Zusammenarbeit mit afrikanischen Staaten und Befreiungsorganisationen. (Schicho 2004: 327)

¹⁶ Der *Primary Level* umfasst Standard I bis Standard VII. KiSwahili und Englisch sind von Standard I bis Standard VII Unterrichtsfächer. Englisch wurde lange Zeit von Standard III bis Standard VII unterrichtet. Erst in den späten 1990er Jahren wurde Englisch bereits von Standard I an (bis Standard VII) unterrichtet. (Malekela 2006: 59) Seit 1978 besteht Schulpflicht. Vgl. Müller-Mbwilo, Angela (2008): Leben mit Behinderung in einem afrikanischen Land am Beispiel Tansanias – eine empirische Studie in der Stadt Mwanza. Dissertation, Technische Universität Dortmund, 49: <https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/26071/1/Endfassung2009.pdf> [Zugriff: 19.05.2009].

¹⁷ Der *Ordinary Level (O-Level)* umfasst 4 Schuljahre und ist kostenpflichtig. Unterrichtssprache ist Englisch. Danach besteht die Möglichkeit in den *Advanced Level (A-Level)* einzusteigen, der zwei Schuljahre umfasst. Vgl. ebd.

1.2.3. Die heutige Position des KiSwahili in Tanzania

KiSwahili ist heute offizielle Amts- und Unterrichtssprache¹⁸ in Tanzania. Etwa 90-95%¹⁹ der Bevölkerung Tanzanias sind KiSwahili Sprecher, wobei die Anzahl derer, die KiSwahili als Muttersprache beziehungsweise Erstsprache verwenden sehr gering ist und sich auf die Küstenregion beschränkt. Mehr als 80% der Bevölkerung lebt in ländlichen Gebieten und verwendet KiSwahili als Zweit- oder Drittsprache. (Malekela 2006: 60)

Die Afrikanische Union (AU) hat KiSwahili als eine ihrer offiziellen Sprachen aufgenommen. (Kaduma 2005: 28) In Tanzania werden Bücher und Zeitungen auf KiSwahili gedruckt. Radio- und Fernsehprogramme werden auf KiSwahili ausgestrahlt.

Die Tatsache, dass KiSwahili „die Muttersprache einer kleinen Gruppe (oder niemandes) ist“ (Schicho 1989: 8), war der Hauptgrund, KiSwahili und keine andere Landessprache für die Schaffung einer neuen Identität²⁰ unter den zahlreichen ethnischen Gruppen und vor allem für die Schaffung eines neuen Nationalbewusstseins auszuwählen. Ein weiterer Grund war meines Erachtens auch die Tatsache, dass KiSwahili als Verkehrssprache im Handel bereits große Bedeutung erlangt hatte.

Verglichen mit anderen afrikanischen Staaten könnte die Geschichte des KiSwahili als „Erfolgsstory“ betrachtet werden. Trotzdem gibt es in dieser Geschichte einige negative Aspekte, die ihre Schatten auf große Teile der Bevölkerung werfen.

KiSwahili ist zwar Nationalsprache und wird auch in der Medienberichterstattung eingesetzt, trotzdem hat Englisch unter der Bevölkerung einen höheren Stellenwert als KiSwahili. Davon konnte ich mich bei meinen Aufenthalten in Tanzania selbst überzeugen. Bei Gesprächen mit TanzanierInnen (auf KiSwahili) wurde mir oft versichert, dass KiSwahili eine „einfache“ Sprache sei. Jene TanzanierInnen, die Englischkenntnisse besaßen, stellten diese in vielen Fällen stolz unter Beweis. Insgesamt schien es für viele TanzanierInnen wichtiger zu sein, Englisch zu beherrschen, um im Berufsleben erfolgreich

¹⁸ Das beschränkt sich – wie bereits erwähnt – auf die Grundschulausbildung (*Primary Education*) und Programme in der Erwachsenenbildung (*Adult Education*).

¹⁹ Rubagumya (1992: 198) spricht von ca. 90%, wobei Malekela (2006: 59) mehr als 95% anführt.

²⁰ Zur Identitätsfrage vgl. Caplan/Topan (2004: 7-13).

zu sein. Beim Durchsehen einiger Tageszeitungen stieß ich auf Stellenangebote (in Führungsebenen), die ausschließlich in Englisch verfasst waren. Daraus lässt sich folgern, dass gut bezahlte Jobs ohne sehr gute Englischkenntnisse für TanzanierInnen unerreichbar sind.

Der hohe Stellenwert von Englisch besteht unter anderem deshalb, weil die Regierung damit argumentiert, dass Englisch als Sprache für technologische Entwicklungen gebraucht werde. Trotz der Bemühungen Nyereres, KiSwahili als Nationalsprache zu fördern, hat er Englisch als Unterrichtssprache in *Secondary Schools* und *Colleges* belassen. (Rubagumya 1992: 207)

Eine weitere enorme Aufwertung von Englisch fand in den 1980er Jahren statt. In dieser Zeit befand sich Tanzania in einer wirtschaftlichen Notlage und war dazu gezwungen, Verhandlungen mit dem IMF (*International Monetary Fund*) aufzunehmen. Darauf folgten zähe Verhandlungen, die schließlich 1986 dazu führten, dass Tanzania einen Kredit vom IMF erhielt, allerdings unter folgenden Konditionen: Liberalisierung der Ökonomie, Abwertung der Währung, Kürzungen bei öffentlichen Ausgaben. Zudem wurde von der Regierung die Ansicht vertreten, dass eine ökonomische Entwicklung prinzipiell ein technischer Prozess sei, der nur durch eine Aufwertung von englischen Standards erreicht werden könnte. Dieser politische und ökonomische Wandel trug dazu bei, dass Englisch enorm aufgewertet wurde. (Rubagumya 1992: 205f)

Der hohe Stellenwert von Englisch im Land lässt sich jedoch noch weiter in die Geschichte zurückverfolgen. Während der britischen Kolonialperiode war Englisch die offizielle Sprache. Englisch war die Unterrichtssprache im gesamten Bildungssektor, abgesehen von den ersten Jahren der Grundschulausbildung in *Native Schools*.²¹ Ein sehr geringer Bevölkerungsteil verfügte über Englischkenntnisse, da es nur wenige Schulen im Land gab. Diejenigen, die zur Schule gingen und Englisch lernten, wurden als *Wazungu Weusi* (Schwarze Europäer) bezeichnet. Das war das höchste Kompliment, das jemand bekommen konnte. KiSwahili hatte in dieser Periode einen so niedrigen Stellenwert, dass man es sogar aus den Lehrplänen der Schulen streichen wollte, da es nach Ansicht der

²¹ Z.B. afrikanische Schulen, denn es gab zu dieser Zeit eine „rassische“ Trennung in Schulen für Weiße, AfrikanerInnen und AsiatInnen (vor allem InderInnen). Vgl. Plastow (1996: 70).

Kolonialregierung einer guten Englischausbildung im Wege stand. StudentInnen wurden bestraft, wenn sie während des Unterrichts andere Sprachen als Englisch verwendeten. (Rubagumya 1992: 204) In den 1960er und 1970er Jahren litt Englisch jedoch unter der Politik, die KiSwahili förderte. Während in der kolonialen Periode AfrikanerInnen, die Englisch sprachen, respektvoll „Schwarze Europäer“ genannt wurden, wurde denselben nach der Unabhängigkeit ein „colonial hangover“ zugeschrieben. (Rubagumya 1992: 205) Das bedeutet, dass die Bevölkerung kurz nach der Unabhängigkeit gegenüber dem „kolonialen Überbleibsel“ Englisch eine abwertende Haltung einnahm. Das ist nicht verwunderlich, weil die Sprache natürlich in direktem Zusammenhang mit der Kolonisierung stand.

Der hohe Stellenwert des Englischen ist dadurch gekennzeichnet, dass Englisch vor allem von einer kleinen Elite beherrscht wird und der Rest der Bevölkerung nur beschränkte Möglichkeiten hat, Englisch zu lernen. Dies resultiert aus der Tatsache, dass Englisch nur an zahlungspflichtigen internationalen oder Privatschulen ausreichend unterrichtet wird. Jene, die es sich leisten können, schicken ihre Kinder zum Studium ins Ausland oder in internationale Schulen innerhalb des Landes. Deren Kinder bekommen die bestmögliche Ausbildung und eine bessere Chance, Mitglieder der Elite ihrer Generation zu werden. Eltern, die ihren Kindern eine solche Ausbildung nicht finanzieren können, versuchen alles, um PrivatlehrerInnen zu bezahlen, um ihren Kindern zusätzlichen Unterricht in Englisch zu ermöglichen (vor allem in Dar es Salaam und anderen großen Städten). So entstand mit den Jahren ein informeller Bildungssektor. Das bedeutet wiederum, dass diejenigen, die eine bessere sozialpolitische und/oder ökonomische Position innehaben, bessere LehrerInnen und Ausbildungsmaterialien bezahlen können und daher mehr Kontrolle und einen besseren Zugang zu Englisch innehaben. (Rubagumya 1992: 206f)

Schätzungen zufolge besaßen Anfang der 1990er Jahre nur etwa 5% (Rubagumya 1992: 204) der Bevölkerung Tanzanias Englischkenntnisse. Das würde bedeuten, dass 95% der Bevölkerung von den Bereichen ausgeschlossen waren, wo Englisch verwendet wurde. Jetzt drängt sich die Frage auf, warum nur 5% der Bevölkerung Englisch beherrschten, obwohl Englisch fünf Jahre lang²² in der *Primary School* unterrichtet wurde? Die Antwort

²² Diese Schätzungen beruhen auf Studien, die Anfang der 1990er Jahre durchgeführt wurden. Wie bereits erwähnt, wird heute Englisch bereits ab Standard I unterrichtet.

liegt klar auf der Hand. Mit Einführung der Schulpflicht 1978 schnellte die Zahl der Einschreibungen in *Primary Schools* in die Höhe. Die Ausbildung kompetenter LehrerInnen und die Entwicklung von Unterrichtsmaterialien konnte mit der stetig ansteigenden Zahl von SchülerInnen nicht mehr mithalten. Als Folge davon gab es unzureichend ausgebildete LehrerInnen und SchülerInnen. (Riedmiller 1992: 383)

Diese Situation hat sich bis heute nicht gebessert. Eine neuere Studie, die innerhalb der Universität von Dar es Salaam durchgeführt wurde, zeigte, dass sich die Englischkenntnisse der StudentInnen sogar verschlechtert haben.²³ Gründe für die unzureichenden Englischkenntnisse der StudentInnen gibt es viele. Allen voran die Tatsache, dass Englisch eine Fremdsprache für die StudentInnen ist, die im Alltag nicht gesprochen wird. Mangelhafte bis gar keine Unterrichtsmaterialien und nicht ausreichend ausgebildete Lehrkräfte tragen dazu bei, dass der Erwerb von guten Englischkenntnissen in der *Primary School* sehr schwierig ist. Die Wenigen,²⁴ die in die *Secondary School* aufsteigen, können dem Unterricht - der plötzlich in Englisch abgehalten wird - nur schwer folgen. Obwohl es in den 1960er, 1980er und 1990er Jahren Pläne gab, die Unterrichtssprache in der *Secondary Education* und auf Hochschulebene von Englisch auf KiSwahili zu ändern, hat die Regierung dieses Vorhaben bis heute nicht umgesetzt. (Brock-Utne 2006: 21) Grund dafür ist die Annahme der Regierung, dass sich Tanzania ohne die Verwendung von Englisch wirtschaftlich nicht entwickeln kann, da Englisch für die technologische Entwicklung des Landes unumgänglich sei.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich KiSwahili – trotz der Opposition zu einer internationalen Sprache – in Tanzania in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens eine gute Position verschafft hat. Die meisten Zeitungen werden in KiSwahili gedruckt. Radio- und Fernsehprogramme werden in KiSwahili ausgestrahlt. KiSwahili ist die Sprache der Kunst und des Theaters. Ebrahim Hussein, der das Nationalepos *Kinjeketile* schrieb, hat seine Stücke von Anfang an auf KiSwahili verfasst. KiSwahili ist ein

²³ Vgl. Ishumi/Kundi/Lema (2002): Quality assurance for the University of Dar es Salaam: A review of the current situation and propositions for the future with reference to teaching and learning, Research and Publication and Consultancy and Services in the pursuit of effective University outputs. Paper presented at the ITP Annual Consultation Workshop, University of Dar es Salaam, September. Nach Malekela (2006: 62).

²⁴ Nur 10% derer, die die *Primary School* abschließen, treten in eine *Secondary School* ein. (Brock-Utne 2006: 27).

Kommunikationsmedium, das beinahe die gesamte Bevölkerung Tanzanias erreicht. Aus diesem Grund ist die Verwendung von KiSwahili in der Literatur und im Theater unumgänglich. KiSwahili ist die Sprache, die die meisten Menschen in Tanzania erreicht.

1.3. Schwierigkeiten bei der Verwendung europäischer Begriffe im tanzanischen Theatersektor

Nicht nur die afrikanischen Sprachen waren und sind europäischen und kolonialen Einflüssen ausgesetzt, sondern auch die Verwendung von Begriffen im wissenschaftlichen Diskurs entspringt meist einem europäischen Kontext, was zu einigen Ungereimtheiten führt, sobald sie mit Bezug auf den afrikanischen Kontinent verwendet werden. Verschiedene Fragen werden aufgeworfen: Gibt es überhaupt ein afrikanisches Theater? Wenn es ein afrikanisches Theater gibt, wo liegen dann dessen Ursprünge? Ist Drama aus dem Ritual entstanden und wenn das nicht der Fall ist, wo liegen dann die Ursprünge des Dramas? Auf diese Fragen gehe ich im folgenden Kapitel ein.

1.3.1. Theater und Drama im afrikanischen Kontext

Die Begriffe „Theater“ und „Drama“, die oft synonym verwendet werden, stammen aus dem europäischen Sprachraum. „Belastet mit Inhalten, die sich eher aus europäischen als afrikanischen Kulturen ableiten“ (Kerr 1995: 1), ist es deshalb problematisch, sie im afrikanischen Kontext zu verwenden. Um dieser Problematik auf den Grund zu gehen, werde ich auf die Diskussion über afrikanische theatrale Formen eingehen, die seit den 1960er Jahren läuft.

Im Zuge meines Literaturstudiums stieß ich auf eine Aussage von Jeyifo (2002: 638), der festhält, dass 1930 eine von der *British Drama League* abgehaltene Konferenz zu „Native African Drama“ zu dem formalen Schluss kam, dass es kein indigenes afrikanisches Drama gäbe. Als sich drei Jahrzehnte später viele Staaten des Kontinents aus den Fesseln der Kolonialherrschaft lösten und auf der Suche nach eigenen Identitäten auf ihre Wurzeln zurückblickten, entflammte eine Diskussion darüber, ob nun „traditionelle afrikanische theatrale“ Formen als Teil eines Welttheaters bezeichnet werden könnten, oder ob es tatsächlich kein indigenes afrikanisches Drama gäbe. An der Diskussion beteiligt waren

zahlreiche Literaturkritiker, Autoren und Theaterpraktizierende.²⁵ Sie alle stellten sich die Frage, ob Afrika eine indigene Theatertradition habe.

Mlama (1981: 3ff), die die Diskussion über die Existenz eines indigenen Theaters in Afrika aufarbeitete, kam zu dem Schluss, dass Uneinigkeit zwischen WissenschaftlerInnen innerhalb und außerhalb Afrikas herrscht und kategorisiert deren unterschiedliche Diskussionsstränge in drei „Denkschulen“.

In der Literatur finden sich viele verschiedene Kategorisierungsversuche, um die zahlreichen Definitionen von „Theater“ und „Drama“ in ein Ordnungsschema zu bringen. Die Einteilung von Mlama erscheint mir plausibel und deshalb übernehme ich sie auch für meine Arbeit. Die von mir behandelten Autoren teile ich ebenfalls nach diesem Schema ein. Zusätzlich werde ich den historischen Kontext einflechten. Denn so wie sich die Definition von „Theater“²⁶ im europäischen Raum über die Jahrhunderte hindurch verändert hat, unterlag die Definition für den afrikanischen Raum im Laufe der letzten Jahrzehnte ebenfalls einem signifikanten Wandel. Nach Betrachtung der drei Kategorien unter Einbeziehung des historischen Kontextes kann dieser Wandel besser nachvollzogen werden.

1. Zur ersten Gruppe gehören Autoren,²⁷ die damit argumentieren, dass es kein indigenes Theater in Afrika gibt. Dazu zählt der ugandische Autor Taban lo Liyong,²⁸ der sich in dieser Diskussion sehr deutlich ausdrückt:

There is nothing so culturally alien to Africa as the idea of theatre. ... The dramatic enactments of historical events which often form part of religious festivals involve acting but they are not meant as entertainment, nor have they produced a professional class of actors.
(Liyong zit. nach: Mlama 1981: 3)

Bei Liyongs Definition von Theater liegt der Fokus auf den Elementen „Unterhaltungswert“ und „Mitwirken professioneller SchauspielerInnen“, wie das beim

²⁵ Die „lautesten Stimmen“ kamen von Wole Soyinka, J.A. Adedeji, Ngũgĩ wa Thiong’o, Taban lo Liyong und Robert Serumaga. In der vorliegenden Arbeit richte ich den Fokus auf „Tanzanias Stimmen“, die von Ebrahim Hussein, Amandina Lihamba und Penina (Muhando) Mlama kommen.

²⁶ Vgl. dazu Rischbieter 1983: 1273/Theater.

²⁷ Hier wähle ich die maskuline Schreibform, da mir keine Autorinnen bekannt sind, die in diese Kategorie fallen. Diese Schreibweise werde ich in der gesamten Diplomarbeit beibehalten.

²⁸ Lo Liyong, Taban (1969): The role of the African Artist. In: Ghala East African Journal, 6/1. (nach Mlama 1981: 3)

europäischen Theater oft der Fall ist. Nach Mlamas Auffassung hat Liyong aber die „Besonderheiten“ des afrikanischen Theaters nicht erkannt. Und seine Behauptung, dass afrikanische Aufführungen nicht der Unterhaltung dienen, sieht Mlama durch Forschungsergebnisse bereits widerlegt. Initiationsriten haben beispielsweise die Funktion, die Jugend über die verschiedenen Aspekte des Gesellschaftslebens zu unterrichten. Um diese Funktion zu erzielen, wird das Unterhaltungselement des Tanzes herangezogen. Es gibt daher eine Beziehung zwischen Unterweisung oder wie es Mlama nennt „instruction“ und Unterhaltung. Liyongs Argumentation, dass afrikanische Gesellschaften keine professionellen SchauspielerInnen hervorgebracht haben, verwirft Mlama, indem sie darauf hinweist, dass aus einigen afrikanischen Gesellschaften durchaus professionelle SchauspielerInnen hervorgegangen sind. Ihrer Ansicht nach muss Theater in Afrika nicht europäischen Theaterkonventionen folgen, die den Unterhaltungswert in den Vordergrund stellen und auf der Grundlage von „professionellen“ SchauspielerInnen basieren. (Mlama 1981: 4)

Um „europäische Theaterkonventionen“ zu verdeutlichen, zitiert Mlama die Autoren Macgowan und Melnitz, die Theater folgendermaßen definieren:

We can say that it [theater] exists only when we have

(1) a written play,

(2) performed by actors,

(3) in an envelope of auditorium, stage, scenery, costumes, and lights, or some of these.

(Macgowan/Melnitz 1955: 3)

Dieses Zitat wurde aber aus dem Kontext gerissen, denn Macgowan und Melnitz fahren unmittelbar fort:

That is the theater in terms of Sophocles, Shakespeare, and Miller. [...] But we can look at the theater in another way, and perhaps we had better call this “theater” rather than “*the* theater.” We can say that theater exists when a little girl “plays Mama”, or Australian aborigines give a canoe dance, or the Navajos go through the ceremonies of their Mountain Chant. [...] This kind of theater is very simple because it is primitive. It is so simple that you may think it is not theater at all. (Macgowan/Melnitz 1955: 3)

Obwohl die beiden Autoren diese Art von Theater als “primitiv” bezeichnen, bestreiten sie nicht die Existenz eines indigenen afrikanischen Theaters. Im Gegenteil, sie behaupten, dass Theater die am weitesten verbreitete und älteste Kunstform ist, die auf jedem Kontinent zu finden sei. (Macgowan/Melnitz 1955: 4) Außerdem beziehen sich die Autoren in keiner Weise auf das subsaharanische Afrika.

An dieser Stelle ist es notwendig, für ein besseres Verständnis auf den historischen Kontext einzugehen: Taban Lo Liyongs Zitat stammt aus dem Jahre 1969. Zu dieser Zeit nahmen die Forschungen über indigenes afrikanisches Theater gerade ihren Anfang. Denn mit der *Arusha Declaration*,²⁹ die 1967 die *Ujamaa*³⁰ Politik einleitete, begann eine politische Neuorientierung in Tanzania, die zum Ziel hatte, eine selbstbewusste, unabhängige Nation entstehen zu lassen. Auf „traditionelle“³¹ Werte aufbauend, sollte dieses Ziel erreicht werden. Diese Politik gab den Anstoß für vermehrte Forschungen (auf die sich Mlama bezieht) im Bereich des indigenen afrikanischen Theaters, durchgeführt von StudentInnen und dem Personal des *Department of Theatre Arts* der *University of East Africa*.³² Taban Lo Liyong jedoch blickte auf ein Theater zurück, das von den britischen Imperialisten in den 1920er Jahren an „weißen“³³ Schulen³⁴ eingeführt worden war. Erst in den 1940er³⁵ Jahren wurde Drama in afrikanischen Schulen in Ostafrika etabliert. Unterrichtssprache war zu dieser Zeit Englisch. Demnach wurden alle Theaterstücke in englischer Sprache aufgeführt. Die Dramen waren für eine kleine englischsprachige Elite zur Unterhaltung bestimmt und hatten keinerlei Bezug zum Alltag der TanganyikanerInnen. So gesehen war Theater tatsächlich etwas völlig Fremdes für die meisten AfrikanerInnen. Mlamas Kategorisierung wurde 1981 veröffentlicht. Zu dieser Zeit lagen bereits Forschungsergebnisse zur Frage der Existenz eines indigenen afrikanischen Theaters vor und die Sichtweise der AutorInnen und TheaterspezialistInnen hatte sich dementsprechend verändert.

²⁹ Die *Arusha Declaration* enthielt richtungweisende Texte, verfasst von Julius K. Nyerere, die „die Entwicklung zum „Sozialismus“ und zur „wirtschaftlichen Selbständigkeit“ (*Ujamaa na kujitegemea*).“ (Schicho 2004: 327) festhielten.

³⁰ *Ujamaa* war die Form von Sozialismus, die vom damaligen Präsidenten Julius K. Nyerere vertreten wurde. Ich übersetze „Ujamaa“ hier im engeren Sinne mit „Familienshaft“ und im weiteren Sinne mit „Gemeinschaft“, da es sich auf Familienwerte und vorkoloniales Kommunalwesen als Basis für die Errichtung eines modernen egalitären Staates bezog.

³¹ Im Sinne von „vorkolonial“. Bezeichnungen wie „traditionell“ und „Tradition“ sollen keine Konnotationen wie „starr“ oder „unveränderlich“ hervorrufen, weil selbst „Traditionen“ einem stetigen Wandel unterworfen sind.

³² Heutige Bezeichnung: *University of Dar es Salaam* (UDSM). Zur Geschichte der Universität siehe *University of Dar es Salaam (1995-2009)*: http://www.udsm.ac.tz/about_us/index.php [Zugriff: 08.07.2009].

³³ Zu dieser Zeit waren die Schulen streng „rassisch“ getrennt. Es gab Schulen für Weiße, AfrikanerInnen und AsiatInnen (vor allem InderInnen). Vgl. Plastow (1996: 70).

³⁴ 1913 hatten die Deutschen Schulplätze für ca. 9 % aller Schulkinder im Land geschaffen. 1947 steigerten die Briten diese Zahl auf nur 10 % (Plastow 1996: 69).

³⁵ Vgl. Plastow (1996: 70).

2. Die zweite „Denkschule“ bedient sich nach Mlama (1981: 4f) zwar weiterhin europäischer Termini, geht jedoch von der Existenz eines indigenen Theater in Afrika aus. Dieser Ansatz – unterstützt durch die eben erwähnte politische Neuorientierung – gab Ende der 1960er und in den 1970er Jahren den Anstoß für vermehrte Forschung im Bereich des indigenen afrikanischen Theaters. TheaterwissenschaftlerInnen³⁶ intensivierten die Suche nach afrikanischen Theaterformen, die ein nahes Verhältnis zu europäischen Formen aufwiesen. Ebrahim Hussein gehörte dieser „Denkschule“ an und erforschte in den 1970er Jahren im Rahmen seiner Dissertation³⁷ die Theaterform *Isinyago* der WaMakonde³⁸ aus Tanzania.

Hussein (1975: 24) bringt Liyongs Argument (S. 14) mit Ulli Beier in Verbindung, dem er mehr Wissen über die Yoruba Kultur einräumt als Soyinka oder jedem anderen Yoruba.³⁹ „There is no conventional theatre in Yoruba tradition. The dramatic re-enactments of historical events, which often form part of religious festivals, involve acting but they are not meant as entertainment, nor have they produced a professional class of actors.” (Beier 1980 [1967]: 269) Mehr noch, Hussein behauptet, dass Liyong im oben erwähnten Zitat die Existenz eines indigenen afrikanischen Theaters bestreitet, weil er sich an Beier anlehnt, der sagt, dass es kein „konventionelles Theater“ bei den Yoruba gäbe. Hussein weist aber auch darauf hin, dass Beier den Terminus „konventionelles Theater“ nicht näher beschreibt. (Hussein 1975: 24) Jedenfalls ist der

³⁶ Mlama (1981: 5) verweist auf: **Adedeji**, J. (1966): The Place of Drama in Yoruba Religious Observances. In: Odu. A Journal of West African Studies, 3/1; **Finnegan**, Ruth H. (1978): Oral literature in Africa. Nairobi (u.a.): Oxford University Press; **Hussein**, Ebrahim (1975): On the Development of Drama in East Africa. Dissertation. Humboldt Universität, Berlin; **Soyinka**, Wole (1976): Myth, Literature and the African World. Cambridge: University Press; **Traoré**, Bakary (1972): The Black African Theatre and its Social Functions. Ibadan: University Press. Dem füge ich noch hinzu: **Hartmann**, J. (1986): Masquerade amongst the Wamakonde in Tanzania. B.A. Thesis, Dar es Salaam; **Kaduma**, G.Z. (1972): A Theatrical Description of Five Tanzanian Dances. M.A. Thesis, Dar es Salaam; **Makoye**, Herbert F. (1993): Modification and Use of Traditional Dances in Tanzanian Plays. B.A. Thesis, Dar es Salaam; **Makoye**, Herbert F. (1996): Tanzanian Traditional Dances: Choreography and Communication in Urban Dar Es Salaam. M.A. Thesis, Dar es Salaam; **Mlama**, Penina O. (1981): Digubi: A Tanzanian Indigenous Theatre Form. In: The Drama Review: TDR, 25/4, 3-12; **Mwakalinga**, Mona (1994): Dance as a Means of Women Conscientization: Nsimba Dance as a Case Study. B.A. Thesis, Dar es Salaam; **Nyoni**, Frowin P. (1991): The Socio-Political Function of Theatre: The Impact of Dance Contests in Umatengo. B.A. Thesis, Dar es Salaam; **Songoyi**, M. (1983): Commercialization: Its Impacts on Traditional Dances. B.A. Thesis, Dar es Salaam.

³⁷ Hussein, Ebrahim (1975): On the Development of Theatre in East Africa. Dissertation. Humboldt-Universität Berlin.

³⁸ Die WaMakonde kommen ursprünglich aus der Region Lindi im Südosten Tanzanias.

³⁹ Dass Hussein dem deutschstämmigen Beier mehr Wissen über die Yoruba Kultur einräumt als dem yorubastämmigen Soyinka oder jedem anderen Yoruba ist meiner Ansicht nach sehr fragwürdig.

letzte Satz in Liyongs Zitat mit dem letzten Satz in Beiers Zitat (nahezu) identisch.⁴⁰ Da Beiers Zitat aus dem Jahr 1967 stammt und Liyongs Zitat aus dem Jahr 1969, könnte Liyong tatsächlich diesen Satz von Beier übernommen haben.

Offensichtlich scheitert die Debatte bereits daran, weil „konventionelles Theater“ nicht klar definiert wird. Jedenfalls richteten sich beide „Denkschulen“ nach europäischen Maßstäben, die sich auf das europäische Theater des 19. Jahrhunderts bezogen.

Die Vertreter beider „Denkschulen“ argumentierten damit, dass afrikanisches Theater in der vorkolonialen Periode keine theaterspezifischen Kriterien, wie Trennung Schauspieler–Publikum, spezifischer Bühnenbereich, professionelle Schauspieler, aufwies, und dass Aufführungen vorwiegend rituelle Funktion hatten, wohingegen Theater säkular sei und vorwiegend als eine Form der Unterhaltung angesehen werden sollte. (Plastow 1996: 12)

3. VertreterInnen⁴¹ der dritten „Denkschule“ sind von der Existenz eines indigenen afrikanischen Theaters überzeugt. Den Versuch, europäisches Theater als Maßstab zu verwenden, lehnen sie jedoch ab. In ihrer Argumentation verweisen sie auf afrikanische Theaterformen, die sich nicht nur durch den Einsatz von Sprache und Handlung, sondern zusätzlich durch die Elemente Tanz und Musik auszeichnen. Ihrer Meinung nach schließen die Vertreter der ersten „Denkschule“, die u.a. die Vorlage eines Drehbuches als Bedingung für die Existenz von Theater heranziehen, die meisten afrikanischen Theaterformen aus, da große Teile des subsaharanischen Afrika keine schriftliche Tradition aufweisen. Weiters verweisen sie auf die Tatsache, dass es bei den meisten afrikanischen Theateraufführungen kein Theatergebäude gibt, wie das beim europäischen Theater der Fall ist. Die VertreterInnen dieser dritten „Denkschule“ erweitern die Definition von Theater dahingehend, dass Theaterformen aus verschiedenen Teilen der Welt darin Platz finden. (Mlama 1981: 5)

⁴⁰ Beide Zitate unterscheiden sich nur durch den Begriff „reenactment“ bei Beier und „enactment“ bei Liyong. Da ich Liyong nach Mlama zitieren musste, weil das Original in Wien leider nicht erhältlich ist, gehe ich hier von einem Zitierfehler seitens Mlama aus.

⁴¹ Vgl. Fiebach, Joachim (1986a); Kerr, David (1995); Mlama, Penina Muhando (1991); Plastow, Jane (1996).

Ein Beispiel für die erweiterte Definition von Theater liefert Kerr, bei dem Theater „drama, many forms of ritual, dance, and other performing arts such as acrobatics, mime and semi-dramatized narratives“ (Kerr 1995: 1) beinhaltet.

Auch Joachim Fiebach,⁴² der in der Ujamaa-Periode in den 1970er Jahren von Ost-Berlin als Lektor an die Universität von Dar es Salaam berufen wurde und dort im neu entstandenen Institut für Drama BühnenexpertInnen und DramaturgInnen ausbildete (Ricard 2000: 20), vertritt ebenfalls einen sehr weiten Theaterbegriff. Theater umfasst für ihn alles,

was in der allgemeinen sozialen Kommunikation wie in dem speziellen Kunstbereich oder der „Institution Kunst“ [...] an signifikantem Selbst-Darstellen und/oder Rollenzeigen durch Körperbewegung, Rede, Geste und Gebrauch von Dingen geäußert und so bedeutet wird, und zwar in unmittelbarer personaler Kommunikation. Brechts Verweise auf das alltägliche oder natürliche Theater, das von Begegnungen auf urbanen Straßen bis zum Geschäftsleben und der Erotik gespielt werde, und Brechts Unterscheidung zwischen diesem alltäglichen und dem Kunsttheater wären Bezugspunkte. (Fiebach, 1986a: 34)

Auffällig für mich ist, dass in der Literatur zwar häufig auf Vertreter der ersten Kategorie verwiesen wird, letztendlich aber nur Taban Lo Liyong zitiert wird. Abgesehen von der Konferenz zu „Native African Drama“, die 1930 von der *British Drama League* initiiert wurde, gibt es offensichtlich nicht viele afrikanische oder europäische Autoren, die die Existenz eines indigenen afrikanischen Theaters bestreiten. Das liegt wohl vor allem daran, dass die Diskussion über indigenes afrikanisches Theater großes Gewicht auf das Ritual legte. Andere theatralische Ausdrucksmittel, wie Tanz, Gesang, Mimik oder Gestik, aufgeführt am Dorfplatz oder in Gehöften, für ein Publikum, welches kein „Eintrittsgeld“ bezahlt, wurden nicht in die Diskussion über den Ursprung eines afrikanischen Theaters miteinbezogen.

⁴² Ebrahim Hussein schrieb bei Joachim Fiebach 1975 an der Humboldt Universität in Berlin seine Dissertation.

1.3.2. Ist Drama aus dem Ritual entstanden?

Mit dieser Frage beschäftigte sich auch Ebrahim Hussein, der zu den wichtigsten Dramaturgen Tanzanias zählt und dessen Stücke⁴³ Klassiker sind, die nicht nur in tanzanischen Schulen, sondern auch in Kenya studiert werden. In seiner Dissertation⁴⁴ beschäftigte er sich mit den Anfängen des Theaters in Afrika. Er war einer der Ersten, der die Ursprünge des KiSwahili Theaters in Frage stellte und behauptete, dass Drama nichts mit Ritual zu tun habe und dass Drama säkular und nicht okkult sei. Für ihn ist die Oralliteratur der entscheidende Wegweiser in Richtung eines wahren traditionellen Dramas.

But the birth of truly traditional drama, free, as it ought to be, from the demands of worship, and orientated more toward entertainment and [sic!] open communal participation, must wait for one other cultural adjunct: oral literature. Myths, legends, tales, riddles – these can be said to have paved the major passageway from the occult to the secular world of theatre. (Hussein 1975: 21)

Obwohl rituelle Handlungen dem Theater sehr nahe stehen (Verwendung von Kostümen und Masken, Gesichts- und Körperbemalung), gibt es doch Kriterien, die zur Unterscheidung von Theater und Ritual führen. Pfaff nennt einige dieser entscheidenden Kriterien: „Problem der Wiederholbarkeit, Problem der Proben, Problem der Aufführungen“. Das „Problem der Wiederholbarkeit“ liegt darin, dass Rituale immer wieder neu erschaffen werden müssen, dass sie einmalig sind. Diese Einmaligkeit ist die Wirkungsvoraussetzung für Rituale. Denn die Unmöglichkeit sie zu wiederholen, führt zu besonderer Sorgfalt, Konzentration, Energie sowie Präzision bei deren Durchführung. Mit „Problem der Proben“ ist gemeint, dass ein Ritual zwar geschaffen, aber nicht geprobt werden kann. Beim Theater gibt es Proben, um einen wiederholbaren Ablauf zu kreieren, was beim Ritual unmöglich ist, da es – wie eben erwähnt – einmalig bleibt. Das „Problem der Aufführungen“ bezieht sich darauf, dass eine Aufführung auf Tournee gehen kann, SchauspielerInnen ausgewechselt werden können, aber die Inszenierung dieselbe bleibt. Beim Ritual ist das unmöglich und genau das ist die „Qualität“ des Rituals.

⁴³ Hier seien nur einige genannt: Kinjeketile (1969) Dar es Salaam; Nairobi; Michezo ya Kuigiza (Wakati Ukuta, Alikiona) (1970) Dar es Salaam; Mashetani (1971) Dar es Salaam; Jogoo Kijijini, Ngao ya Jadi (1976) Dar es Salaam; Arusi (1980) Dar es Salaam; Kwenye Ukingo wa Thim (1988) Nairobi.

⁴⁴ Hussein, Ebrahim (1975): On the Development of Theatre in East Africa. Dissertation. Humboldt Universität, Berlin.

Theater und Ritual haben grundlegend verschiedene Wirkungsweisen und Techniken. Wenn nun rituelle Phänomene auf ihre performativen Strukturen hin analysiert werden, läuft der/die ForscherIn Gefahr, diese grundlegenden Unterschiede zu übersehen. (Pfaff 2000: 213-227)

Diese Unterschiede betreffen im Wesentlichen die drei Hauptkategorien Raum, Zeit und Aktion. Pfaff stellt die These auf, dass der „Montagepunkt ritualisierter Aktionen nicht im Kopf eines Zuschauers liegt wie im Theater, sondern im rituellen Performer selbst.“ (Pfaff 2000: 217) Er geht davon aus, dass das zentrale Instrument im Bereich der Ritualisierung die „Aktion“ ist. Erst durch eine konkrete Aktion in einem bestimmten Raum und einer bestimmten Zeit wird rituelle Qualität geschaffen. „Die wichtigste Grundbedingung einer solchen Aktion ist die Haltung des Agierenden.“ (Pfaff 2000: 224) Hierin liegt ein weiterer wichtiger Punkt in der Unterscheidung zwischen Ritual und Theater: der „Glaube an die Wirksamkeit der Handlung durch den metaphysischen Kontext [...], in dem die Rituale [in traditionellen Kulturen] stehen.“ (Pfaff 2000: 224) Weiters betont Pfaff die „individuellen Motivationen und Ziele, [die] bei der Ritualisierung ausschlaggebend [sind].“ (Pfaff 2000: 224)

Wenn nun Drama nicht aus Ritualen entstanden ist, worin liegen dann dessen Ursprünge?

1.3.3. Alternative Sichtweise auf die Ursprünge des Theaters bzw. Dramas

Eine alternative Sicht auf die Ursprünge des Dramas, wie sie von einigen SozialistInnen und MarxistInnen vertreten wird, besagt, dass Drama aus manuellen Arbeitsvorgängen erwuchs. Die tanzanische Dramaturgin Amandina Lihamba vertritt ebenfalls diese Meinung (zum Folgenden vgl. Lihamba 1985: 31). In traditionell strukturierten afrikanischen Gesellschaften gab und gibt es auch fallweise heute noch keine Trennung zwischen manueller Arbeit und theatralischen Aktivitäten. Dies ist so zu verstehen, dass Arbeit nicht nur reine körperliche Tätigkeit ist, sondern dass diese immer mit dem eigenen Körper, dessen Bewegungen, Gesten, Mimik und der Stimme kombiniert wird. Durch den

Einsatz von Körper und Stimme werden „kulturelle Elemente“⁴⁵ von einer Generation auf die nächste übertragen. Kunst wird demnach nicht von anderen kreativen täglichen Aktivitäten unterschieden, sondern Kunst wird in manuelle Arbeit integriert. Besonders im Bereich kommunaler Arbeit waren das in vorkolonialen bäuerlichen Gesellschaften Arbeitslieder und Arbeitstänze, die teilweise noch heute in traditionell strukturierten Gesellschaften anzutreffen sind.

So betrachtet könnte in manchen Fällen tatsächlich Arbeit und nicht Religion der Ursprung des Theaters gewesen sein.

1.3.4. Problematik der Grenzziehung zwischen Ritual und Drama

In manchen Fällen sind die Grenzen zwischen religiöser Darbietung und öffentlicher Unterhaltung jedoch schwer zu ziehen. Eine Studie von Jacqueline Hartmann⁴⁶ über die maskierten Tänzer der WaMakonde zeigte, dass in diesen Tänzen der Unterhaltungswert über dem rituellen Inhalt steht. Für Hartmann ist es undenkbar, objektive Kriterien heranzuziehen, mit denen beurteilt wird, ob nun eine Darbietung Ritual oder Drama sei. Für sie kommt es auf den gesamten Kontext der Vorstellung an, auf das Verhalten der Darsteller und der Zuschauer. (Hartmann nach: Plastow 1996: 13)

Auch Fiebach ist der Ansicht, dass es keine genauen Grenzen zwischen religiöser Darbietung und öffentlicher Unterhaltung gibt. Er betrachtet die Forschungen der 1960er und 1970er Jahre zu vorkolonialen traditionellen Kunstformen als ausreichend, um damit zu beweisen, dass es keine starren Grenzen zwischen Theater, Drama und Ritual geben kann, da sich „artistisch-unterhaltende“ und „ritual-instrumentale“ Elemente überlappen. Die Ansicht vieler afrikanischer TheaterforscherInnen, dass sich Theater grundsätzlich vom Ritual unterscheidet, teilt Fiebach nicht. (Fiebach, 1986b: 9)

⁴⁵ Hier sind vor allem orale Formen (insbesondere vertonte Poesie, in Form von Liedern) gemeint, die von einer Generation auf die nächste übertragen werden. (Lihamba 1985: 31). Lihamba verweist dazu auf Finnegan, Ruth (1976) [1970]: *Oral Literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press.

⁴⁶ Hartmann, Jacqueline (1986): *Masquerade Amongst the WaMakonde in Tanzania. A Study of Traditional and Non-Traditional Performances as Theatre*. B.A. thesis, University of Dar es Salaam. (nach Plastow 1996: 13)

Bis heute konnten sich TheaterspezialistInnen nicht darüber einigen, ob nun Rituale dem Theater zugerechnet werden können oder nicht. Dass die Grenzziehung zwischen Ritual und Theater nicht immer eindeutig ausfallen kann, ist in einigen Fällen sicher zu berücksichtigen. In meiner Arbeit gehe ich jedoch davon aus, dass das Ritual vom Theater zu unterscheiden ist. Die Definition des Rituals von Kerr kommt meiner Ansicht am nächsten: „Ritual refers to an action which is undertaken to give homage to, obtain assistance from, or in some way intercede with supernatural forces. This may or may not involve dramatic representation.“ (Kerr 1995: 1)

Abschließend ist es auch wichtig festzuhalten, dass religiöse Rituale nicht die gesamten traditionellen afrikanischen Darstellungskünste umfassen. Rituale, zweifelsohne wichtig, wurden etwas überbewertet. *Story Telling* beinhaltet weitgehend theatralische Kunstgriffe, wie Gestik und die Übernahme einer Auswahl von verschiedenen Stimmen. Preisgedichte und heroische Rezitationen sind verbreitete dramatische säkulare Formen und selbst das Feld des Tanzdramas, das häufig gleichgesetzt wird mit dem Ritual, ist keineswegs exklusiv religiös orientiert. (Plastow 1996: 15)

1.3.5. Theater und Drama im tanzanischen Kontext

Die Begriffe „Theater“ und „Drama“ werden im KiSwahili synonym gebraucht und können mit „mchezo wa kuigiza“⁴⁷ (ein Spiel oder aber auch ein Tanz, in dem jemand imitiert wird) oder einfach „igizo“ (Sing.)/„maigizo“ (Pl.) übersetzt werden, wobei Theater nicht im Sinne von „Schaustätte“ beziehungsweise „Theatergebäude“ verwendet wird, sondern der Prozess des Theaterspielens beziehungsweise das Schauspiel im Vordergrund steht. Für „Theater(stück)“ wird auch das Nomen „tamthilia“ beziehungsweise „tamthiliya“ verwendet, welches seinen Ursprung im Arabischen hat.⁴⁸ Den englischen Bezeichnungen „theatre“ und „drama“ bin ich in Tanzania nur im universitären Bereich begegnet. Im außeruniversitären Bereich stieß ich auf die lokalen Bezeichnungen der

⁴⁷ „Mchezo“ bedeutet Spiel, Tanz, aber auch Sport und Vergnügen (Englert/Maral-Hanak 2003: 42). „wa“ ist ein Konnektiv, das zwei Nomen miteinander verbindet, ähnlich der Genitivverbindung im Deutschen (Schicho 1989: 20); „kuigiza“ bedeutet jem. imitieren. Also ein Spiel oder aber auch ein Tanz, in dem jemand imitiert wird.

⁴⁸ Englert/Maral-Hanak 2003: 63.

jeweiligen Theaterformen, wie zum Beispiel *Ngoma* oder *Vichekesho*, auf die ich in der vorliegenden Arbeit noch näher eingehen werde.

Mit dem Entstehen von Universitäten im subsaharanischen Afrika und der Bildung von intellektuellen Eliten im westlichen Sinne trat zusehends eine „Verwestlichung“ im Bildungsbereich ein. Deshalb ist es auch nicht erstaunlich, dass Bezeichnungen wie „Theater“ und „Drama“ im universitären Bereich gängig sind - nicht zuletzt auch deshalb, weil die Universitätssprache in Tanzania die ehemalige Kolonialsprache Englisch ist -, im Alltag vieler Menschen jedoch keinen Platz gefunden haben. Meiner Ansicht nach ist es wichtig, theatralen afrikanischen Formen ihre Eigenständigkeit zu gewähren und sie auch entsprechend zu würdigen. Plastows (1996: 13) Meinung, dass sich afrikanische theatrale Formen nicht in ihrer Existenz rechtfertigen müssen und sie eine zentrale Position in allen Diskussionen über afrikanisches Theater einnehmen sollten, schließe ich mich an. Die Begriffe „Theater“ und „Drama“ verstehe ich in einem sehr weiten Feld, sodass afrikanische Formen darin mühelos Platz finden. Als zentrale Elemente eines Theaters definiere ich den Prozess der Kommunikation zwischen SchauspielerInnen und dem Publikum. Die SchauspielerInnen können verschiedene Ausdrucksmittel verwenden, wie Gestik, Mimik, Stimme, Maske, Kostüm, Choreographie, Tanz, Akrobatik, Bühnenbild, Bühnentechnik, textliche Vorgaben und Erzählungen. Diese Ausdrucksmittel können kombiniert werden, sind aber nicht Voraussetzung für Theater und können teilweise auch weggelassen werden. Im afrikanischen Kontext werden hier vor allem die textlichen Vorgaben in Form eines Drehbuches wegfallen, da sich viele afrikanische Gesellschaften durch die Verwendung von Oralliteratur auszeichnen. Theateraufführungen sind in Afrika oft viel lebendiger und spontaner als in Europa. Der Einsatz von Mimik, Tanz und Akrobatik macht das afrikanische Theater sehr lebendig, aber auch die Publikumspartizipation ist in vielen Fällen höher als bei einem europäischen Publikum. Die Spontanität resultiert hauptsächlich daraus, dass die meisten afrikanischen Theateraufführungen ohne ein schriftliches Drehbuch auskommen. Das lässt den SchauspielerInnen etwas mehr Platz für Improvisationen. Dasselbe gilt auch für die Tänze. Jeder Tanz hat zwar fixe Tanzschritte und –muster, doch bleibt dem/der Einzelnen oft Platz für eigene Improvisationen. Afrikanisches Theater ist auch nicht zwingend an ein Gebäude gebunden. Theater kann überall dort aufgeführt werden, wo auch ein Publikum ist.

Die Berücksichtigung ethnologischer oder sprachlicher Komponenten, wie sie Etherton⁴⁹ vorschlägt, erscheint mir plausibel. Seiner Ansicht nach würde es Sinn machen, das Theater in Afrika entweder

1. in ethnische Kategorien (wie Yoruba Theater, Akan Theater) oder
2. in linguistische Kategorien (wie KiSwahili Theater,⁵⁰ Haussa Theater)

einzuteilen. “to consider theatre on the [sic!] African continent in discrete ethnic categories, such as Yoruba theatre and Akan theatre, or in language categories such as Swahili theatre or Haussa theatre, rather than to talk about it as a whole, as African theatre.” (Etherton zit. nach: Wittmann-Eibinger 1988: 29)

2. Klassifizierung des Theaters

Neben der allgemeinen Eingrenzung des Begriffs Theater an sich, gibt es nun auch ein sehr heterogenes Feld in Bezug auf die verschiedenen Arten und Ausformungen von Theater in Afrika und Tanzania. Auch hier sind keine klaren Trennlinien zu ziehen.

In der Literatur trifft man auf unterschiedliche Bezeichnungen für zum Teil idente Theaterformen in Afrika, von denen hier nur einige genannt werden: *Popular Theatre*, *Theatre for Development*, *People’s Theatre*, *Community Theatre*, *Community-based Theatre*, *Theatre for Social Development*, *Participatory Theatre*, *Community Participatory Theatre*, *Literary Theatre*, *Art Theatre*.

2.1. Möglichkeiten einer Klassifizierung

Vor allem in den 1980er Jahren, aber auch noch heute, war die Beschäftigung mit dem Themenkomplex *Theatre for Development* gängig. In der jüngeren Literatur wird eher von

⁴⁹ Etherton, Michael (1979): Trends in African Theatre. In: African Literature Today, Vol. 10. (nach Wittmann-Eibinger 1988: 128)

⁵⁰ Nach dieser Kategorisierung fällt das KiSwahili Theater in beide Kategorien, da sich die TanzanierInnen – abhängig von jeweiligen Kontext – auch als WaSwahili bezeichnen. Zur Mehrfach-Identität der TanzanierInnen siehe Caplan/Topan (2004: 7-13).

Popular Theatre gesprochen. Gemeint ist mit beiden Bezeichnungen das kulturelle Experiment aus den späten 1970er Jahren, das – ausgehend von Südamerika – ein Theater entstehen ließ, welches nach Erforschung und Analyse von Entwicklungsproblemen ein kritisches Bewusstsein unter den Menschen schaffen sollte und wollte. Im günstigsten Fall sollte ein Raum geschaffen werden, der es den Betroffenen ermöglicht, ihre Probleme durch eigenes Handeln zu lösen.

Während Mlama⁵¹ und Koch⁵² keine grundsätzliche Unterscheidung zwischen *Theatre for Development* und *Popular Theatre* treffen, differenzieren Kerr⁵³ und Mda⁵⁴ zwischen *Theatre for Development* und *Popular Theatre*. Mehr noch: Kerr⁵⁵ unterscheidet zwischen *Art/Literary Theatre* und *Popular Theatre*. Barber,⁵⁶ Etherton⁵⁷ und Kerr⁵⁸ ziehen eine Trennlinie zwischen *Popular Theatre* und *People's Theatre*.

2.1.1. *Popular Theatre* versus *Literary/Art Theatre*

Eine grundlegende Klassifizierung erfolgt oftmals als Einteilung in die Kategorien *Popular Theatre* versus *Literary/Art Theatre*. Diese Unterscheidung wird aus unterschiedlichen Gründen getroffen. Einen dieser Gründe stellt das Kriterium „Sprache“ dar. (Desai 1990: 65)

Jene KritikerInnen, die sich auf das Argument der Sprache als Unterscheidungskriterium stützen, folgen Ngũgĩ wa Thiong'o in dessen Behauptung, dass wahres afrikanisches Theater (*Popular Theatre*) in indigenen afrikanischen Sprachen geführt werden müsse. „The real language of African theatre could only be found among the people – the peasantry in particular – in their life, history and struggles.“ (Ngũgĩ 1986: 41)

⁵¹ Mlama 1991: 65f.

⁵² Koch 2008: 12.

⁵³ Kerr 1995: Preface, Kapitel 6-8.

⁵⁴ Mda 1993: 46-49.

⁵⁵ Kerr 1995: Kapitel 6.

⁵⁶ Barber 1987.

⁵⁷ Etherton 1982: 319-326.

⁵⁸ Kerr 1995: x.

Das *Literary/Art Theatre* hat seine Wurzeln im kolonialen Theater (in Form von Schuldrama) und in den von den Kolonialisten gegründeten elitären *Drama Clubs*. Nach der Unabhängigkeitswelle in den 1960er Jahren wollten viele afrikanische Staaten dieses von den Kolonisatoren übernommene *Literary/Art Theatre* „entkolonisieren“. Deshalb begann die Suche nach alternativen eigenen Theaterformen. (Kerr 1995: 105)

Im englischsprachigen Theater Ostafrikas war der Einfluss von Bertolt Brechts Ideen sehr groß und spielte in den 1960er und 1970er Jahren bei Studien über das Theater eine bedeutende Rolle. Ein „populäres“ Theater zu kreieren war das Ziel von StudentInnen und Intellektuellen an der Universität von Dar es Salaam. Brecht meinte mit „populär“ die Menschen, die in den Entwicklungsprozess vollständig einbezogen sein sollten. Die Menschen sollten die Führung übernehmen und selbst Entscheidungen treffen. Brecht wollte die Initiative in Kunst und Kultur der Bourgeoisie, welche die Gesellschaft anführte, wegnehmen und sie den „Massen“ zur Führung übergeben. In diesem revolutionären Sinn stellt die „Masse“ eine Opposition zur Bourgeoisie dar. Diese „Masse“ war das Zielpublikum von Brechts Drama. Das Theater sollte zu den Menschen gebracht werden.

Die Gesamtheit des Theaters muß umgestaltet werden, nicht nur der Text oder der Schauspieler oder selbst die ganze Bühnenaufführung – auch der Zuschauer wird einbezogen, seine Haltung muß geändert werden.

Diesem Wechsel der Haltung des Zuschauers entspricht die Darstellung von menschlichen Haltungen auf der Bühne; die Auflösung des mimischen Materials nach *Verhältnissen* hin. Das Individuum fällt als Mittelpunkt. Der einzelne ergibt kein Verhältnis, es treten Gruppen auf, in denen oder denen gegenüber der einzelne bestimmte Haltungen einnimmt, die der Zuschauer studiert, und zwar *der Zuschauer als Masse*. (Brecht 1971: 26)

In diesem Sinne galt es in den 1960er Jahren in Ostafrika als „revolutionär“, in schmutzigen Hallen oder urbanen Bars aufzutreten, oder auch in ländliche Gegenden zu reisen und das Theater in die Dörfer zu den Menschen zu bringen.⁵⁹ Der Inhalt der Stücke wurde so umgeformt, dass ihn das neue „Massen-Publikum“ auch verstehen würde. Dieses „populäre“ Theater half in erster Linie eine soziale und politische Revolution zu unterstützen, mehr als eine künstlerische. (Etherton 1982: 324ff)

⁵⁹ Hubert Ogunde aus Nigeria hatte bereits 1946 mit der Gründung einer Wandertheatergruppe diese Entwicklung vorausgenommen. In den 1960er Jahren bestanden in Nigeria bereits zahlreiche solcher Gruppen. Vgl. dazu **Clark**, Egun (1981) und **Adedeji**, J.A. (1981).

Die unterschiedlichen Auffassungen von *Popular Theatre* lassen erkennen, dass einzelne Theateraufführungen nicht immer eindeutig klassifiziert werden können. Was für die Einen populäres Theater ist, ist für die Anderen intellektuelles Theater oder umgekehrt.

Beispielsweise unterscheidet Plastow (1996: 189; 197) zwischen *University and intellectual drama* und *Popular performance art and cultural troupes*. Umso erstaunter gibt sie sich bezüglich der Aussage von Amandina Lihamba, als diese in einem Interview behauptete, dass es so etwas wie intellektuelles Drama in Tanzania nie gab, aber dass die Arbeiten, die von der Universität produziert werden, wirklich populär seien. (Plastow 1996: 191) Diese unterschiedlichen Sichtweisen verdeutlichen einmal mehr, dass die Grenzen zwischen populärem Theater und intellektuellem Theater ineinander verschwimmen.

2.1.2. Verschmelzung von *Literary/Art Theatre* mit populären Formen

Wurde und wird teilweise heute noch *Literary/Art Theatre* in vielen afrikanischen Ländern in den (ehemaligen) Kolonialsprachen aufgeführt, so stellt Tanzania hier eine große Ausnahme dar. Das literarische Stück *Kinjeketile* von Ebrahim Hussein wurde bereits 1967 in der Landessprache KiSwahili uraufgeführt. Dieses Drama, das den *Maji Maji* Aufstand (1905-1907) gegen den deutschen Kolonialismus thematisiert, entstand innerhalb eines Forschungsprogrammes unter den bäuerlichen Gemeinden. Traditionelle Lieder, Tänze und auch teilweise Dialoge, die aus der Musik und den Erinnerungen tanzanischer Bauern und Bäuerinnen stammten, wurden in das literarische Stück miteinbezogen. Literarisches Drama verschmolz sozusagen mit populären Theaterformen. Mehr noch, die *Student Drama Group* führte das Stück eher unter der Landbevölkerung auf als unter den Intellektuellen des Landes. „This was particularly noticeable when they took the play to Nairobi. They avoided playing in the prestigious National Theatre in the city centre, choosing instead to perform in a tawdry community hall in a high-density area to a wildly excited and very non-elite audience.” (Kerr 1995: 129f)

2.1.3. *Popular Theatre* oder *Theatre for Development*?

Das Hauptmerkmal des *Popular Theatre*, welches hauptsächlich von internationalen, aber auch nationalen NGOs oder der *University of Dar es Salaam* und dem TaSUBa⁶⁰ initiiert wurde und wird, ist die aktive Beteiligung der Bevölkerung bei der Schaffung und Aufführung eines Theaterstückes unter Einbeziehung lokaler Sprachen und lokaler zeitgenössischer Kunstformen. Ziel ist es, sozialpolitische Botschaften unter den Menschen zu verbreiten, oder Gesellschaften für ihre soziale, politische und ökonomische Lage zu sensibilisieren. Diese Botschaften sollen von allen Beteiligten verstanden werden, unabhängig von deren Bildungsgrad. Die Themen der in diesem Prozess generierten Theaterstücke behandeln lokale gesellschaftliche Probleme, wobei der Unterhaltungswert dabei nicht zu kurz kommt. (Kerr 1995: 149 ff/Mda 1993: 46 ff)

Theatre for Development hingegen muss keine lokalen Kunstformen mit einbeziehen. Beispielsweise wurde in einem *Theatre for Development*-Projekt in Malawi das Marionettentheater herangezogen, eine den dort ansässigen Menschen fremde Kunstform. Regierungen und NGO's (*Non-Governmental Organisations*) verbreiten mit dem *Theatre for Development* ihre sozialpolitischen Botschaften zusätzlich via Radio, Film und Video. KritikerInnen⁶¹ des *Theatre for Development* bemängeln den „top-down“ Ansatz und die eindimensionale Kommunikationsschiene, die dabei entsteht. Die Themen kommen nicht von der Bevölkerung selbst, sondern werden von „oben“ implementiert. *Theatre for Development* ist dann am effektivsten, wenn es *Popular Theatre* nützt. (Kerr 1995: 149 ff/Mda 1993: 46 ff)

Ein Ansatz des *Theatre for Development*, der die aktive Beteiligung einer Zielgruppe fokussiert, kann im besten Fall befreiende und demokratische Effekte erzielen, wenn die Organisatoren gewillt sind, mit den Menschen zu kommunizieren. Wenn jedoch nur zu den Menschen gesprochen wird (*top-down* Ansatz), entpuppt sich *Theatre for Development* als Kommunikationsinstrument für Propaganda und im schlimmsten Fall sogar für Indoktrination. (Breitinger u.a. 1994: E8)

⁶⁰ *Taasisi ya Sanaa na Utamaduni Bagamoyo*, übers. „Institut für Kunst und Kultur Bagamoyo“, vormals *Chuo cha Sanaa Bagamoyo*, bekannt als (*Bagamoyo*) *College of Arts*.

⁶¹ Z.B. Breitinger u.a. 1994: E 8.

Mlama, die keine kategorische Trennlinie zwischen *Theatre for Development* und *Popular Theatre* zieht, definiert beide Genres gleichermaßen.

a new approach referred to as Theatre for Development and more recently Popular Theatre.

Popular Theatre refers to the employment of a variety of theatrical expressions at grassroot [sic!] level to research and analyse development problems and to create a critical awareness and potential for action to solve those problems. [...] Theatre becomes a process through which man studies and forms an opinion about this environment, analyses it, expresses and shares his viewpoint about it and acquires the frame of mind necessary for him to take action to improve upon it. As such, theatre is economic, social, political-indeed life itself. (Mlama 1991: 65f)

Koch (2008: 12) verwendet den Begriff *Theatre for Development* als Überbegriff einer Theaterpraxis, die in ihrer Essenz funktional ist und die eine klar definierte soziale Absicht verfolgt. „It is the means to achieve an end that only has a meaning in concrete relation to a reality that exists outside of its theatrical basis.“ (Koch 2008: 12) *Popular Theatre*, *Community Theatre*, *Community-based Theatre*, *Theatre for Social Development*, *Participatory Theatre* und *Community Participatory Theatre* sieht Koch nur als Begriffe oder unterschiedliche Konzepte, die im Rahmen dieser Theaterpraxis zur Anwendung kommen.

Anhand dieser Definitionen lässt sich herauslesen, dass *Popular Theatre* und *Theatre for Development* Instrumente sind, die zur Sensibilisierung der Menschen in sozialpolitischen Bereichen beitragen sollen. *Theatre for Development* scheint mir als Begriff nicht geeignet, da der Begriff „Entwicklung“ automatisch suggeriert, dass die betroffene Zielgruppe „unterentwickelt“ sei. Das lenkt den Fokus zu sehr auf die Menschen, die „entwickelt“ werden müssen, um ihre Lebensgrundlage danach selbst verbessern zu können, als auf das globale Weltwirtschaftssystem, das ganz erheblich zur Lebenssituation der Menschen beiträgt. Sowohl Entwicklung als auch Fortschritt wird auf KiSwahili mit *Maendeleo* übersetzt. TanzanierInnen haben mir in Gesprächen oftmals versichert, dass sie *Maendeleo* brauchen. Auf meine Frage, was sie unter *Maendeleo* denn genau verstehen würden, bekam ich verschiedene Antworten. Darunter fielen technologische Errungenschaften (Mobiltelefon und sonstige technische Geräte), Fabriken zur Erzeugung von Fertigprodukten, der Aufbau von verbesserter Infrastruktur (Bau von Straßen, verbessertes Stromversorgungs- und Wasserversorgungsnetz) aber auch Schulbildung und Arbeitsmöglichkeiten. Was bei diesen Gesprächen aber stark mitschwang, war ein

Schamgefühl für diese fehlende „Entwicklung“. Aus diesen Gründen ist der Begriff *Theatre for Development* aus meiner Sicht höchst unangebracht. Ein weiterer Grund ist die Tatsache, dass sich *Theatre for Development* in der Vergangenheit eines „top-down“-Ansatzes bediente und dadurch an Glaubwürdigkeit eingebüßt hat. Aber auch der Begriff *Popular Theatre* birgt negative Konnotationen in sich, wenn er einem *People's Theatre* gegenüber gestellt wird.

2.1.4. *Popular Theatre* versus *People's Theatre*

Etherton (1982: 321) stützt seine Unterscheidung zwischen *Popular* und *People's Theatre* auf latein-amerikanische Quellen. Daraus geht hervor, dass *People's Culture* eine Vermischung der Werte aller Menschen darstellt; jene Kultur, die sich in einer spontanen und natürlichen Art und Weise durch Musik, Brauchtum und vieles mehr manifestiert. Diese Kultur wird jedoch von der „herrschenden Klasse“ dominiert. Im Laufe der Zeit konnten so gesellschaftliche Werte auferlegt werden, die den populären Interessen völlig fremd waren, der „herrschenden Klasse“ aber dienen. Mit *Popular Culture* ist die Kultur gemeint, welche jene Elemente einbezieht, deren Inhalte ganz besonders populär sind. Diese Kultur stärkt ein ethnisches Bewusstsein und nicht zuletzt ein Klassenbewusstsein. Im afrikanischen Kontext verweist Etherton jedoch auf die widersprüchlichen Bedeutungen des Begriffs *popular*. In Nigeria wird der Begriff *popular* für die Beschreibung urbanisierter *Folk Operas* und Stücke über afrikanische Großstädte verwendet. Hier bezieht sich *popular* auf ein Theater, das von kreativen Künstlern geschaffen wurde, die ökonomisch und sozial eins mit den Massen sind. Dies ist kein revolutionäres Theater, obwohl es oft höchst politisch ist. *Popular* bedeutet hier, dass es eine breite Wirkung innerhalb der Gesellschaft hat. (Etherton 1982: 322)

Der Begriff *popular* kann verschiedene Konnotationen hervorrufen. So wurde er z.B. häufig mit „modern“ gleichgesetzt. In diesem Sinne bezieht sich *popular* auf *Best Seller*, *Pulp Magazines* (Schundillustrierte), Filme und vor allem auf Pop (Musik). So gesehen deutet *popular* auf eine Kommerzialisierung von Kunst als Massenprodukt hin. Etherton versteht das als generelle Abwertung von Kunst, da die wirtschaftlichen Aspekte auf Kosten der Ästhetik in den Vordergrund treten. Weitere ungünstige Konnotationen des Begriffs *popular* wären die Verwässerung oder Korruption „traditioneller“ Kultur und das Kopieren westlich kultureller Formen (westliche Pop-Musik, Kung Fu Filme, Mode,

Kleidung). Hier bezieht sich *popular* auf einen ökonomischen Prozess. Einige afrikanische Intellektuelle sehen diesen Typ der populären urbanen Kultur nicht so, wie er oft im Westen gesehen wird, vor allem als Ausdruck des Rebellischen in der Jugend und als Kommerzialisierung und „Neutralisierung“ dieses Rebellischen. Anstelle dessen sehen sie diese Art populärer urbaner Kultur als einen unglücklichen Fortbestand des Kolonialismus, als eine externe Kontrolle jugendlicher Gedanken durch eine fremde Kultur und als Verneinung des revolutionären Geistes, der den Unabhängigkeitskampf belebte. (Etherton 1982: 323)

Kerr (1995: x) meint, dass in der Literatur zwischen *Popular Theatre* und *People's Theatre* unterschieden wird, weil die Bezeichnung *People's Theatre* ein falsches Bewusstsein erweckt und nur ein *Popular Theatre*, welches die Bestrebungen und die Praxis der Menschen beim Kampf gegen Rassen- oder Klassenunterdrückung unterstützt, eine wirkliche Reflexion der Kultur der Menschen darstellt. Den Begriff *popular* verwendet er, um ein weites Spektrum von Genres abzudecken, „ranging from those which were 'populist' in that they mystified the people through offering them escapist forms of entertainment or atavistic ritual, to those which the people self-consciously adopted as ideological weapons in the struggle against imperialism or neo-colonialism.“ (Kerr 1995: x)

Barber (1987: 7) bringt hier zusätzlich etwas Licht in diese Diskussion: unter *popular* verstand die Mehrheit der WissenschaftlerInnen Handlungen, die von den Menschen „ausgehen“ oder den Menschen „gehören“. Andere WissenschaftlerInnen, wenn auch nicht so viele, definieren *popular* nicht im Hinblick auf dessen Ursprünge, sondern im Hinblick auf die Interessen, die dadurch bedient werden. Aus dieser Sicht, muss ein *Popular Theatre* den subalternen Klassen⁶² die Augen öffnen, damit sie ihre gesellschaftspolitische Lage bewerten können. Indem sich die subalternen Klassen ihrer Lage bewusst werden, sollen sie in gleichem Maße darauf vorbereitet werden, radikale und progressive Handlungen zu setzen.

⁶² „subaltern classes“ nach Antonio Gramsci (zit. nach Kerr 1995: x) „for describing the 'people'.“ (Kerr 1995: x).

Peoples's Theatre hingegen wird als spontaner Ausdruck der subalternen Klassen betrachtet, die sich ihrer gesellschaftspolitischen Lage noch nicht bewusst sind. Dem *People's Theatre* wurden Attribute wie konservativ, realitätsfern, frauenfeindlich und frivol auferlegt. In diesem Sinne akzeptiert und verstärkt das *People's Theatre* jene Werte, die den status quo aufrechterhalten. Für Gramsci ist *People's Theatre* deshalb ein Instrument der herrschenden Klassen. (Barber 1987: 7) Diese Ansicht muss jedoch hinterfragt werden. Es mag sein, dass diese Form der Kunst aus westlicher Sicht oft konservativ und frauenfeindlich, manchmal sogar frivol erscheint. Dessen ungeachtet ist es entscheidend, dass WissenschaftlerInnen diesen Attributen ausreichende Aufmerksamkeit schenken und sie vor allem respektieren, um zu verstehen, warum und wie die Menschen in ihrer eigenen „Unterdrückung“ zusammenarbeiten. (Barber 1987: 8) Meiner Ansicht nach sollten WissenschaftlerInnen jeglichen Zuschreibungen kritisch gegenüberstehen, um in der Folge zu analysieren, ob jene Zuschreibungen überhaupt gerechtfertigt sind. Das erfordert einen interdisziplinären Zugang, da die Ursachen vieler Phänomene in der ökonomischen oder gesellschaftspolitischen Situation liegen.

Die Ansicht von Kerr, dass die Bezeichnung *People's Theatre* ein falsches Bewusstsein erweckt, ist ebenfalls zu hinterfragen. Denn ungeachtet dessen, ob die Ausdrucksformen eines *People's Theatre* ein „falsches Bewusstsein“ erwecken, sollte die Frage gestellt werden: Ist es nicht das Bewusstsein der Menschen, die Theater kreieren; deren eigenes Bewusstsein? Die Kunst der Menschen repräsentiert deren Denken, ihren Glauben und ihre Bestrebungen. Unter spezifischen sozialhistorischen Umständen kann deren Ideologie jedoch verfälscht sein und spezifische Formen annehmen. Die Berücksichtigung sozialhistorischer Umstände ist daher ein entscheidendes Instrument, um existierende „spontane“ Ausdrucksformen zu analysieren. (Barber 1987: 8f)

2.1.5. Community Theatre

Community Theatre oder *Community based Theatre* ist laut Kerr eine der Hauptquellen des *Theatre for Development*. “There have been two major sources of Theatre for Development: the colonial tradition of theatre as propaganda, and another more radical tradition of community theatre.” (Kerr 1995: 149) “this is a theatre that emanates from the community itself, and is performed by community members for a community audience.”

(Mda 1993: 156) Diese Definition würde den „Idealfall“ eines *Community Theatre* beschreiben. Der Begriff *Community Theatre* wird aber mittlerweile auch für die Form von Theater verwendet, bei der die Community gemeinsam mit Experten, die von außen kommen, Stücke kreieren, oder für ein Theater, das exklusiv von außenstehenden Experten kreiert wird unter Verwendung deren eigener Ressourcen. (Mda 1993: 157) Da *Community Theatre* nicht mehr eindeutig von *Theatre for Development* abzugrenzen ist, bevorzuge ich in meiner Arbeit aus den oben erwähnten Gründen trotzdem den Begriff *Community Theatre*.

Auch tanzanische Theaterpraktizierende des TaSUBa beziehen sich hauptsächlich auf das *Community Theatre*.⁶³ Trotzdem verwenden tanzanische AutorInnen in der Literatur heute noch Bezeichnungen, wie *Theatre for Development*, *Popular Theatre* und *Peoples' Theatre*, die jedoch von der Bedeutung her nicht unterschieden werden. Auch Bakari behauptet, dass diese Begrifflichkeiten „in actual fact ‘describe the same thing.’“ (Bakari 1998: 116)

3. Theatergeschichtlicher Abriss

Um nun konkret auf meine eingangs gestellten Fragen (Wer produziert für wen Tanz und Theater und welche gesellschaftspolitische Funktion haben Tanz und Theater? Inwiefern haben Tanz und Theater im zeitgenössischen Kontext Relevanz?) einzugehen, gliedere ich die verschiedenen Theaterformen in Tanzania, entlang ihrer historischen Entwicklungslinie. Beginnend im 16. Jahrhundert bis heute, stelle ich die tanzanischen Theaterformen in ihren geschichtlichen Kontext, durch den sich die verschiedenen Ausformungen erst erklären lassen. Dazu zählen die politische Situation, wie beispielsweise Kolonialismus oder Sozialismus, aber auch die wirtschaftliche Situation. Hinzu kommt der immer stärker werdende internationale Einfluss, vor allem heute, in Zeiten der Globalisierung (NGO's, Weltbank, IMF). Außerdem berücksichtige ich auch,

⁶³ Das ging aus den von mir durchgeführten Experteninterviews mit LehrerInnen des TaSUBa in Bagamoyo hervor. Abraham Bura, Lektor (Drama) und Schauspieler (Bagamoyo Players) am TaSUBa, bestätigte mir in einem Interview vom 28.10.2008, dass *Community Theatre* – wie er es nannte –, *Popular Theatre* oder *Theatre for Development* dasselbe seien („it's the same thing“).

aus welchen Gründen und aus welcher Motivation heraus Theater aufgeführt wird und wurde und welche Wirkung das Theater in Tanzania auf das Publikum hat und hatte.

3.1. Lokale tanzanische Theaterformen

In diesem Teil behandle ich nun die verschiedenen tanzanischen Theaterformen vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Ältere Quellen oder verlässliche Berichte darüber sind sehr rar. (vgl. Schicho 1989: 3f) Diese sind durch Heterogenität und - vor allem nach der Ankunft der britischen Kolonialisten - durch die Beeinflussung von europäischen Theaterformen gekennzeichnet. Aber auch indische Musicalformen haben das tanzanische Theater beeinflusst.

3.1.1. Heroische Rezitationen

Die Küstengemeinden des heutigen Tanzania setzten sich aus Völkern zusammen, die das Hinterland durch sukzessive Migration vom Norden, Nordwesten und Westen besiedelt hatten. Darunter waren nilotische und kuschitische Hirtenvölker, Jäger und Sammler und Eisen-verarbeitende Bantu Ackerbauern, die sich allmählich miteinander vermischten. Einige dieser Gruppen organisierten sich Anfang des 16. Jahrhunderts in Königreichen und Chieftümern, andere führten ein kommunales Sozialsystem, rund um *kinship* (Verwandtschaft) organisiert, fort. Unter Gesellschaften wie den WaHaya beispielsweise gehörten spezialisierte Aufführungsgruppen zum Königshof. Hofpoeten komponierten heroische Rezitationen, die zur Wertschätzung der Herrscher beitrugen, historische Momente festhielten oder zum Krieg mobilisierten. Heroische Rezitationen zeichneten sich durch Gesang und Begleitung mit der *Enanga*, einer Zither mit sieben Saiten, aus. Die Hofpoeten und Künstler wurden im Gegenzug vom Herrscher belohnt und auch geschützt. (Lihamba 2004: 234)

3.1.2. *Story Telling*

In allen Gesellschaften spielten *Story Telling*, Tanz und Musik eine bedeutende Rolle, die nicht nur der reinen Unterhaltung dienten, sondern sozial akzeptierte Normen unterstrichen und gesellschaftliche Mythen und Rituale bestärkten. Die Geschichte von Mbegha wurde

beispielsweise als Ursprungslegende erzählt, aber auch als eine Geschichte der politischen Machtkämpfe bestimmter Familien. Im 18. Jahrhundert entwickelten sich unter der Bevölkerung auf der Insel Ukerewe (Viktoriasee) und unter den WaSukuma und den WaNyamwezi⁶⁴ spezielle Aufführungen, die spezifische Funktionen für Jäger beinhalteten. Darunter waren Tänze für Stachelschwein-Jäger und Schlangen-Tänze. Es gab aber auch Aufführungen, die sich mit sozialen Geschlechterrollen und Altersgruppen auseinandersetzten, welche beispielsweise von den Maasai im Norden, den WaGogo in Zentraltanzania und den WaSwahili in den Küstenregionen entwickelt wurden. (Lihamba 2004: 234f)

Vorkoloniale Theaterformen waren hauptsächlich funktionell ausgerichtet. Das Prinzip „art for arts sake“ hatte darauf keinerlei Einfluss. Es wurde Theater gemacht, um zu erziehen, kritisieren, mobilisieren, besänftigen und Verhaltensweisen zu regulieren. Aber vor allem lag der Fokus auf der Kontrolle über das Wohlergehen der Gesellschaft. Tänze waren integraler Bestandteil des traditionellen Erziehungssystems (Initiationsriten). Es gab Heiratstänze, Jagdtänze und Arbeitstänze (vor allem im Bereich der Agrarwirtschaft), um nur einige davon zu nennen. Wie bereits eingangs erwähnt, besiedeln mehr als 120 ethnische Gruppen das Land. Jede ethnische Gruppe hatte mindestens drei Tänze entwickelt. Das ergibt hunderte von Tänzen, von denen nur einige erforscht wurden.⁶⁵ (Rubin 1997: 300)

Das Publikum wurde in die Erzählungen miteinbezogen. Es gab Eingangs- und Schlussformeln, die das Publikum kannte und auch bestimmte Stellen, die auf die Reaktion des Publikums abzielten. Die Erzählungen setzten sich aus verschiedenen Teilen zusammen. Jedoch waren sie kein starres unveränderliches Konstrukt, sondern wiesen eine gewisse Beweglichkeit auf. Es bestand durchaus die Möglichkeit, neue Teile in die Erzählungen einzuflechten, oder andere Teile wegzulassen. Die einzelnen Teile einer Erzählung waren vielfach formelhaft und setzten sich aus Stereotypen zusammen. Das Publikum war mit den einzelnen Stellen vertraut, da sie sie schon oft gehört hatten, und konnte dementsprechend darauf reagieren. (Fiebach 1979: 58f) Jeder Künstler und jede Künstlerin hatte ein begrenztes Repertoire von Erzählungen und Bildern im Kopf, das er

⁶⁴ Das sind die beiden größten Volksgruppen in Tanzania, die im Gebiet um den Viktoriasee leben.

⁶⁵ Vgl. Mlama (1981), Hussein (1975: I Traditional African Theatre). Hussein verweist in seiner Dissertation auch auf Kaduma, G.Z. (1972): A Theatrical Description of Five Tanzanian Dances, unpublished manuscript, Dar es Salaam.

bzw. sie beliebig gestalten konnte. Dieses Repertoire, das in einem künstlerischen Prozess zur Entfaltung kam, nennt Fiebach (1979: 59) die Grundlage einer „Montage“kunst.

Bei der KiSwahili Form des *Story Telling* beginnt der Erzähler bzw. die Erzählerin mit dem Wort *Paukwa*.⁶⁶ Um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, müssen diese mit *Pakawa* (dt. es gab) antworten. Diese Formel wird so lange wiederholt, bis sich der/die *Story Teller* sicher ist, dass er/sie die volle Aufmerksamkeit des Publikums erlangt hat. (Plastow 1996: 29) Die ersten Worte des nächsten Satzes beginnen mit: „*Palikuwa na mtu ...*“ (dt. Es gab einen Menschen ...) oder „*Hapo zamani ...*“ (dt. Hier einst ...). Nach der Erzählung endet die Geschichte mit folgendem Satz: „*Kingano changu cha uongo kiishilie hapo.*“ (dt. Meine kleine Lügengeschichte soll hier enden.) (Noronha 2009: 6)

3.1.3. *Ngoma*

Der Begriff *Ngoma* kann als Überbegriff für alle theatralischen Aktivitäten verstanden werden. Im engeren Sinn steht er für den Tanz und auch für die Trommel, die diesen Tanz begleitet. Im weiteren Sinn steht er für das ganze Ereignis, das sich rund um den Tanz ereignet. So gesehen kann *Ngoma* durchaus mit „Theater“ übersetzt werden.

Das Wort *ngoma* ist der grundlegende Ausdruck im Kiswahili, mit dem der Komplex Musik/Tanz angesprochen wird. Er gilt als Bezeichnung für alle Arten von Gemeinschaftsmusik- und tanz, in denen meist (aber nicht notwendigerweise) Trommeln eine Rolle spielen. Je nach dem Zusammenhang kann er mit „Trommel“, ohne auf einen spezifischen Trommeltypus einzugehen, „Tanz“, aber auch „Tanzveranstaltung“, „Tanzfest“, „Musik“, „Musikaufführung“ und dergleichen übersetzt werden. Jede dieser Übersetzungen ist unvollkommen, weil im Kiswahili-Ausdruck alle diese Kategorien gleichzeitig mit enthalten sind und konzeptuell mitschwingen. (Kubik 2004: 61)

Allerdings hat das Wort *Ngoma* nur in der Bantusprache KiSwahili diese Bedeutung. In anderen Bantusprachen ist *Ngoma* in seiner Bedeutung wesentlich eingeschränkter. Bei den WaGogo in Tanzania wird *Ng'oma*, abgesehen von der differenzierten Intonation, nur für eine „ganz bestimmte Musik/Tanz-Art“ verwendet, die von Frauen aufgeführt wird. Gleichzeitig wird das Wort *Ng'oma* für eine spezielle Trommelgattung verwendet, mit der die Tänze begleitet werden. (Kubik 2004: 61f)

⁶⁶ Hierzu konnte ich keine adäquate deutsche Übersetzung finden.

Für den afrikanischen Kontext ist es zudem noch wichtig, dass es in vielen afrikanischen Sprachen kein adäquates Wort für Musik gibt, „obwohl dieses Wort als Entlehnung inzwischen in das lexikalische Inventar einer Reihe von afrikanischen Sprachen – nicht selten mit veränderter Bedeutung – eingedrungen ist.“ (Kubik 2004: 61) Ins KiSwahili wurde das Lehnwort *Muziki* aufgenommen.

3.2. Kolonial beeinflusste tanzanische Theaterformen

3.2.1. Theater während der Kolonialzeit⁶⁷

Seit Anfang des 19. Jahrhunderts begannen die europäischen Mächte, Teile Ostafrikas in ihren Besitz zu nehmen. Briten und Franzosen zeigten kaufmännisches Interesse an Zanzibar und der Küste. Deutschland war bereits im Handel tätig. Neben den Deutschen ließen sich Griechen, Italiener und Südafrikaner in den Hochländern von Usambara, Meru und Kilimanjaro nieder, während Inder im ganzen Land siedelten. Carl Peters von der Gesellschaft für deutsche Kolonisation „erwarb“ 1884 durch Verträge mit afrikanischen Autoritäten das erste Stück Land. 1885 gründete Peters die „Deutsch-Ostafrikanische Gesellschaft“, die weitere „Erwerbsexpeditionen“ unternahm. Im darauf folgenden Jahr wurde durch Verträge mit Großbritannien und Portugal die Nord- und Südgrenze „Deutsch-Ostafrikas“ festgelegt. Im Westen reichte das Gebiet bis an den Tanganyikasee. Der heutige Grenzverlauf entstand aber erst nach dem ersten Weltkrieg. Die Agenten der Deutsch-Ostafrikanischen Gesellschaft, die mit europäischen Missionaren und unabhängigen Kaufleuten zusammen arbeiteten, gerieten mit lokalen Herrschern in Konflikt, was sich in etlichen bewaffneten Konflikten entlud. 1890 schloss die deutsche Regierung einen Vertrag mit der privaten Deutsch-Ostafrikanischen Gesellschaft zur Übernahme der Gebiete. Das bisherige „Schutzgebiet“ wurde 1891 in eine Kronkolonie (Deutsch-Ostafrika) umgewandelt. Die deutsche Arbeitspolitik veranlasste massive Abwanderungen in urbane Zentren und auf Plantagen. Nun trafen kulturelle Praktiken der verschiedenen ethnischen Gruppen aufeinander. Die ArbeiterInnen führten die Tänze aus ihren Heimatregionen auf, um ihre Identität und Einheit zum Ausdruck zu bringen und auch, um sie mit den anderen zu teilen. Die Schlangentänze der WaSukuma und WaNyamwezi aus Westtanzania und die Maskentänze der WaMakonde aus Südtanzania wurden unter den MigrantInnen populär. So entwickelten sich auch Aufführungen multi-

⁶⁷ Vgl. Halpern (1991: 33ff); Lihamba (2004: 235) und Schicho (2004: 312f).

ethnischer Natur. Neue Kreationen entstanden, die teilweise auf die wirtschaftspolitischen Veränderungen zurückzuführen sind. Dazu zählen *Robota* (ein Tanz, der auf das Abkochen von Sisal als Arbeitsprozess zurückzuführen ist), *Lelemama* (populär unter den Frauen in urbanen Bereichen) und *Bom*, der in seiner Form dem *Beni*-Tanz ähnelte, auf den ich im nachfolgenden Kapitel eingehen werde.

3.2.2. *Beni Ngoma*

3.2.2.1. Ursprünge und Charakteristik des *Beni Ngoma*

Ausgehend von Mombasa und der nördlich davon gelegenen Insel Lamu (Kenya) bildeten sich in den Swahili-Vierteln ostafrikanischer Küstenstädte in den späten 1890er Jahren Vereinigungen, die *Beni Ngoma* genannt wurden. Das Wort *Beni* leitet sich vom englischen Wort „band“ ab und bezieht sich konkret auf die lange Tradition europäischer Militärblaskapellen, die mit den Kolonialisten ins Land gebracht worden war. Kerr (1995: 61) sieht in *Beni* eine „echte populäre Form des Theaters“, weil *Beni* das Element des Klassenbewusstseins und des Konfliktes in sich trug. Der Begriff *Ngoma*, der bereits von mir erläutert wurde, kommt dem Begriff „Tanz“ hier am nächsten. Musikethnologen (z.B. Bender 1985: 137) übersetzen den Begriff *Ngoma* mit „Musik“, weil sie das musikalische Element des *Beni Ngoma* in ihren Untersuchungen hervorheben. *Beni Ngoma*-Vereinigungen organisierten Tanzfeste, die auf der Idee von Militärblaskapellen basierten und sich in Form von Prozessionen, Märschen und Paraden offenbarten, zuweilen aber auch in – der für afrikanische Tänze typischen – Zirkelform aufgeführt wurden.

The dances done to this Beni music have also varied considerably but all have been based on the idea of military drill. Sometimes the dance took the form of a parade, a procession, a march past; sometimes it took the form of a dance in platoon form; sometimes it took the form of a circling drill step. (Ranger 1975: 5)

Die Tänzer und Musiker⁶⁸ trugen bei den Aufführungen häufig uniformartige Kleidung bzw. echte Militäruniformen und setzten als theatralisches Element beim Tanz eine

⁶⁸ Der *Beni*-Tanz wurde von Männern dominiert. Bis in die 1920er Jahre gab es auch weibliche Mitglieder, die es wegen ihrer sekundären Rolle (kein Mitspracherecht im Organisationsbereich, keine finanzielle Unterstützung von seiten der *Beni*-Vereinigung) jedoch vorzogen, eigene Vereine zu gründen, die als *Lelemama* bekannt wurden. Vgl. dazu Askew (2002: 72, 82f, 95, 99f, 127, 139), Ranger (1975: 167-170), Topp Fargion (2000: 43f, 49, 53).

„militaristische Mimik“⁶⁹ ein, auf die ich später noch näher eingehen werde. Die Sprache des *Beni* war nahezu ausschließlich das KiSwahili. Die Inhalte der *Beni*-Lieder bestanden aus sich reimenden Kommentaren zu aktuellen gesellschaftspolitischen Themen. Innerhalb der *Beni Ngoma* gab es eine hierarchische Gliederung unter den Mitgliedern. (Ranger 1975: 5)

The *Beni ngomas* had a hierarchy of male and female officers, with elaborate ranks, uniforms, and titles of honour. These dignitaries certainly did participate in and were honoured at the dance. But they also carried out administrative and welfare functions among the membership. (Ranger 1975: 5)

Beni Ngoma beruhte auf der langen Tradition der Tanz-Wettbewerbe urbaner Swahili-Gesellschaften, die von der „traditionellen Swahili Aristokratie, die in den 1890er Jahren in einigen Küstenstädten Ostafrikas noch teilweise die Vorherrschaft innehatten, gesponsert und kontrolliert wurden“ (Kerr 1995: 60) und „in deren Verlauf es zur Vorführung militärischer Fertigkeiten kam.“ (Bender 1985: 137) Solche Tanz-Wettbewerbe dauerten nicht selten bis zu sieben Tagen und wurden von ausschweifenden Festen begleitet. Rivalisierende Stadthälften oder Stadtviertel formierten Gruppen, die in Aufführungen miteinander wetteiferten. Die Wettkämpfe wurden aber auch genützt, um Innovationen wie neue Tanzformen, Instrumente, Kostüme und (die Zurschaustellung von) Waffen aufzunehmen. Prestige, Ehre, Revanche und Unterhaltungswert waren die „Hauptpreise“ von *Beni*-Wettbewerben. (Gunderson 2000: 13)

Für Ranger (1975: 20) ist der *Chama*-Tanz, der von Skene⁷⁰ beschrieben wurde, aufgrund seines arabischen Einflusses der Beweis, dass *Beni* vorkoloniale Wurzeln hat. Beim *Chama*-Tanz führten WaSwahili Männer einen arabischen Kriegstanz auf, bei dem sie in Reihen standen und Stöcke ruckartig bewegten, auf dieselbe Art und Weise wie Araber ihre Schwerter im Kampf führten.⁷¹ Dieses Beispiel demonstriert die Durchlässigkeit von WaSwahili-Gesellschaften und verdeutlicht auch, dass Swahili-Tanzvereinigungen bereit waren, europäische Formen zu integrieren.

⁶⁹ Militaristische Mimik war auch unter der muslimischen Jugend Nigerias und der Elfenbeinküste als Übergang von überlieferten zu „modernen“ Tanzformen anzutreffen. (Kerr 1995: 60)

⁷⁰ Skene, R. (1917): Arab and Swahili Dances and Ceremonies. In: Journal of the Royal Anthropological Institute, XLVII, 415. (nach Ranger 1975: 20)

⁷¹ Auch beim *Beni*-Tanz wurden Stöcke eingesetzt, „imitating guns or batons“ (Kerr 1995: 60).

In Tanganyika entwickelten sich in den späten 1890er Jahren urbane *Beni*-Tanzvereinigungen zuerst in Tanga. Dort gab es bereits viele *Ngoma*-Vereinigungen, wie *Dar-i-Sudi* und *Dar-i-Gubi*, welche in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander standen. Zu dieser Zeit war die Küste von Tanganyika bereits mit der deutschen Militärmacht in Kontakt gekommen. Schon in den 1880er Jahren zerstörten die Deutschen mit ihrer Kriegsflotte Küstenstädte in Tanganyika. 1896 zeichnete sich mit dem Bombardement der britischen Kriegsflotte auf den Palast des Sultans von Zanzibar der Beginn einer Krise im Land ab. Kurz darauf sollte aus dieser Krise *Beni Ngoma* hervorgehen. (Ranger 1975: 17, 34-38)

Beni-Themen kamen überdies aus Zanzibar, das lange Zeit unter omanischer Herrschaft stand und 1890 britisches Protektorat wurde. Europäische Musik sollte die befreiten jungen Sklaven, die in U.M.C.A. (*Universities' Mission to Central Africa*) Dörfern angesiedelt worden waren, in das industrielle Zeitalter führen. Die Missionare der 1880er Jahre hatten keine Zweifel am zivilisierenden und disziplinierenden Wert von europäischer Musik, die für sie eine Welt der Ordnung bedeutete, im Gegensatz zu den – aus ihrer Sicht – „unkontrollierten“ afrikanischen Trommelschlägen. Deshalb unterrichteten sie Kinder beim Erlernen europäischer Musikinstrumente und ermunterten sie gleichzeitig Bands zu gründen. Jene fanden Gefallen an den neuen Instrumenten, jedoch fanden sie – zur Beunruhigung der Missionare – auch Gefallen daran, Soldaten nachzuahmen und „wilde“ Tänze aufzuführen. Auch die mächtigen Schiffe der Deutschen und der Engländer beeindruckten die Kinder sehr stark. Als die Briten 1896 den Palast des Sultans von Zanzibar bombardierten, setzten sie ein „Denkmal“ ihrer absoluten militärischen Macht, das sich in den Gedanken der Kinder festsetzte. „The ‘absolutness’ of this naval power was certainly impressed upon them.“ (Ranger 1975: 13) In Zanzibar waren viele *Beni*-Symbole anzutreffen: der Drill, die Blaskapellenbands, die Imitation der zeremoniellen Seite des europäischen Militärs und die Marine. Ranger (1975: 14) räumt zwar ein, dass diese Schuljungen Vorläufer der Mombasa *Beni*-Vereinigungen waren, deren Mitglieder in prunkvollen Paraden durch die Straßen zogen. Aber er wehrt sich, *Beni* nur „in terms of adaption to absolute power“ darzustellen, weil er behauptet, dass *Beni*-Vereinigungen nicht aus den Missionsdörfern oder –schulen hervorgingen, sondern aus den Swahili-Vierteln der Küstenstädte Kenyas und Tanganyikas. (Ranger 1975: 13f)

In Tanga bildeten die Deutschen hunderte von einheimischen Kindern aus. Die intelligentesten unter ihnen wurden in die berühmte *Boys' Band* aufgenommen. Trotzdem entsprang *Beni* nicht den Tanga Boys', sondern den „herkömmlichen“ Tanzvereinigungen. Die *Dar-i-Sudi* gründeten „The Marine Band“ mit Rängen vom Kaiser bis zum Gefreiten und Soldaten und die *Dar-i-Gubi* riefen die „Arnoti Band“ ins Leben. Später wurden diese Bands kurz als *Marini*⁷² und *Arinoti*⁷³ bekannt. Für die Jugendlichen waren die Instrumente der Militärbands ein Prestigesymbol. Zwischen den *Marini* und den *Arinoti* entwickelten sich Wettbewerbskämpfe, die auch in Dar es Salaam, Kilwa, Lindi und anderen Küstensiedlungen bemerkbar war. Bis 1914 entstand ein Netzwerk von *Marini* und *Arinoti* Vereinigungen. (Ranger 1975: 36-38)

3.2.2.2. Verbreitung des *Beni Ngoma*

Zwischen kenyanischen und tanzanischen Swahili-Gesellschaften gab es große Unterschiede, die zu einer getrennten Entwicklung des *Beni* führten.

Dar es Salaam war beispielsweise keine „alte“ Swahili-Niederlassung. Erst in den 1860er Jahren von omanischen Herrschern von Zanzibar aus gegründet, setzte sich ihre Bevölkerung ursprünglich aus sudanesischen und *Ngoni*⁷⁴-Kaufleuten, die mit den Deutschen handelten, und *Manyema* Ex-Sklaven, die aus dem Kongo kamen, zusammen. Die KiSwahili-sprechende Bevölkerung war nicht sehr wohlhabend und konnte sich keine extravaganten Straßenfeste leisten, wie sie in Mombasa und Lamu von den wohlhabenden Swahili-Gesellschaften abgehalten wurden. Dort setzten sich die *Beni*-Vereinigungen vor 1914 fast ausschließlich aus in „Freiheit“ geborenen WaSwahili-Männern zusammen, die einen höheren sozialen Status innehatten. Die Briten sahen diese jungen Männer als mögliche Kollaborateure und förderten sie deshalb, indem sie ihnen Zugang zu höheren Bildungsanstalten verschafften. Das alles hatte Auswirkungen auf die *Beni*-Vereinigungen. Die Inhalte des *Beni Ngoma* wurden in Kenya vor allem durch die Verwendung von klassischen KiSwahili-Versen ausgeschmückt. Dar es Salaam hatte hingegen keine literarische Tradition und es gab auch keine KiSwahili-Dichtung. Deshalb erreichte *Beni*

⁷² Von „Marine“ abgeleitet.

⁷³ Übers. „Die Unreinen“.

⁷⁴ Ngoni setzen sich aus verschiedenen Ethnien der Bantu zusammen.

Ngoma in Tanganyika keine so sorgfältige Ausarbeitung wie es in Kenya der Fall war. Das Fehlen finanzieller Ressourcen in Dar es Salaam hatte aber wiederum den Vorteil, dass diese Form des *Beni*, die weniger prunkvoll war, leichter zu reproduzieren war. Aus diesem Grund war es auch Tanganyika und nicht Kenya, von wo aus sich *Beni Ngoma* auszubreiten begann. (Ranger 1975: 36-41)

In Tanga war die Situation wieder eine andere. Tanga war im Gegensatz zu Dar es Salaam eine ältere Niederlassung. Hier gab es eine längere Tradition der Swahili-Urbanität. Aber Tanga durchlief eine turbulente Zeit im 19. Jahrhundert. Migranten aus dem Hinterland siedelten sich in der Stadt an und überstiegen nun die Zahl der Swahili-Bevölkerung. Als 1888 die Deutschen Tanga bombardierten und besetzten, verließen viele Bewohner die Stadt. Die Europäer bezeichneten die Gesellschaft von Tanga als „Swahili-Gesellschaft“, in Wahrheit war die Gesellschaft aber heterogen. Was bedeutete das nun für *Beni*-Vereinigungen? In Tanga wuchs zwischen den *Marini* und den *Harinoti* (oder *Arinoti*) ein zunehmender Wettstreit heran, der über die Rivalität bei den Tanzwettbewerben hinausging. Denn die *Marini* entwickelten sich zur Elite-Gesellschaft. In ihren Reihen waren die Gebildeten zu finden, egal welchen Ursprungs. Die *Arinoti* hingegen setzten sich zum Großteil aus ungebildeten Arbeitsmigranten zusammen, was zu gesellschaftlichen Spannungen zwischen den beiden Gruppierungen führte. Diese Teilung zwischen der „feinen Gesellschaft“ und den „Vulgären“ gab es von Anfang an in tanganyikanischen Küstenstädten. (Ranger 1975: 40)

Die Bevölkerung Tangas wehrte sich von Anfang an gegen die deutsche Besatzung. Als ihr Widerstand jedoch 1889 von den Deutschen niedergeschlagen wurde, einigten sich Teile der Gesellschaft mit der europäischen Macht. Die Küstenstädte wurden zur Basis der deutschen Kolonialisten. Hier errichteten sie Schulen und bildeten Teile der Gesellschaft aus. Als die Deutschen nun ins Landesinnere zogen, um ihr Handelsnetz auszudehnen, folgten ihnen die Küstenbewohner als Diener, Händler und administrative Untergeordnete. So gelangte *Beni* über die islamischen Küstenbewohner, die vertraut waren mit der westlichen Weltanschauung, ins Landesinnere. In allen Handels- und Administrationszentren wurden nun *Marini* und *Arinoti* Bands gegründet. Aber auch Soldaten brachten *Beni* landeinwärts in die Militärcamps. Die Soldaten waren keine Küsten-Moslems, sondern kamen aus dem Landesinneren, wo andere lokale Sprachen gesprochen wurden.

Trotzdem blieb das KiSwahili die Sprache des *Beni*. Die *Beni*-Vereinigungen im Landesinneren waren mit den *Beni*-Vereinigungen an der Küste verbunden. Diese Verbindung wurde durch Schlüsselmitglieder aufrechterhalten, die in der Regierung arbeiteten. Sie organisierten *Marini-Arinoti* Wettbewerbe im ganzen Land. Es bildeten sich „wandering minstrels“, die durchs Land tourten. Die Atmosphäre bei diesen Festen war sehr ausgelassen und sowohl Tänzer und Musiker sowie das Publikum amüsierten sich prächtig. Deren *Ngoma* waren gleichzusetzen mit europäischen Clubs bzw. Theater. (Ranger 1975: 42f)

Die Europäer wussten, dass ihr eigener Vorteil in überlegenen Kommunikationsnetzwerken lag. Darum verfolgten sie mit Skepsis und mit wachsendem Erstaunen den Aufstieg des *Beni*-Netzwerkes, der sich durch Kommunikation und Kooperation zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Abstammung auszeichnete. (Ranger 1975: 44)

3.2.2.3. „Drahtzieher“ des *Beni Ngoma*

Der erste Weltkrieg schlug sich auf die Entwicklung der *Beni Ngoma* nieder. Eine Auswirkung des Krieges war eine Verschiebung der Einflussosphäre innerhalb der *Beni*-Vereinigungen. Obwohl die Soldaten (*Askari*) hoch privilegierte Männer in der Gesellschaft waren, dominierten vor dem Krieg die Angestellten (*Clerks*) *Beni*. Mit Beginn des Krieges wurde das Militärthema dominant und somit rückten die Soldaten in der Hierarchie des *Beni* nach oben. Als 1914 die Briten mit ihren indischen Truppen in Tanga von den Deutschen besiegt wurden, gewannen die afrikanischen Soldaten an Selbstvertrauen. Die Rivalität zwischen *Marini* und *Arinoti* wurde in *Beni*-Liedern ausgedrückt. „We Marini are favoured by God. To be able to read and speak the language of Europe the gates of Heaven are opened for us.“ Oder: “We Marini are the people of Paradise; we long to go to our home on the coast. These Arinoti are people of Hell.” (Ranger 1975: 53) Die *Arinoti* wiesen in ihren Liedern stolz auf ihre Herkunft aus dem Landesinneren und ihre körperliche Stärke hin, denn viele von ihnen wurden im Krieg als Träger eingesetzt. Die *Marini* waren in ihren Augen wie schwache Frauen. Beide Gruppen waren nun stolze Träger ihrer *Beni*-Titel. *Beni* fungierte als Ausdrucksmittel für den Wunsch, innerhalb der kolonialen Administrationsstrukturen zu arbeiten und als Verbündete von den Kolonialisten akzeptiert zu werden. (Ranger 1975: 52-56)

Nachdem die Deutschen 1918 von den Briten besiegt worden waren, wurden die deutschen Titel (Kaiser bis zu Gefreiten und Soldaten) in den *Beni*-Vereinigungen verboten und durch englische Titel ersetzt. Durch die veränderten Machtverhältnisse ging die Einflussphäre innerhalb der *Beni*-Vereinigungen wieder von den Soldaten an die Angestellten zurück. Diese versuchten die alten urbanen Netzwerke des *Beni*, die während des Krieges zusammengebrochen waren, wiederherzustellen. Die Briten beobachteten die Wiederherstellung des *Beni*-Netzwerkes misstrauisch. Die Mehrheit der TanganyikanerInnen wollten jetzt gute Beziehungen zu den Briten herstellen, um gleichzeitig das *Beni*-Netzwerk wieder aufzubauen. Denn *Beni*-Vereinigungen hatten vor dem Krieg auch karitative Funktionen übernommen. Die Mitgliedsbeiträge, die monatlich eingehoben wurden, dienten nicht nur zur Unterhaltung der Eliten. Wenn sich ein *Beni*-Mitglied in finanziellen Schwierigkeiten befand oder krank wurde, erhielt es durchaus Unterstützung. Die *Beni*-Lieder dieser Zeit thematisierten nun nicht mehr den Sieg über die Briten oder die überlegene Kultur der Küste, wie es zu Beginn des ersten Weltkrieges der Fall war. Jetzt behandelten die Lieder soziale Themen, die nach den Gräueln des Krieges in den Vordergrund rückten (z.B. über die von Soldaten vergewaltigten Frauen). (Ranger 1975: 56-66)

Nach dem ersten Weltkrieg verbreitete sich *Beni* ins Landesinnere bis über die Grenzen Tanganyikas hinaus. Mit dem Demobilisationsprozess verloren die Männer ihre Uniformen und ihren Sold. Vor allem die *Arinoti*, die vor dem Krieg als Träger aus dem Landesinneren rekrutiert worden waren, aber auch andere demobilisierte Männer kehrten nun wieder in ihre Dörfer zurück und brachten den *Beni*-Tanz mit. In ihren Dörfern angekommen, führten sie *Manova*, „the war game“ auf. *Marini* tanzten wieder gegen *Arinoti*, wobei sich der Tanzstil veränderte. Wegen der finanziellen Engpässe wurden auch die Instrumente an die Umgebung angepasst. Kalebassen und andere lokale Instrumente (Kazoo, Trommeln) wurden dafür herangezogen. Weit weg vom urbanen Netzwerk der Kommunikation und Korrespondenz war die sorgfältige Ausarbeitung des *Beni* nur mehr schwer aufrecht zu erhalten. *Beni* fungierte nun als Mittel zur Erinnerung an die Niederlage der Deutschen und die Freude darüber. In den *Beni*-Liedern wurde der Hass gegen die Europäer, aber auch die Angst vor den Europäern ausgedrückt. Das satirische Element, das sich darin zeigte, war jedoch eher gegen andere AfrikanerInnen gerichtet, als gegen die

Weißer. Ignorante oder unerfahrene AfrikanerInnen wurden parodiert. Generell waren *Beni*-Vereinigungen keine Pantomime über die weißen Kolonialmächte oder Protestbewegungen. Dazu waren sie zu sehr mit eigenen Themen (wie Überleben, Erfolg, Wohlfahrt, Quelle von Prestige) beschäftigt. (Ranger 1975: 68-76)

In den Städten kristallisierte sich eine kontrollierende Elite heraus. Führende Mitglieder der afrikanischen Administration und Polizei investierten viel Zeit und Geld in den Wiederaufbau des alten urbanen *Beni*-Netzwerkes. Dabei arbeiteten sie mit prominenten afrikanischen Händlern und einflussreichen Ex-Soldaten zusammen. Die Briten standen *Beni Ngoma* zunehmend skeptisch gegenüber. Dazu kam es im Distrikt Kilosa in der Morogoro Region zu Rivalitäten, die in Straßenkämpfen ausgetragen wurden. In Bukoba, einer Stadt an der Westküste des Viktoriasees, glaubten die christlichen Europäer, dass *Beni* ein islamischer Tanz sei, den sie ausschließen müssten. Die britische Administration verhängte jedoch kein generelles Verbot, sondern hob Gebühren für öffentliche Aufführungen ein. Auf diesem Wege konnten sie die Aufführungen eindämmen. Im Besonderen wurden die Ordnungskräfte des Landes (Polizei, Soldaten) von der Teilnahme an *Beni Ngoma* abgehalten. Mit der Gründung der *Tanganyika Territory African Civil Service Association* 1922 änderte sich der Charakter des *Beni* radikal. Denn *Beni Ngoma* wurde nun nicht mehr als Wohlfahrtsorganisation oder als Kompensation für fehlenden Einfluss benötigt, weil die *Tanganyika Territory African Civil Service Association* diese Aufgaben übernahm. (Ranger 1975: 90-93)

In Tanga setzte sich das gesamte Büropersonal aus Afrikanern zusammen. Diese gründeten 1929 die *Tanganyika African Association*, die wegführen sollte von *Marini* und *Arinoti*. Ihre Gründer, die früher führende Positionen in *Beni*-Vereinigungen besetzt hatten, wollten von der Wettbewerbsbasis ablassen. Sie wollten dem Weg des „Fortschritts“ folgen und Einigkeit unter den AfrikanerInnen erzielen. Das gelang aber nicht, weil die neue Organisation ein Club der Eliten war, der fast ausschließlich aus Angestellten und Händlern bestand. *Beni Ngoma* hingegen hatte Mitglieder aus allen Gesellschaftsschichten gehabt. (Ranger 1975: 93-96)

3.2.2.4. Der Zerfall von *Beni*-Vereinigungen

In den kleineren Niederlassungen der Küste florierte *Beni* trotz allem weiter. Auch in Dar es Salaam überlebten *Beni*-Vereinigungen bis in die 1950er Jahre. Dort war es für Arbeitsmigranten, die in der Stadt schlechte Bedingungen vorfanden, wichtig, sich untereinander in Gemeinschaften zu organisieren. *Marini* und *Arinoti* rivalisierten stark, jedoch tanzten sie gemeinsam. In den späten 1950er Jahren ersetzten Jazz Clubs und Fußball Clubs *Beni Ngoma*. (Ranger 1975: 101)

Im Landesinneren setzte in den 1930er Jahren ein drastischer Rückgang von *Beni*-Vereinigungen ein. Ein Grund dafür war die schlechte ökonomische Situation und der Handelszerfall. Angestellte wurden abgezogen und somit konnte niemand mehr das *Beni*-Netzwerk aufrechterhalten. Ein anderer Grund war das Bestreben der führenden *Beni*-Mitglieder, die nun effektivere Formen der Gemeinschaftsorganisation finden wollten und andere Institutionen gründeten, um die früheren *Beni*-Vereinigungen zu ersetzen. Am Beispiel von Ujiji⁷⁵ kann dieser Wandel gut nachvollzogen werden: Die Bevölkerung von Ujiji war in zwei Gesellschaftsgruppen geteilt, die miteinander rivalisierten. Die eine Gruppe bestand aus den so genannten *Manyema*, die ursprünglich von der kongolesischen Seite des Tanganyika Sees als Sklaven nach Ujiji gebracht wurden. Die andere Gruppe setzte sich aus freien Männern zusammen, die aus ländlichen Gebieten der Ostseite des Tanganyika Sees in die Stadt Ujiji immigrierten. Die *Manyema* betonten die „Reinheit“ ihres Islam; die freien Männer waren stolz darauf, nicht versklavt gewesen zu sein. Der ökonomische Zerfall der Stadt, der die Kürzung von Arbeitsplätzen nach sich zog, verschärfte die Rivalität zwischen den beiden Gruppen. Als die Briten Ujiji 1921⁷⁶ besetzten, wurde die Rivalität der beiden Gruppen durch *Marini-Arinoti* Wettbewerbe ausgedrückt. 1924 bezeichneten sich die *Manyema* als *Kongo-Arabian* und die freien Männer als *WaTanganyika*. Auch wenn beide Gruppierungen andere Namen angenommen hatten, verspotteten sie sich weiterhin gegenseitig, was in ihren jeweiligen Tänzen zum Ausdruck kam. Diese Rivalität eskalierte 1932 in einem Straßenkampf, in dem einige Männer getötet wurden. Danach wurde *The Unity of Lake Tanganyika Nations Association, Ujiji* gegründet, die ihren karitativen Charakter hervorhob. Die „Karneval-Atmosphäre“

⁷⁵ Ujiji befindet sich in Westtanzania, am Ostufer des Tanganyika Sees.

⁷⁶ McCurdy 1996: 26, FN 14.

schwand und ein „Geschäftston“ herrschte vor. Die Briten nahmen diese neuen Vereinigungen ernster als *Beni*-Vereinigungen zuvor. Trotzdem existierte *Beni* noch weiter, da sich diejenigen mit niedrigerem sozialen Status nicht mit den neuen Vereinigungen identifizieren konnten.⁷⁷ (Ranger 1975: 101-104)

Die Assimilation von *Beni*-Vereinigungen gestaltete sich in jeder Region anders. Es schien auch eine Verbindung zu geben zwischen dem Anstieg des *Beni* und dem Anstieg des Islam. Denn nach dem ersten Weltkrieg wurden viele ländliche Regionen islamisiert. Der Islam, der am Land von islamischen Lehrern aus den Küstengebieten gepredigt wurde, war jedoch sehr unterschiedlich zum Küstenislam. Ein „tribaler“ Islam, der viel unabhängiger war und die eigenen Bräuche und Ritual-Tänze aufrechterhielt. Islamische Lehrer aus den Küstengebieten und Missionare fanden keinen Gefallen an diesen traditionellen Tänzen, die nun in den *Beni*-Tanz aufgenommen wurden. In Bukoba verboten die Missionare *Beni*, weil sie ihn als Instrument für Propagandazwecke des Islam hielten. *Beni* wurde aber nicht nur in islamisch geprägten Gebieten des Hinterlandes getanzt, denn *Beni* stand auch für „Modernität“. Die jungen Männer vom Land wollten mit der modernen Welt verbunden sein. Diejenigen, die Geld verdienten, gaben ihren Lohn auch für moderne Kleidung aus. In vielen Dörfern setzten sich die *Beni*-Vereinigungen aus jungen Männern zusammen, die sich durch die Ausübung des *Beni*-Tanzes mehr Einfluss auf die Gesellschaft erhofften, die von deren konservativen Älteren dominiert wurde. (Ranger 1975: 106-108)

In Tabora gab es in den 1930er Jahren keine Rivalität mehr zwischen *Arinoti* und *Marini*. Die jungen Männer von Tabora wollten aber an der modernen Welt teilnehmen und gruppierten sich deshalb in „Concentrations“. In diesen „Concentrations“ wurde *Beni* sehr populär. Die jungen Männer kleideten sich alle in weiße Shorts und weiße Hemden (nicht mehr in Uniformen). Die afrikanischen Autoritäten versuchten, die *Beni*-Vereinigungen zu unterdrücken, indem sie Verbote verhängten. In anderen Gebieten (z.B. Nyonga) wurden die erlassenen Verbote wieder aufgehoben, weil die Popularität des *Beni* zu groß war, um eine derartige Vorschrift aufrecht zu erhalten. (Ranger 1975: 109)

⁷⁷ Zur Rivalität zwischen Ujiji Associations innerhalb von Frauen Tanz-Wettbewerben vgl. McCurdy (1996).

In einigen ländlichen Gebieten hatte jedes Dorf seine eigene *Beni*-Vereinigung. Wettbewerbe wurden zwischen den einzelnen Dörfern ausgetragen. Hier gab es vielmehr Unstimmigkeiten zwischen den Dörfern als zwischen Jung und Alt. In anderen ländlichen Gebieten wurde *Beni* aufgenommen, adaptiert und wieder fallen gelassen, um ihn nach einiger Zeit wieder aufzunehmen usw. Als Resultat dieser Schwankungen ging z.B. *Benti* hervor. Das alles macht es schwierig, die *Beni* Geschichte als Teil einer kohärenten Entwicklung einer Tanz- oder Musicalform zu sehen. (Ranger 1975: 110-112)

Die Assimilation von *Beni* wurde von Namensänderungen begleitet. In Süd-Tanganyika wurde *Beni* zu *Chikosa*; in Süd-Tabora zu *Dundo* und in Ulanga (Morogoro Region) zu *Mlangimlangi*. Außerhalb Tanganyikas, in Nord-Rhodesien,⁷⁸ wurde *Beni* zu *Kalela*. Bald wurde *Kalela* auch von Arbeitern in Elisabethville⁷⁹ getanzt und in den späten 1930er Jahren auch im Kupfergürtel der heutigen Republik Zambia. (Ranger 1975: 116)

3.2.2.5. Funktionen des *Beni Ngoma*

Ranger betont wiederholt, dass die Hauptfunktionen des *Beni Ngoma* Integration und Innovation waren. Die Reaktionen der christlichen Missionare auf *Beni Ngoma* waren unterschiedlich. Viele unter ihnen sahen den *Beni*-Tanz als eine Verspottung der Weißen, die gut ausgebauten Netzwerke als revolutionäre Verschwörung gegen die Kolonialisten. Andere unter ihnen dachten, dass *Beni* die Vorhut des Islam sei. Manche wiederum sahen *Beni* als säkulare Seite der „Küstenkultur“, vor der sie „ihre“ Konvertierten beschützen wollten. Obwohl einige sogar glaubten, dass *Beni* ein Ausdruck der Sehnsucht nach Aspekten der europäischen Kultur sei, lehnten sie ihn trotzdem ab. Andere Missionare beklagten sich darüber hinaus, dass *Beni* die Männer (unter ihnen auch Lehrer, die in der Mission ausgebildet worden waren) von ihren Gebeten abhielt, weil sie nächtelang tanzten und lärmten und tagsüber dann zu müde zum Beten waren. Sie hassten *Beni Ngoma* und wollten den Tanz stoppen, indem sie Verbote⁸⁰ verhängten. (Ranger 1975: 123f) Lihamba merkt dazu an, dass Missionare und die Regierung *Beni* als Wegbereiter für eine

⁷⁸ Heutige Republik Zambia.

⁷⁹ Heutiges Lubumbashi im Südosten der Demokratischen Republik Kongo.

⁸⁰ Mitte der 1930er Jahre verhängte die Regierung Verbote in Tabora, Ukerewe, Masasi und Sumbawanga. (Lihamba 2004: 238)

„kommunistische“ Gesellschaftsorientierung sahen und ihn deshalb fürchteten. (Lihamba 2004: 238)

Für die afrikanischen Angestellten und Soldaten stellte *Beni Ngoma* dagegen eine Möglichkeit dar, „eigene Lebensbereiche außerhalb der von den Europäern kontrollierten Einflußzonen abzustecken. Hier hatten sie ihre eigenen Hierarchien, ihren eigenen Stolz und ihre eigenen Vergnügungen.“ (Bender 1985: 137) Die Imitation europäischer bürokratischer Strukturen bot des weiteren eine gute Gelegenheit für Afrikaner, organisatorische Fähigkeiten zu praktizieren, unabhängig von europäischer Aufsicht. *Beni* brach mit den Stereotypen „traditioneller“, „primitiver“ afrikanischer Tänze, und das erschien den Kolonialisten als kulturelle Bedrohung. (Kerr 1995: 66, 68)

3.2.2.6. Militaristische Mimik als theatralisches Element

Aufgrund der militaristischen Mimik, die dem *Beni*-Tanz anhaftete, wurde *Beni Ngoma* von Missionaren und Kolonialbeamten mit großer Skepsis betrachtet. Kerr (1995: 64), der sich mit dem Element der militaristischen Mimik auf theatralischer Ebene auseinandersetzte, kommt zu dem Schluss, dass dieses Element eher ein regionales als bloß dörfliches oder tribales Bewusstsein vermittelte. Die Funktion einer solchen militaristischen Mimik rechnet Kerr dem Element der Innovation zu. Besonders landeinwärts erlaubte es der Einsatz von militaristischer Mimik den zurückgekehrten Arbeitsmigranten, ihre Modernität durch ihre erworbenen Englischkenntnisse und Kenntnisse über westliche Kulturen auszudrücken. Im urbanen Bereich verschwand die militaristische Mimik mit dem Zerfall des *Beni*-Tanzes, den Kerr (1995: 62) an das Ende des zweiten Weltkrieges koppelt.

Von Kerrs Standpunkt eines *Popular Theatre* aus betrachtet, war die militaristische Mimik nicht revolutionär, wie von vielen Missionaren und Kolonialbeamten fälschlicherweise befürchtet wurde. Dennoch schaffte sie ein Potential für „gesteigerte indigene afrikanische Solidarität und vermittelte rudimentäre Formen von Klassenbewusstsein“ (Kerr 1995: 69). *Popular Theatre* ist in den seltensten Fällen revolutionär. Selbst Boal stellt fest: „Deshalb meine ich auch, daß Theater zwar nicht in sich selbst revolutionär ist; mit Sicherheit jedoch ist es “Probe” zur Revolution.“ (Boal 1979: 43). Die militaristische Mimik war sozusagen

eine „populäre Probe für den organisierten Nationalismus der 1950er und 1960er Jahre“. (Kerr 1995: 70)

3.2.2.7. *Beni Ngoma* im heutigen Kontext

Dar es Salaam

Die Entwicklung von *Beni*-Vereinigungen gestaltete sich regional unterschiedlich. Im urbanen Bereich zeichnete sich nach dem zweiten Weltkrieg ein Rückgang von *Beni*-Vereinigungen ab, der sich bis in die 1960er Jahre fortsetzte. Der endgültige Zerfall von *Beni*-Vereinigungen war ungefähr zeitgleich mit dem Erreichen der Unabhängigkeit. Es gab zwar noch vereinzelt *Beni*-Tanzgruppen, doch standen diese nicht mehr mit anderen *Beni*-Vereinigungen in Verbindung.⁸¹ Neue Musikrichtungen, wie der kongolesische Rumba, der südafrikanische Township-Jazz und auch europäische Gesellschaftstänze⁸² verbreiteten sich vor allem im urbanen Bereich. *Beni* galt nur mehr als „archaischer Tanz“, an den sich die ältere Generation erinnerte und der nur mehr von einigen Arbeitsmigranten getanzt wurde. (Kerr 1995: 62) In Tanzorchestern und Jazz Bands fanden sich Ende der 1960er Jahre noch Reste der *Beni Ngoma*. „So hatte die *Dar es Salaam Jazz Band* ein festes Fan-Publikum – ähnlich einem Fußballfanclub –, das die Gruppe bei all ihren Auftritten begleitete.“ (Bender 1985: 140) Heute sind auf den Straßen Dar es Salaams an den Wochenenden vereinzelt Heiratsumzüge zu sehen, wo die Hochzeitsgesellschaft, die sich mit Fahrzeugen fortbewegt, auf der Ladefläche ihrer Autos eine Gruppe von Musikern mitführt. Mit Blechinstrumenten und großen Trommeln, die an ehemalige *Beni*-Bands erinnern, zieht die Hochzeitsgesellschaft musizierend durch die Stadt. Reste von *Beni Ngoma* sind überdies beim derzeit populären Musikstil *Bongo Flava* zu finden. (Englert 2008: 47)

Tanga

In Tanga hatte das Interesse an *Beni Ngoma* im Laufe der Zeit stark abgenommen, bis *Beni* in den 1950er Jahren komplett verschwand. Insgesamt waren nun *Ngoma*-Wettbewerbe

⁸¹ Ranger (1975: 156) nennt noch eine *Beni*-Tanzgruppe in Dar es Salaam im Jahr 1968.

⁸² Europäische Gesellschaftstänze, die ins Genre *Danzi* (ballroom dancing) fielen, waren bereits in den 1920er Jahren in Tanganyika bekannt. (Bender 1985: 138)

von Frauen interessant. Es bildete sich eine Rivalität zwischen *Kanada* und *Fanta*, von den eingeführten Sodageetränken *Canada Dry* und *Fanta Orange* abgeleitet. Die Tanzvereinigungen der Frauen fungierten als Selbsthilfegruppen und gegenseitige Hilfsorganisationen, wie es auch die Aufgabe von *Beni Ngoma* gewesen war. Tanzveranstaltungen waren auch gute Gelegenheiten, das Prestige der Frauen allgemein und im speziellen der Mitglieder solcher Tanzvereinigungen zu akkumulieren und zu erhöhen. (Askew 2000: 23) Nach dem zweiten Weltkrieg war die Wirtschaft im Aufschwung. Vor allem in der Tanga Region wurde Sisal für den Export angebaut. Ende der 1950er Jahre verschwanden jedoch auch *Kanada* und *Fanta* Wettbewerbe. Askew (2000: 24) vermutet, dass deren Mitglieder eventuell keine finanziellen Ressourcen mehr hatten, um die Wettbewerbe aufrecht zu erhalten. Vielleicht bestand fernerhin einfach kein Interesse mehr an derartigen Wettbewerben, da neue musikalische Formen integriert wurden, deren Weg ebenso die Frauen ausbauten. Eine dieser musikalischen Formen, die bis heute in ganz Tanzania überaus populär geblieben ist, wird *Taarab* bzw. *Tarabu* genannt.⁸³

Kleinere Niederlassungen an der Küste

In Pangani, einer kleineren Stadt südlich von Tanga, stieß Askew (2000: 23) auf *Beni*-Vereinigungen, deren Mitglieder sich in den späten 1950er Jahren aus vielen Witwen und geschiedenen Frauen zusammensetzten. Es konnte aber nicht mit Sicherheit geklärt werden, ob diese Frauen wirklich Zutritt zu den vormals männlich dominierten *Beni*-Vereinigungen bekommen hatten, oder ob sie einfach dieselben Namen für ihre Tänze ausgewählt hatten. (Askew 2000: 23)

Mit Sicherheit wurde *Beni* allerdings in den 1960er Jahren in verschiedenen Dörfern an der Südküste getanzt. Bis Mitte der 1970er Jahre spricht Ranger (1975: 157) vom Überleben des *Beni* in seiner Wettbewerbsform von Pangani im Norden bis Lindi im Süden.

⁸³ Zu *Taarab* vgl. Askew (2000), Askew (2002: 102-156, 224-235, 253-267, 278-281), Topp Fargion (2000) und Kapitel 3.2.5. *Vichekesho na Tarabu*.

Weiterentwicklung des *Beni* im Landesinneren

In den Dörfern landeinwärts überlebte *Beni* laut Ranger (1975: 157) nur dort, wo er sich zu einem lokalen Tanz entwickelt hatte.⁸⁴ Rangers bahnbrechende Studien über *Beni Ngoma*, die er 1975 in seinem Werk „*Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970*“ veröffentlicht hatte, inspirierte viele WissenschaftlerInnen, den Zusammenhang zwischen Tänzen und Gesellschaften weiter zu verfolgen. „*Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*“,⁸⁵ das im Jahr 2000 erschien, kann als Fortsetzung von Rangers Studien gesehen werden und gibt Einblicke in die Gesellschaften zur Jahrtausendwende. Hierin werden auch viele Assimilationen des *Beni*-Tanzes beschrieben. Des Weiteren weist Gunderson (2000: 11) darauf hin, dass *Beni* immer noch als Tanz, der in den ländlichen Gegenden Süd-, Zentral- und Westtanzanias aufgeführt wird, fortbesteht. Lihamba (2004: 238) verweist auf *Beni*-Varianten, die im Süden und in den südlichen Hochlandregionen Tanzanias noch heute existieren: *Mganda*, *Kalela* und *Malipenga*.

In einem Gespräch mit Emanuel Peter Mwombashi⁸⁶ (kurz Ema) im Juni 2009 erfuhr ich von diesem, dass der „traditionelle“ Tanz, der heute nur noch von wenigen Gruppen in Lushoto (in den Usambara Bergen) praktiziert wird, *Mdumange* heiße und mit *Bendi Ngoma* (andere Bezeichnung für *Beni Ngoma*) verglichen werden könne. Zudem informierte mich Ema darüber, dass dieser Tanz während der Kolonialzeit eine Posse auf die Weißen gewesen war und zu bestimmten Anlässen (Festen) aufgeführt wurde. Begleitet wurde *Mdumange* von lokalen Trommeln und Rasseln und von Flöten, die aus Bambus oder aus Rinderhörnern hergestellt wurden. Zusätzlich kamen Fußrasseln und Bambusstöcke, die im Rhythmus geschlagen wurden, zum Einsatz. Ema betonte mehrmals, dass *Mdumange* ein „traditioneller“ Tanz sei. Die Tänzer kleideten sich in Tierfelle, wobei die Tierfelle den Alten vorbehalten waren. Die Jungen trugen andere traditionelle Kleidung, wie z.B. *Sufi* (KiSambara), ein schwarzes Kleid. Die Tänzer waren zudem mit verschiedenen Schmuckstücken ausgestattet. Darunter fanden sich auch Elemente, wie eine spezielle Kopfbedeckung, die die Haare von Weißen imitieren sollte. Weiße Gesichtsbzw. Körperbemalung war nicht unüblich. Die Liedtexte wurden aus einer Mischung der

⁸⁴ In Umwera wurde *Beni* beispielsweise zu *Chikosa* transformiert und in den 1960er Jahren getanzt. (Ranger 1975: 158)

⁸⁵ Gunderson/Barz (2000).

⁸⁶ Mwombashi lebt in den Usambara Bergen (Lushoto) und arbeitet dort als Touristenführer.

Sprachen KiSambara (die Sprache in den Usambara Bergen) und KiSwahili vorgetragen. Von einem zu entrichtenden Mitgliedsbeitrag wusste Ema nichts. In Lushoto gibt es heute noch eine einzige Tanzgruppe, die *Mdumange* zu bestimmten Staatsanlässen aufführt. Ema vermutet, dass es in den umliegenden Dörfern noch mehrere Tanzgruppen dieser Art gibt, die den Tanz auch für private Zwecke aufführen. Das Gegenstück zu *Mdumange* ist *Pungwa*, ein schamanischer Tanz, der bei Heilungszeremonien oder Geistervertreibungen eingesetzt wird. Letztendlich informierte mich Ema über die Blasmusik, die bei besonders großen Festen gespielt wird, und die er als *Kwaya*⁸⁷ identifiziert. Als Beispiel berichtete er über das Fest des Feuers der Unabhängigkeit, das von Dorf zu Dorf getragen wird, begleitet von *Kwaya* Gruppen.

Einen Beweis für die heutige Existenz von Varianten der *Beni*-Vereinigungen liefert Ellison (2000), der im Rahmen seiner Feldforschung im Fischerdorf Ikombe, am nördlichen Ostufer des Nyassa Sees, im Jahr 1996 auf eine *Ing'oma*-Vereinigung traf, die den *Beni*-Vereinigungen in ihrer Struktur verblüffend ähnlich war. Dabei stieß Ellison auf Wettbewerbe, an denen Tanzvereinigungen aus drei Regionen und als Publikum einige tausend Menschen teilnahmen, und die an insgesamt zwei Tagen abgehalten wurden. Bereits im Vorfeld gab es Einwände gegen die geplante Veranstaltung, da ein Bischof der katholischen Kirche darauf drängte, die Wettbewerbe nicht am Wochenende abzuhalten, weil das die Teilnahme an den Gottesdiensten beeinträchtigen würde. Da die Vereinigung ihre Tanzsteuern jedoch ordnungsgemäß bezahlt hatte, willigte die lokale Regierung ein. Ellison (2000: 200) vergleicht *Ing'oma* mit ost- und zentralafrikanischen Tänzen, wie dem *Mganda*-Tanz, eine der bekanntesten *Beni*-Varianten. Aus Ellisons Beschreibung lassen sich einige Elemente ablesen, die eindeutig auf das Genre *Beni Ngoma* hinweisen: Wettbewerbe unter Gruppen aus verschiedenen Regionen auf Vereinsbasis; ihre Mitglieder trugen Titel, die von englischen Militärbegriffen abgeleitet wurden (Commander, Corporal, Major) und uniformartige Kleidung; die Bewegungen der Tänzer erinnerten an Militärdrill. Die Mitglieder des *Ing'oma* setzten sich aus unterschiedlichen Ethnien⁸⁸ zusammen,

⁸⁷ Als *Kwaya* (von englischen Wort „choir“) wird Chormusik bezeichnet, die ursprünglich, aber nicht exklusiv, mit Kirchengruppierungen zusammengebracht wurde. Die Wurzeln von *Kwaya* liegen in der europäischen Chormusik. *Kwaya* hat sich bis heute in zwei unterschiedliche Stile aufgespalten: den geistlichen und den säkularen. Geistlicher *Kwaya* wird in Kirchen gesungen und dazu mit elektronischen Instrumenten begleitet. Säkulärer *Kwaya* ist eine Erfindung von Regierungsmusikern (JWTZ Armee-Chor und *Tanzanian One Theatre* (TOT)-Chor) zur Verbreitung politischer Botschaften, häufig bei staatlichen Anlässen aufgeführt. Vgl. Bender (1985: 143) und Edmondson (2007: 27f, 32, 34, 141, 111f).

⁸⁸ Kisi, Bena, Pangwa, Selya, Saku, Mwamba (Ellison 2000: 201).

welche die Kolonialregierung 1925 unter dem Begriff *Kukwe* klassifiziert hatte. Zehn Jahre später wurden die *Kukwe* offiziell unter dem Oberbegriff *Nyakyusa* zusammengefasst. Außenstehenden wurde *Ing'oma* als *Nyakyusa*-Tanz erklärt und die Wettbewerbe als *Nyakyusa*-Kultur. *Ing'oma* wurde - genauso wie *Mganda* - als deren eigener traditioneller Tanz verstanden.⁸⁹

The fact, therefore, that there was in the 1990s a traditional Nyakyusa dance is important not only because that dance was a product of diffusion and interactions between people of diverse cultural backgrounds in the context of colonialism and labour migration, but also because the history of “Nyakyusa” as an overarching group name is of approximately the same age. (Ellison 2000: 201)

3.2.3. *Mganda*

Ebenfalls von den vorwiegend christlich gebildeten Eliten übernommen, gilt als wichtigster aller *Beni*-Varianten der *Mganda*-Tanz von Nyassaland.⁹⁰ Allerdings ist nicht eindeutig bewiesen, ob *Mganda* ein *Beni*-Abkömmling oder ein unabhängiger Tanz war. Sicher ist aber, dass *Beni* und *Mganda* in Nyassaland lange Zeit hindurch koexistierten. Im Gegensatz zum *Beni* wird der *Mganda*-Tanz nicht in KiSwahili aufgeführt, sondern in den Sprachen Tonga oder Henga. *Mganda* wird ausschließlich von Männern getanzt. Anstelle der Blasinstrumente, die beim urbanen *Beni* aus Blech bestanden, wurde der *Mganda* von eigens angefertigten Kürbistrompeten begleitet.⁹¹ Ab Mitte der 1930er Jahre gelangte der *Mganda* vom Nord-Nyassaland in die Nyassa-sprechenden Dörfer in Tanganyika am Ufer des Nyassa Sees, mitgebracht von Bewohnern des Nyassalandes, die mit europäischen Administratoren (Protestanten, Christen, Lehrer) nach Tanganyika gingen. In dieser Region von Tanganyika gab es einen regen Wettbewerb unter den Missionaren, was zwar die Förderung von Schulen und Bildung nach sich zog, die geringen ökonomischen Möglichkeiten jedoch nicht verbessern konnte. Der *Mganda* feierte hier große Erfolge. Die gebildeten jungen Männer übernahmen *Mganda* sofort mit Begeisterung. Die „Smartness“

⁸⁹ Obwohl sich die vorliegende Arbeit auf urbane Bereiche des Festlandes bezieht, muss doch auf die Entwicklung des *Beni* in Zanzibar hingewiesen werden, zumal sich dort noch heute Formen des *Beni* wieder finden. Hier verweise ich auf die folgenden Internetseiten: Busara Promotions (2009): <http://www.busaramusic.org/database/artists.php?whereartistlike=Beni%20ya%20Polisi> [Zugriff: 23.06.2009]; World Unite! Reisen, Helfen, Praktikum (o.J.): <http://www.world-unite.de/de/helfen-reisen-praktikum/musikakademie-sansibar.html> [Zugriff: 22.06.2009] und Zanzibar.NET (1997): http://zanzibar.net/zanzibar/music_and_culture/music_styles/ngoma [Zugriff: 22.06.2009].

⁹⁰ Heutiges Malawi.

⁹¹ Kürbistrompeten ersetzen die Blechinstrumente, die am Land nicht erhältlich waren. Durch Manipulation wurde die Form der Kürbisse im Wachstum beeinflusst, sodass mehrfach gedrehte Hörner aus den Kürbispflanzen wuchsen. (Bender 1985: 138)

der Tänzer aus dem Nyassaland, die sich in weiße Shirts, Shorts und schwarze Schuhe kleideten, gefiel den tanganyikanischen Christen. *Mganda* passte perfekt in das Bild des „modernen“ Mannes, sodass *Mganda* später wie deren eigener überlieferter Tanz erschien. (Ranger 1975: 117-121)

Auch die Missionare mochten den *Mganda*, da er aus der Gegend des Nyassa Sees kam, die vorwiegend christlich geprägt war, und nicht von der islamischen Küste. Außerdem wurde der *Mganda* tagsüber aufgeführt.⁹² Die Christen dachten, dass der *Mganda* ein geeignetes Werkzeug wäre, um die Werte einer gebildeten Gesellschaft zu vermitteln. (Ranger 1975:132f)

Julius K. Nyerere bezog sich im Dezember 1962 im Rahmen seiner Antrittsrede für die Präsidentschaft auf den *Mganda* als „echten“ afrikanischen Tanz:

Of all the crimes of colonialism there is none worse than the attempt to make us believe we had no indigenous culture of our own; or that what we did have was worthless—something of which we should be ashamed, instead of a source of pride. Some of us, particularly those of us who acquired a European type of education, set ourselves out to prove to our colonial rulers that we had become ‘civilized’; and by that we meant that we had abandoned everything connected with our own past and learnt to imitate only European ways. Our young men’s ambition was not to become well educated Africans, but to become Black Europeans! [...]

When we were at school we were taught to sing the songs of the Europeans. How many of us were taught the songs of the Wanyamwezi or of the Wahehe? Many of us have learnt to dance the ‘rumba’, or the ‘chachacha’ to ‘rock’n’roll’ and to ‘twist’ and even to dance the ‘waltz’ and the ‘foxtrot’. But how many of us can dance, or have even heard of, the *Gombe Sugu*, the *Mangala*, the *Konge*, *Nyang’umumi*, *Kiduo* or *Lele Mama*? Lots of us can play the guitar [...] How many [...] among the educated, can play the African drums? [...] And even though we dance and play the piano, how often does that dancing—even if it is ‘rock’n’roll’ or ‘twist’—how often does it really give us the sort of thrill we get from dancing the *mganda* or the *gombe sugu* [...]? It is hard for any man to get much real excitement from dances and music which are not in his own blood. (Nyerere 1974: 186)

3.2.4. *Danzi*⁹³

Innerhalb der christlichen Eliten entwickelte sich ab dem frühen 20. Jahrhundert, ausgehend von Freretown⁹⁴ (Kenya), eine neue Tanzform, die als *Danzi* bezeichnet wurde.

⁹² Die eigenen, lokalen Tänze wurden meist erst abends begonnen.

⁹³ Vgl. Ranger (1975: 15f, 125, 142).

⁹⁴ Die sogenannten „Bombay Afrikaner“, die ihre Ausbildung in Indien absolviert hatten, brachten nach ihrer Rückkehr neue Tänze mit nach Freretown. Durch die höheren Posten (z.B. Pastor oder Lehrer), welche die „Bombay Afrikaner“ in Freretown ausübten, genossen sie einen hohen Status in den christlichen Gemeinden. (Ranger 1975: 16)

Die Entwicklung von *Danzi* in Ostafrika ist – wie die des *Beni Ngoma* – regional unterschiedlich. Als Ausdruck von Prestige und Modernität eiferten die zum Christentum konvertierten AfrikanerInnen europäischen Gesellschaftstänzen („ballroom music“), dem aus Südafrika kommenden „Urban Jazz“, Congo-Jazz und auch arabischer Musik⁹⁵ nach. Die neuen Tanzschritte (z.B. Foxtrott) wurden von Akkordeon, Mundharmonika und Gitarre begleitet. *Danzi* galt Anfang des 20. Jahrhunderts als spezifisch christliche Tanzform und war als ein „smarter“ Tanz dem kleinen Kreis von Christen vorbehalten. Deshalb wurde er auch zum Prestigesymbol.⁹⁶ Das hatte Auswirkungen auf lokale Tänze und ferner auf *Beni Ngoma*. Ranger (1975: 16) sagt, dass *Danzi* die Brass-Band Begeisterung, die *Beni* entfacht hatte, ablöste.

Bereits in den 1920er Jahren gelangte *Danzi* durch indische Kaufleute⁹⁷ in den Nordosten Tanganyikas, von wo aus sich der Tanz in die christlichen Gemeinschaften des Küstenhinterlandes bis in die Tanga Region verbreitete. Vor allem nach dem zweiten Weltkrieg verbreitete sich *Danzi* sprunghaft durch die heimkehrenden Soldaten, die mit den Briten gemeinsam in den Krieg gezogen waren. Von den unterschiedlichen Kriegsschauplätzen brachten sie neue Tänze und Musik mit nach Hause. (Bender 1985: 138f)

Bis in die 1930er Jahre wurde der neue Tanz von den Kolonialisten gefördert, indem Aufführungen in kolonialen Wohltätigkeitszentren und Hotels veranstaltet wurden. Doch je mehr die lokale Bevölkerung die Form des *Danzi* an ihre eigenen Bedürfnisse anpasste, desto mehr verurteilten die Kolonialisten, allen voran die Missionare, den Tanz. Nach Ansicht der Missionare tanzten die jungen TanganyikanerInnen *Danzi* nur deshalb, weil sie ihre Minderwertigkeitskomplexe gegenüber den EuropäerInnen kompensieren wollten. Ferner stuften sie die neue Tanzform als gefährlich ein, da diese – wie die „heidnischen“ Tänze – ebenfalls nachts aufgeführt wurde. Außerdem missbilligten die Missionare das Tragen langer Hosen.⁹⁸ Wie schon beim *Beni*-Tanz verhängten die Missionare Verbote.

⁹⁵ Vgl. Bender (1985: 140).

⁹⁶ Nicht-Christen wurden damals abwertend als *Mshenzi* (ein Schimpfwort für „Wilder“, „Heide“ oder „Unzivilisierter“) bezeichnet.

⁹⁷ Die indischen Kaufleute brachten durch die Mitnahme der ersten Plattenspieler auch die aktuelle europäische Musik mit ins Land, mit der sie ihre KundInnen unterhielten. (Bender 1985: 138f)

⁹⁸ Die Missionare der 1920er und 1930er Jahre hatten die Zeiten vergessen, als ihre Vorgänger versuchten, die befreiten Sklaven vor „traditioneller“ Kultur und vor dem Islam zu schützen, indem sie diese in europäische Kleidung steckten und sie europäische Musik lehrten. Seit den 1920er Jahren wollten sie die

Eine weitere Parallele zum *Beni* war die Idee von Wettbewerbsrivalität, die sich in der Errichtung von „New Generation Clubs“ zeigte. Solche Clubs wurden von „Kings“ und „Queens“ geleitet, welche Aufführungen zeitgleich organisierten, um zu sehen, wer ein größeres Publikum anziehen konnte. (Plastow 1996: 69). Trotzdem war *Danzi* nicht so gemeinschaftlich ausgerichtet wie *Beni Ngoma*. (Bender 1985: 139)

Die Einstellung gegenüber *Ngoma* Aufführungen änderte sich im urbanen Bereich nachhaltig. Suriano (2008: 101) bemerkt dazu, dass in den 1940er und 1950er Jahren *Ngoma* Performances und Wettbewerbe von der gesamten urbanen Jugend (nicht nur von der gebildeten Elite) als *Mambo ya Wazee* (Angelegenheiten der Alten) bezeichnet wurden.⁹⁹

Das hat sich im urbanen Bereich bis heute nicht geändert. In Dar es Salaam gelten *Ngoma*-Tänze und auch Trommelmusik als altmodisch. Zur „Musik der neuen Generation“ hat sich laut Englert (2008: 45) in den letzten zehn Jahren *Bongo Flava*¹⁰⁰ entwickelt. Aber auch Hip Hop, RnB (afroamerikanische Mainstreammusik), kongolesische Musik, *Tarabu* und in geringerem Ausmaß auch Reggae Musik beherrschen den Alltag.

3.2.5. *Vichekesho na Tarabu*¹⁰¹

Tarabu (auch *Taarab* genannt) ist ein Musikstil in Form von gesungener KiSwahili-Poesie, der mit der Küstenregion Ostafrikas eng verbunden ist. Bei Hochzeiten in urbanen Bereichen kann *Tarabu* als Standard-Kontext gesehen werden. Die Texte der Lieder ranken sich hauptsächlich um das Thema Liebe, aber auch um (Weh)Klagen, Not und Disput (meist sind das Lieder, die Ex-Liebhaber beleidigen). Vor allem in der *Ujamaa*-Periode entstanden politische Texte zur Lobpreisung politischer Führer. In erster Linie ist

Konvertierten dazu bringen, wieder Swahili Kleidung zu tragen und lokale Traditionen zu ehren. Im Zuge dessen unterstützen sie auch traditionelle Tänze. Innovationen sahen sie mit Missbilligung entgegen und dazu gehörte auch das Tragen europäischer Kleidung, das durch „lange Hosen“ symbolisiert wurde. (Ranger 1975: 123)

⁹⁹ Zur sich ändernden Kleidermode im Zeitraum 1920-1950 und den daraus resultierenden neuen Identitäten innerhalb der urbanen Jugend siehe Suriano (2008).

¹⁰⁰ Zum Musikgenre *Bongo Flava* vgl. Englert (2008).

¹⁰¹ *Vichekesho* und *Tarabu*: *Vichekesho* (Sing. *Kichekesho*) bedeutet so viel wie „die Dinge, die jemanden zum Lachen bringen“; *Tarabu* (*Taarab*) heißt so viel wie Freude, Vergnügen, Entzücken, Unterhaltung, die man durch Musik verspürt. Zu *Tarabu* vgl. Askew (2002: 102-121).

Tarabu den Frauen vorbehalten, doch ist die Musikform keineswegs exklusiv für Frauen. (Askew 2002: 18, 106).

Exkurs zu *Tarabu*

Bei diversen Unterhaltungen mit TanzanierInnen über die Musik des *Tarabu* fand ich keine Frau, die *Tarabu* nicht mochte. Unter den männlichen Gesprächspartnern, und hier vor allem unter den Jüngeren (bis max. 30 Jahre), fand ich durchaus Ablehnung gegenüber *Tarabu*. Einer der Befragten wies mich darauf hin, dass *Tarabu* die „Musik der Frauen“ (*kwa wanawake*) sei. In Dar es Salaam konnte ich ein Hochzeitsfest miterleben, wo ausschließlich Frauen in einem Kreis zu *Tarabu*-Musik tanzten. Manchmal mischte sich der eine oder andere Mann darunter, der aber nur kurz mittanzte. Im November 2008 besuchte ich mit FreundInnen ein öffentliches *Tarabu*-Fest, welches sowohl von Frauen als auch von Männern besucht worden war. Das Eintrittsgeld, das mit TSh 5.000,- (ca. € 3,50) relativ hoch war, bestimmte auch das Publikum. Die Frauen trugen prunkvolle Abendkleider, denen es an Glitzer und Strass nicht fehlte. Die Band bestand aus weiblichen und männlichen Mitgliedern, wobei alle Lieder von einer Frau gesungen wurden. Die Männer spielten auf elektrischen Musikinstrumenten (Keyboard, Gitarre, Bass). Die Band stand auf einer erhöhten Bühne, die auch als Trennlinie zum Publikum akzeptiert wurde. Vor der Bühne gab es eine große Tanzfläche, die mit Stühlen für die zahlreichen Gäste im Halbkreis umgeben war. Am amüsantesten fand ich das Verhalten des Publikums, das beim Anstimmen eines Musikstückes von den Stühlen aufsprang und die Tanzfläche stürmte. Nur wenige blieben zurück, um ihre Sitzplätze zu verteidigen. Das Publikum kannte offensichtlich die Liedtexte auswendig und noch bevor das Stück zu Ende war, stürmten sie wieder alle auf ihre Sitzplätze. Als das Musikstück am Ausklingen war und das nächste Stück angestimmt wurde, wiederholte sich alles nochmals und alle stürmten wieder die Tanzfläche. Einige der anwesenden Männer und auch Frauen waren stark alkoholisiert und tanzten ausgelassen. Vor allem eine Tanzbewegung wurde genüsslich zelebriert, die in Form eines ausgedehnten Hüft- und Beckenschwunges ausgeführt wird. Diese Tanzbewegung wird als *kukata Kiuno*¹⁰² bezeichnet, was so viel heißt, wie „Abschneiden der Taille“.

¹⁰² Auf die Tanzbewegung *kukata kiuno* gehe ich später noch näher ein.

Der Unterschied zwischen *Tarabu* und *Ngoma* liegt darin, dass *Tarabu* an einer poetischen Struktur festhält (Reime, Versmaß, Metaphern). Auf die Ursprünge und die Entwicklung des *Tarabu* näher einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Deshalb sei hier nur erwähnt, dass *Tarabu* auf die Zeit der Herrschaft des Sultan Seyyid Barghash von Zanzibar (1870-88) zurückgeht. Um seine eigene Hofkultur zu etablieren, wie er sie in seinem Exil in Indien und Ägypten in den Palästen gesehen hatte, wollte der Sultan eine eigene Musiktradition an seinem Hofe gründen. Zu diesem Zweck sandte er einen seiner Untergebenen, Mohamed Ibrahim, nach Cairo, wo dieser die arabische Musik studierte und sie nach seiner Rückkehr am zanzibarischen Hofe einführte. Damals wurde *Taarab* auf Arabisch gesungen und mit importierten ägyptischen Instrumenten begleitet. Die Geschichte des *Tarabu*, wie dieser Musikstil heute von den Bewohnern Dar es Salaams genannt wird, gestaltete sich – genauso wie die Geschichte des *Beni Ngoma* – regional unterschiedlich.¹⁰³ Populär wurde *Tarabu* in den 1920er Jahren¹⁰⁴ in Zanzibar Town (Stonetown) durch die begnadete Sängerin und Schauspielerin Siti Binti Saad¹⁰⁵ (Askew 2002: 109), die *Tarabu* (nun auf KiSwahili gesungen) erstmals mit *Vichekesho* kombinierte.

Vichekesho wird als „synkretische KiSwahili-sprachige musikalische Posse, eine Kombination aus improvisierten Sketchen und *Tarabu*“,¹⁰⁶ „komödienhafte Satire, die auch zwischenzeitig für *Tarabu* aufgeführt wurde; eine ostafrikanische Muscial-Form, die aus afrikanischen, asiatischen und arabischen Musical-Motiven gespeist wurde“,¹⁰⁷ „eine Form der Slapstick-Komödie“, oder schlicht als „Komödie, Satire“¹⁰⁸ bezeichnet. Die Ursprünge von *Vichekesho* sind bis heute unklar. Wahrscheinlich wurde *Vichekesho* von Straßenhändlern ins Leben gerufen, die ihre geschäftlichen Aktivitäten geschickt mit theatralischen Elementen schmückten, um so eine größere Käuferschaft anzulocken. Mit Kleininstrumenten und Masken ausgestattet, brachten sie mit einigen Sketchen potentielle Käufer zum Lachen. Dieser Vermutung schenkt Hussein (1975: 96) nicht allzu viel

¹⁰³ Zur divergenten Geschichte des *Taarab* siehe Askew (2002: 109-122) sowie Gunderson/Barz (2000).

¹⁰⁴ Kerr (1995: 198), Lihamba (2004: 236), Plastow (1996: 70) und Hussein (1975: 96) verweisen auf die Existenz von *Tarabu* und *Vichekesho* in Zanzibar bereits zur Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert.

¹⁰⁵ Siti Binti Saad besuchte viele Konzerte in Indien, von denen sie sich inspirieren ließ. Daraufhin führte sie formale Elemente ein, die vom indischen Musical Theater stammten. (Hussein 1975: 97/Kerr 1995: 198)

¹⁰⁶ Kerr 1995: 198.

¹⁰⁷ Lihamba 2004: 236.

¹⁰⁸ Hussein 1975: 96.

Glauben. Er lenkt die Aufmerksamkeit über den Ursprung von *Vichekesho* auf fremde Einflüsse, wie das Schuldrama, den Film oder indische Konzerte. Einigkeit herrscht jedenfalls darüber, dass *Vichekesho* zuerst (Ende 19./Anfang 20. Jahrhundert) in Zanzibar zu finden war und danach am Festland in den Städten Tanga, Dodoma und Dar es Salaam populär wurde. (Kerr 1995: 198/Hussein 1975: 98)

Nach Siti Binti Saads Tod im Jahre 1950 (Askew 2002: 110) übernahm ein anderer populärer Künstler, Bakari Abedi,¹⁰⁹ ihre Rolle. Auch er sang *Tarabu* und spielte *Vichekesho*. Bei seinen Auftritten hob er das satirische und didaktische Element von *Vichekesho* hervor. Den Zweck von *Vichekesho* sah Abedi darin, die Leute besonders über die Schattenseiten des Lebens zum Lachen zu bringen (satirisches Element), um sie so davon zu überzeugen, eine „korrekte“ Haltung gegenüber ihrer Arbeit und ihrer Freizeit einzunehmen (didaktisches Element). (Hussein 1975: 97f)

3.2.5.1. *Vichekesho* als Instrument für politische Propaganda

Vor allem das didaktische Element des *Vichekesho* machte diese Theaterform für politisch instrumentalisierende Zwecke interessant. Nach der Unabhängigkeit widmeten sich einige TheaterspezialistInnen - welche die TANU (*Tanganyikan African National Union*) bzw. die ASP (*Afro-Shirazi-Party*) unterstützten - *Vichekesho*, um es als Medium für politische Instruktionen einzusetzen. Einer von ihnen war Peter Saimanga,¹¹⁰ der 1964 den *Friendship Textile Drama Club*¹¹¹ in Dar es Salaam ins Leben rief.¹¹² Unter der Leitung von Saimanga entwickelte sich *Vichekesho* zu einem Arbeitertheater, abgekoppelt von der musikalischen Begleitung des *Tarabu*. Diese Form des *Vichekesho* war besonders satirisch und politisch zugleich und sollte unter den Arbeitern das Interesse für ein politisches Engagement wecken. Politische Botschaften wurden mit Hilfe dieser abgewandelten Form

¹⁰⁹ 1954 gründete Bakari Abedi den *Michenzani Social Club* in Zanzibar. 1964 wurde *Muungano* gegründet, eine kulturelle Körperschaft, die sich an allen *Vichekesho na Tarabu Clubs* in Tanzania beteiligte. Bakari Abedi wurde ein führendes Mitglied von *Muungano*. (Hussein 1975: 97, 99)

¹¹⁰ Peter Saimanga arbeitete zuerst bei sogenannten *School Drama Festivals* in Bildungseinrichtungen mit und besuchte später (Mitte der 1960er Jahre) Drama-Kurse an der *University of East Africa*. (Hussein 1975: 98) Er hatte enge Verbindungen zur TANU.

¹¹¹ *Tanganyika Textiles* war eine verstaatlichte Baumwollmanufaktur. (Plastow 1996: 130)

¹¹² Parallel dazu wurde 1964 der *Urafiki Drama Club* gegründet (*Urafiki* bedeutet „Freundschaft“ und war der Name einer staatlichen Textilfabrik in Ubungo, Dar es Salaam). (Plastow 1996: 130)

des *Vichekesho* zu den Arbeitern transportiert. Ebrahim Hussein, der viele solcher *Vichekesho*-Veranstaltungen besucht hatte, bezeichnete diese Theaterform

as a tool to satirise: a bourgeois, a fake Sheikh who perpetuates ignorance, a rumour monger, a parasite, a jealous husband who keeps his wives locked up or a miser. In short it is a political theatre in the hands of a progressive people who work closely with the ASP and TANU party as well as with educational institutions. (Hussein 1975: 98)

Mit *Vichekesho* wurden demnach stereotypisierte Bösewichte attackiert. Damit setzte man die Tradition des *Vichekesho* aus der Kolonialzeit fort. Denn unter britischem Einfluss war *Vichekesho* adaptiert worden, um Botschaften über die Dummheit von „rückständigen“ AfrikanerInnen im Gegensatz zu der „gebildeten“ christlichen Elite zu verstärken. Diese Form des *Vichekesho* hatte große Ähnlichkeit mit populären Slapstick-Filmen, wie z.B. solche mit Charlie Chaplin oder Laurel und Hardy in der Hauptrolle, welche in den britischen afrikanischen Kolonien gezeigt wurden.¹¹³ Die verantwortlichen Autoritäten bestimmten Filme dieser Art als „passende Unterhaltung“ für AfrikanerInnen. Später wurden in vielen britischen Kolonien (auch in Tanzania) spezifisch afrikanische Filme im *Vichekesho*-Stil gedreht. Fast ausnahmslos ist es der ländliche Afrikaner, der - wenn er in die Stadt kommt oder einer modernen Situation begegnet - einen Narren aus sich macht. *Vichekesho* Satiren wurden vor allem in Schulen aufgeführt und sie sollten die SchülerInnen ermutigen, auf ungebildete, ländliche und nicht-christliche Menschen herabzusehen. Diese Theaterform war und blieb populär in Tanganyika, wobei sich im unabhängigen Tanzania der Spott gegen korrupte PolitikerInnen, Mitglieder der WaBenzi¹¹⁴ und andere „sozial Unerwünschte“ wandte. (Plastow 1996: 71)

¹¹³ Das Vordringen des ausländischen Films begann bereits in den 1920er Jahren und wurde in den 1930er Jahren durch die Einführung von Tongeräuschen beschleunigt. Es wurden vor allem amerikanische und indische, aber auch britische und arabische Filme gezeigt. Es war auch in den 1930er Jahren, als Tanganyika Teil eines Bildungsprojektes für ein ungebildetes Publikum wurde, dem BEKE (*Bantu Educational Kinema Experiment*), beaufsichtigt vom *International Missionary Council*. 1939 gründete die britische Kolonialregierung das MOI (*Ministry of Information*) und die CFU (*Colonial Film Unit*), um Kriegspropagandafilme zu produzieren und anschließend zu verbreiten. Kleinbusse wurden zu mobilen Kinos umfunktioniert und so wurden die fertigen CFU-Filme sowie Unterhaltungsfilme in ländliche Gegenden gebracht. (Smyth 1989: 391, 389)

¹¹⁴ Das sind Mercedes Benz-BesitzerInnen; der Mercedes ist ein Prestigesymbol in ganz Afrika, WaBenzi ist eine gängige Bezeichnung für Reiche.

3.2.6. *Ngonjera*, ein direkter Ausdruck politischer Propaganda

Nach der Unabhängigkeit entwickelte sich eine weitere dramatische Form, die ganz eindeutig von den Parteien als politisches Instrument eingesetzt wurde, *Ngonjera*. Als eine Art poetisches Drama wurde *Ngonjera* in den 1960er Jahren vom Poeten Mathias Mnyampala populär gemacht. Seine Wurzeln hat es jedoch in der viel älteren Tradition der KiSwahili-Dichtkunst.¹¹⁵

Ngonjera ist ein poetischer Dialog, der ein Frage-und-Antwort Muster verwendet, um politisches oder soziales Wissen zu verbreiten. Ein Auszug aus Mnyampalas *Ngonjera-Chama Cha TANU* soll verdeutlichen, wie *Ngonjera* - in diesem Fall von der TANU - eingesetzt wurde, um die Politik der Parteien und die Ziele der *Arusha Declaration* zu verbreiten.

Citizen: I am asking so that you give me wisdom
Give me the meaning to console my heart
I want to hear the truth about the policy of this party
Tell me TANU's policy, whose Party is it?
Politician: Listen to me and keep what I tell you
Keep everything that I will tell you
Then use what I tell you to avoid blame
It is the farmers' Party and also that of the workers.
(Leshoai¹¹⁶ zit. nach Kerr 1995: 199)

Laut Kerr sollte dieser Dialog zu dem Schluss führen, dass Kapitalisten, Feudalisten und die Bourgeoisie keinen Platz in der TANU oder der ASP hatten. (Kerr 1995: 199)

An dieser Stelle muss darüber hinaus angemerkt werden, dass außerhalb des staatlich beeinflussten Theaters die Bevölkerung Tanganyikas bzw. Tanzanias ihre eigenen, lokalen Theaterformen weiterführte. (Mlama 1991: 60)

Ende der 1960er Jahre begannen viele Intellektuelle¹¹⁷ *Ngonjera* zu schreiben. Wieder veränderte sich dessen Form, und Elemente wie verstärkte Dramatisierung, Lieder, Musik, Erzählungen, Kostüme sowie Elemente der Komödie wurden integriert. Vor allem in den

¹¹⁵ Poetische Dialoge sind auch in verschiedenen anderen ethnischen Gruppen üblich. Die klassische Form von *Ngonjera* folgt prosodischen Regeln. (Plastow 1996: 132f)

¹¹⁶ Leshoai, Bob (1972): „Tanzania: Socialist Theatre“. In: *New Theatre Magazine*, 12/2, 22. (nach Kerr 1995: 265)

¹¹⁷ Z.B. E. Kezilahabi, Martin Mhando, S. Mbunda und Penina Mhando. (Lihamba 2004: 242)

1980er Jahren wurden visuelle Hilfen wie Schaubilder, Fotografien, Karten und Poster für Demonstrationszwecke herangezogen. (Lihamba 2004: 242) Dieser pädagogische Ansatz machte *Ngonjera* zu einer populären Form für LehrerInnen und AusbilderInnen in tanzanischen Bildungsinstitutionen.¹¹⁸

In den 1990er Jahren ließ die Popularität von *Ngonjera* als offizielle propagandistische Form langsam nach. Trotzdem wird *Ngonjera* bis heute in Bildungsinstitutionen als pädagogisches Instrument eingesetzt. (Lihamba 2004: 242)

Außerdem gibt es gegenwärtig Abwandlungen von *Ngonjera*, die in Form eines Monologes im Radio ausgestrahlt werden. Die ursprünglich zehn bis fünfzehn Minuten langen Gedichte wurden zu stundenlangen Monologen abgeändert,¹¹⁹ die von einer für europäische Ohren sehr diktatorisch klingenden Stimme im Radio zu hören ist. Die Monologe, die ich im Radio mitverfolgt habe, waren stark moralisierend, mit religiösem Hintergrund. Mein tanzanischer Informant, Emanuel Peter Mwombashi sagte, dass es sich hierbei um einen *Mganga*¹²⁰ handelt, der auch in TV-Shows Auftritte hat.

3.2.7. Importiertes Drama

Die Einführung von europäischem Drama und Theater an „weißen“ Schulen¹²¹ begann unter der britischen Kolonialherrschaft in den frühen 1920er Jahren. Ab den 1940er Jahren begannen asiatische (indische) Schulen, spezifisch indische Theaterstücke aufzuführen. Zur gleichen Zeit wurde von der Kolonialregierung englisches Bourgeois-Drama¹²² in den afrikanischen Schulen eingeführt. Inhalt und Form dieser Stücke (z.B. von Shakespeare)

¹¹⁸ Neben dem Schulsystem hat Tanzania ein gut organisiertes, weit reichendes Bildungssystem für Erwachsene. (Kerr 1995: 199)

¹¹⁹ Plastow 1996: 133.

¹²⁰ Als *Mganga* werden traditionelle Heiler bezeichnet.

¹²¹ Zu dieser Zeit waren die Schulen streng „rassisch“ getrennt. Es gab Schulen für Weiße, für AfrikanerInnen und für AsiatInnen. Zudem gab es nur verhältnismäßig wenige Schulen in Tanganyika. 1913 hatte die deutsche Kolonialregierung Schulplätze für ca. 9% aller Schulkinder im Land geschaffen. 1947 steigerte die britische Kolonialregierung diese Zahl auf nur 10%. In der ganzen Kolonie gab es nur eine *Secondary School* (in Tabora), wo 25 Studenten pro Jahr ihren Abschluss machten. (Plastow 1996: 69f)

¹²² Unter „Bourgeois-Drama“ verstehe ich das Viktorianische Theater, bei dem die Stücke in so genannten „drawing rooms“ (möblierten Salons) spielten. Diese Theaterform war zur Regierungszeit Queen Victorias (1837-1901) für eine wohlhabende, bürgerliche Mittelschicht bestimmt. (Hussein 1975: 33/Rischbieter 1983: 1349)

waren für die meisten TanganyikanerInnen völlig fremd und waren bloß für die Unterhaltung einer kleinen englischsprachigen Elite gedacht. Ausgehend von der Missionsschule in Ndanda wurden erstmals religiöse und moralisierende Dramen¹²³ ins KiSwahili übersetzt.

Außerhalb des Schulsystems wurde von Theateramateuren das Bourgeois-Drama durch die Gründung der *Hindu Volunteer Corps* (1938) und der *Dar-es-Salaam Players* (1947) verbreitet. Erstere förderten indische kulturelle Aktivitäten in Dar es Salaam und Letztere ein britisches Bourgeois-Theater in Dar es Salaam. (Hussein 1975: 38) Die *Dar-es-Salaam Players* zogen in den 1947¹²⁴ gegründeten *Dar es Salaam Players Club* ein, der heute unter dem Namen *Little Theatre* geführt wird und sich im Wohngebiet von *Oyster Bay* befindet. *Oyster Bay* war in der Kolonialzeit der Wohnsitz für viele EuropäerInnen (hauptsächlich BritInnen). Das *Little Theatre* wurde mit einer Bühne, einer Beleuchtungsanlage und einem Bühnenbogen (proscenium arch) ausgestattet, um britisch importiertes Theater aufzuführen.

Bei meinem Besuch im *Little Theatre* im März 2009 fiel mir zunächst einmal die enorme Diskrepanz des Wohnviertels *Oyster Bay* zu den anderen Stadtvierteln in Dar es Salaam auf. Plötzlich waren die Straßen fast wie leergefegt von FußgängerInnen und auch die kleinen Geschäftsbuden, die sonst überall in der Stadt zu sehen sind, waren aus dem Stadtbild verschwunden. Der sonst für Dar es Salaam fast charakteristische hohe Lärmpegel, für den die allgegenwärtigen Stromgeneratoren verantwortlich sind, die die häufigen stundenlangen Stromausfälle kompensieren, war hier nicht anzutreffen. Die Straßen sind von Villen gesäumt, ganz offensichtlich gibt es eine Müllabfuhr und die Rasenstücke, die sich zwischen den Vorgärten der Villen und der Straße befinden, werden von Gärtnern gepflegt. Es fühlte sich für mich so an, als wäre ich in einer anderen Welt gelandet. Die Suche nach dem *Little Theatre*, die sich im Vorfeld bereits etwas schwierig gestaltete, da niemand der von mir befragten Personen, mit einer Ausnahme, dieses Theater zu kennen schien, war letztendlich, nach mehrmaligem Befragen der wenigen Menschen, die hier anzutreffen waren, doch noch erfolgreich. In einer kleinen Seitengasse der Haile Selassie Road wurde ich fündig. Das *Little Theatre* macht seinem Namen

¹²³ Hussein (1975: 34) verweist hierzu auf die Stücke *Bwana Amekufa* (The Lord is Dead) und *Wanawali Wenye Akili* (Intelligent Girls).

¹²⁴ Mollé 1985: 26.

wirklich Ehre: ein Miniaturtheater im europäischen Stil. Der Vorraum des Theaters ist mit Fotografien und Collagen von längst aufgeführten Theaterstücken aus den 1980er Jahren¹²⁵ versehen (z.B. Rocky Horror Show). Auf diesen Bildern sind fast ausnahmslos EuropäerInnen zu sehen. Auf einer Pinwand fand ich einen Veranstaltungskalender, der auf Probeeinheiten der *Shakers* (eine Theatergruppe, die sich anhand eines Fotos als „weiße“ Gruppe identifizieren ließ) und Übungsstunden für Pilates, Kinderballett, Salsa, Jazz und Line Dancing hinwies. Außerdem ging daraus hervor, dass das Theater an Sonntagen geschlossen ist. Nachdem ich einen tanzanischen Angestellten, der in einer Art Kassa- bzw. Infostelle, die sich im Vorraum befand, über bevorstehende Aufführungen befragte, informierte mich dieser über ein Musical Concert der *Kids Rock*, das Anfang April stattfinden sollte. Obwohl ich dieses Stück nicht besuchen konnte, da ich zu diesem Zeitpunkt bereits meine Heimreise angetreten hatte, war mir anhand der Fotos, die im Vorraum hingen klar geworden, dass dieses Theater wie auch das gesamte Wohnviertel *Oyster Bay* exklusiv einer sehr wohlhabenden Schicht vorbehalten ist. Enttäuscht stellte ich fest, dass die Integration fremder Elemente, wie sie von afrikanischen Gesellschaften in deren Tänzen bewerkstelligt worden waren (vgl. *Beni Ngoma, Danzi*), auf der europäischen Seite kaum zu finden ist.

Die Entwicklung des Dramas in Bildungsinstitutionen schritt bis in die späten 1940er Jahre sehr langsam voran. Das sollte sich jedoch nach der *Cambridge Summer Conference* im Jahre 1948 ändern. Um aufkommende nationalistische Bewegungen zu besänftigen,¹²⁶ beschloss die britische Kolonialadministration Drama und andere Unterhaltungsformen zu fördern, um das Leben der Kolonisierten „aufzuheitern“. Es wurde der Fond *Aid for Colonial Development and Welfare* eingerichtet, der von der Kolonialregierung mit Finanzmitteln ausgestattet wurde. (Hussein 1975: 42) Mit diesen Geldern wurden Fürsorgeämter (*Welfare Centres*) gebaut, mobile Kinos wurden finanziert, Schulkonzerte und Landwirtschaftsmessen (*Agricultural Shows*) initiiert und *Ngoma*-Verbote, die Mitte der 1930er Jahre verhängt worden waren, wurden endgültig aufgehoben. Mehr noch, von nun an wurden *Ngoma*-Tänze gefördert! Die plötzliche Förderung lokaler Tänze verdeutlicht die britische „*divide and rule*“-Politik. Plastow (1996: 69) merkt dazu an, dass

¹²⁵ Vermutlich besteht ein Zusammenhang mit den Mitte der 1980er Jahre implementierten Strukturanpassungsprogrammen (SAPs), die von der Weltbank und dem IMF ausgearbeitet worden waren, und die unter anderem Kürzungen im Bildungsbereich vorschrieben.

¹²⁶ 1948 bekam die nationalistische Politik mit der Gründung der *Tanganyika African Association* (TAA) eine konkretere Form. (Plastow 1996: 86)

die Grundlage für diese Entscheidung das Aufkommen eines Nationalgeistes war, der zu dieser Zeit sehr kraftvoll vom indischen Subkontinent ausging und langsam auf die afrikanischen Kolonien ausstrahlte. Während das anfängliche Ziel der Kolonialisten die Erschaffung einer vereinheitlichten christlichen Kultur zur Überwindung ethnischer „Untertanentreue“ war, wurde nun mit dem Anstieg nationalistischer Gefühle - vor allem unter den gebildeten Eliten - klar, dass die alte Politik umgekehrt werden sollte. Stammessysteme wurden wieder gefördert, um nationalistische Bewegungen zu zerschlagen. Von modernen kulturellen Manifestationen wie *Beni* und *Danzi* wurde deshalb abgeraten und an ihrer Stelle wurden wettbewerbsfähige ethnische *Ngoma*-Tänze gefördert. *Ngoma*-Tänze wurden von nun an öffentlich aufgeführt, um den *Empire Day*, *Agricultural Shows* und die Besuche von Würdenträgern zu feiern. Während dieser Periode gründete der Jurist Morris mit Erlaubnis der Kolonialregierung eine Theatergruppe, mit der er durch Tanganyika und auch andere ostafrikanische Länder tourte. Das Repertoire der Truppe bestand aus Stücken von Molière, die von den Mitgliedern der Theatertruppe ins KiSwahili übersetzt worden waren.

Mit der Förderung von Kultur und Theater wollte die britische Kolonialregierung bzw. der *British Council*, der in den frühen 1950er Jahren gegründet worden war, nicht nur für Unterhaltung unter der Bevölkerung sorgen. Vielmehr sahen die Kolonialisten in Theater und Drama ein geeignetes Hilfsmittel für den pädagogischen Bereich. Drama-Wettbewerbe¹²⁷ wurden für SchülerInnen ab 1957 in den afrikanischen Schulen eingeführt, um durch die Atmosphäre der Wettbewerbstradition, die in tanganyikanischen Gesellschaften bereits lange verankert war, Anreize zu schaffen, die englische Sprache, Aussprache und Ausdrucksweise zu verbessern (Hussein 1975: 42ff). Laut Hussein hatte die Förderung des Theaters aus ökonomischer Sicht hauptsächlich den Zweck,

to bring the man in the colonies closer to the control exercised [sic!] by the British Colonial Government. The cultural aspect of it – the mobile cinemas, the welfare centres, drama clubs, and the concerts, the general ‘benevolent’ atmosphere which was reigning – was called in to play in order to dupe the African and to soften the nationalist movements. (Hussein 1975: 46f)

¹²⁷ Schuldrama-Wettbewerbe fanden unter der Schirmherrschaft von *Drama Clubs* statt. Diese Wettbewerbe sollten Mitte der 1960er Jahre im unabhängigen Tanzania zu *Youth Drama* Wettbewerben adaptiert werden. (vgl. dazu Hussein 1975: 56ff)

Schuldrama-Wettbewerbe wurden bis 1963 in fast allen *Secondary Schools* abgehalten. Danach entzog der *British Council* seine Unterstützung, um die Initiative der tanganyikanischen Regierung abzuwarten. Nun war die neue Regierung Tanganyikas am Zug. (Hussein 1975: 49)

3.3. Der Aufbau einer nationalen Kultur

3.3.1. Die Gründung von *National Troupes*

Die neue tanganyikanische Regierung hatte es sich zum Ziel gesetzt, eine nationale Kultur und Identität zu entwickeln. Zu diesem Zweck gründete die Regierung 1962 das *Ministry of National Culture and Youth*. Nyerere begründete das folgendermaßen: „I have set up this new Ministry to help us regain our pride in our own culture. I want it to seek out the best of the traditions and customs of all our tribes and make them a part of our national culture.“ (Nyerere 1974: 187)

Bei der Reformierung des Bildungssystems im kulturellen Bereich wurde asiatisches (indisches) Theater und Drama aus den Lehrplänen der Schulen gestrichen. (Hussein 1975: 51) Tanzgruppen, die „traditionelle“ nationalisierte Tänze aufführten, wurden nun in allen Schulen gegründet.¹²⁸ (Lange 1999: 43)

Als nächster Schritt wurde 1965 die *National Dance Troupe*¹²⁹ gegründet, deren Auftrag es war, Tänze aus verschiedenen ethnischen Gruppen zusammenzutragen, um daraus eine nationale Performance zu schaffen, die für das ganze Land repräsentativ sein sollte. (Hatar 2001: 10)

The dances were thus taken out of their local contexts and what had previously been a living and changing tradition was now conserved as a particular historic form. In this new context and in front of a different audience they lost their social function and were reduced to mere form. (Koch 2008: 39)

¹²⁸ Auch in vielen anderen staatlichen Institutionen und Fabriken wurden Tanzgruppen gegründet. (Lange 1999: 43)

¹²⁹ Hussein (1975: 53f) erwähnt noch die Gründung der Gruppen *SHINTA* und *The Tanzania Dance Company* sowie die vom Staat unabhängige Gruppe *Utamaduni Vijana* (Jugendkultur). Alle nationalen Truppen wurden 1980 offiziell aufgelöst. (Lange 2008: 27)

Wie bereits eingangs erwähnt, gibt es in Tanzania hunderte von lokalen Tänzen und 128 lebende Sprachen. KiSwahili wurde zur Zeit der Unabhängigkeit nur von einem verhältnismäßig kleinen Bevölkerungsanteil gesprochen. Die Förderung von KiSwahili als einigende Sprache hatte erst ab 1954 mit der Gründung der TANU begonnen und verstärkte sich mit dem Erreichen der Unabhängigkeit 1961. Die Vision des ersten Präsidenten Julius Kambarage Nyerere, KiSwahili im ganzen Land zu verbreiten, nahm langsam Form an.¹³⁰ Um die Förderung von KiSwahili zu verstärken, wurden die den Tänzen zugehörigen Lieder teilweise aus den lokalen Sprachen ins KiSwahili übersetzt. Bei diesem Prozess wurde auch der Inhalt der Lieder verändert, um politische Botschaften zu transportieren.¹³¹

Darüber hinaus schickte die Regierung 1965 angehende Artisten (auch Mädchen) nach China, um sie dort in den Fächern Akrobatik (KiSw. *Sarakasi*, vom engl. *Circus Acts*) und Musik ausbilden zu lassen. Nach ihrer Rückkehr 1969 tourten die fertig ausgebildeten Artisten mit der für diesen Zweck gegründeten *National Acrobatics Troupe* durch Tanzania. Vor allem von den Jugendlichen wurde *Sarakasi* mit Begeisterung aufgenommen. Innerhalb von wenigen Jahren wurde *Sarakasi* zum fixen Bestandteil in tanzanischen Performances, was sich bis heute nicht geändert hat. Die Einführung von *Sarakasi* nach sozialistischem Vorbild war ein Anliegen von Nyerere. Als ein Bewunderer von Mao Zedong hegte der Präsident freundschaftliche Beziehungen zur Volksrepublik China, was eine Reihe von gegenseitigen Besuchen und den kulturellen Austausch mit sich brachte.¹³² (Edmondson 2007: 22f) Ein besonderes Merkmal der *National Acrobatics Troupe* war die genderneutrale Behandlung aller Artisten. Von Anfang an wurden die Mädchen miteinbezogen und als gleichwertige Mitglieder betrachtet, was sonst nur in *Tarabu*-Gruppen der Fall war. Doch die jungen Artistinnen hatten es nicht leicht, denn es

¹³⁰ Mit Einführung der Schulpflicht 1978 wurde dieses Ziel mehr oder weniger erreicht. KiSwahili war bereits zehn Jahre zuvor zur Unterrichtssprache in *Primary Schools* erklärt worden. Spätestens in der Schule lernten die Kinder nun KiSwahili. Die Auswirkungen von Schulpflicht und Förderung des KiSwahili waren enorm. Heute ist fast jede/r TanzanierIn der Sprache mächtig.

¹³¹ Zur Umwandlung lokaler Tänze und Lieder im Zuge des *Nation Building* vgl. Lange (1995: 77-116).

¹³² An dieser Stelle sollte angemerkt werden, dass Nyerere – abgesehen vom Projekt der *National Acrobatics Troupe* – wenig dazu beitrug, eine nationale Kultur zu formen. Nachdem er den Bereich Kultur in seiner Antrittsrede zum Präsidentenamt erwähnt hatte (Nyerere 1974: 186), schenkte er der Kultur in seinen weiteren autoritären Reden und Schriften keine besondere Bedeutung mehr. Das *Ministry of National Culture and Youth* (heute *Ministry of Education and Culture*), das seit der Unabhängigkeit bereits zehn Mal in andere Ministerien verlegt wurde, sodass Askew (2002: 184-191) ironisch die Bezeichnung *Migrant Ministry* verwendet, erhielt von Nyereres Regierung die geringsten Geldmittel. (Edmondson 2007: 147, FN 17)

wurden ihnen übernatürliche Kräfte und Unfruchtbarkeit zugeschrieben. Deshalb wurde ihre Existenz so weit wie möglich verleugnet und bei diversen Gruppenfotos, die veröffentlicht wurden, schloss man sie einfach aus. Die Zuschreibungen der Gesellschaft spiegelt die Befürchtungen der Eltern wider, welche ihre Töchter von der Teilnahme an *Sarakasi* abhalten wollten. (Edmondson 2007: 26)

Nachdem der *British Council* sich aus dem Bereich des Schul-Dramas zurückgezogen hatte, wurde dem von der britischen Kolonialregierung importierten europäischen Sprechtheater nicht mehr so viel Aufmerksamkeit geschenkt. Die Schuldrama-Wettbewerbe wurden trotzdem fortgeführt,¹³³ aber mit dem Unterschied, dass fortan afrikanische Elemente (Tänze, Lieder und wenn möglich auch Dramen) miteinbezogen wurden. (Hatar 2001: 16)

Erst 1974 wurde vom *Ministry of National Culture and Youth* die dritte staatlich geförderte Truppe gegründet, die *National Drama Troupe*. (Edmondson 2007: 22)

This tripartite model of nationalist performance invoked Tanzania's precolonial heritage through dance, its colonial history through drama, and its socialist future through acrobatics. The radicalization of the Tanzanian state through *ujamaa* unleashed an innovative interpretation of the performing arts. (Edmondson 2007: 23)

Tanzanias kulturelle Revolution war vollzogen. Wie im vorigen Abschnitt erörtert, bemühten sich die Intellektuellen eine Distanz zum importierten europäischen Sprechtheater zu schaffen, um eine eigenständige Form des afrikanischen bzw. tanzanischen Theaters zu entwickeln. Deshalb wurde der Schwerpunkt auf KiSwahili-Dramen verlegt. KiSwahili-sprachige Dramen waren jedoch für ein ausländisches Publikum aufgrund deren Nicht-Kennntnis von KiSwahili weniger interessant, was die Tatsache erklärt, dass die *National Drama Troupe* nur ein einziges Mal nach Schweden¹³⁴ reiste, während die *National Dance Troupe*, die für den Geschmack eines ausländischen Publikums ein hohes Ausmaß an Exotismus beinhaltete, zahlreiche Einladungen für Übersee-Aufführungen¹³⁵ erhielt. (Edmondson 2007: 23)

¹³³ Zur Entwicklung des Schul-Dramas siehe Hussein (1975: 56ff).

¹³⁴ In Schweden arbeitete die *National Drama Troupe* mit Friteatern zusammen. (Edmondson 2007: 23)

¹³⁵ Die *National Dance Troupe* bereiste die BRD, Algerien, Guinea, Rumänien und Italien. (Edmondson 2007: 23)

Mit der Gründung des *Department of Theatre Arts*¹³⁶ an der *University of East Africa*¹³⁷ in Dar es Salaam im Jahr 1967¹³⁸ und der nachfolgenden Gründung der *National Troupes* kam es zu verstärkter Rivalität und Spaltung zwischen der *National Dance Troupe*,¹³⁹ der *National Acrobatics Troupe*¹⁴⁰ und der *National Drama Troupe*.¹⁴¹ Diese Trennung wurde mit der Gründung des *College of Theatre Arts*¹⁴² in Dar es Salaam im Jahr 1975 verstärkt. Denn den StudentInnen des *College of Theatre Arts* war es nur möglich, eine der drei Theaterformen (Tanz, Akrobatik oder Drama) zu belegen. Diese Rivalität zwischen den drei Gruppen schaffte keine Einheit, wie von der Regierung vorgegeben, sondern eher eine Spaltung und Isolation. (Edmondson 2007: 24)

3.3.2. Die Entwicklung des Dramas in den Bildungsinstitutionen

Die *Arusha Declaration*, die 1967 eine gesellschaftspolitische Wende einleitete, hatte in den Bildungsinstitutionen enorme Auswirkungen auf das Drama. In den *Secondary Schools* wurden neben den *Drama Clubs*, die weiterhin bestanden, *Folklore* und *Swahili Clubs* eingerichtet. Diese neuen Einrichtungen kooperierten mit der *TANU Youth League*, die sich aus der *Youth Drama Association*¹⁴³ entwickelt hatte und in allen *Secondary Schools* vertreten war. Unter diesen Voraussetzungen entstanden Dramen - zum Großteil auf KiSwahili, aber auch auf Englisch verfasst -, welche die Parteiideologie der TANU

¹³⁶ Makoye bezeichnet das Institut als *Theatre Arts Department* und verweist darauf, dass das Institut später umbenannt wurde in *Department of Art, Music and Theatre*. Heute nennt sich das Institut *Department of Fine and Performing Arts*. (Makoye 1998: 96)

¹³⁷ Heutige Bezeichnung: *University of Dar es Salaam* (UDSM).

¹³⁸ Initiator für die Gründung des *Department of Theatre Arts* war das *Ministry of Community Development and National Culture* (vormals *Ministry of National Culture and Youth*, gegr. 1962).

¹³⁹ 1965 vom Kulturministerium (damals *Ministry of Community Development and National Culture*) gegründet.

¹⁴⁰ 1969 vom Kulturministerium (damals *Ministry of National Education*) gegründet.

¹⁴¹ 1974 vom Kulturministerium (damals *Ministry of National Education and Culture*) gegründet.

¹⁴² Das *College of Theatre Arts* wurde 1975 vom Kulturministerium (damals *Ministry of National Culture and Youth*) in Dar es Salaam gegründet, um die Mitglieder der *National Troupes* auszubilden und zu trainieren. (Edmondson 2007: 24)

¹⁴³ Im Februar 1967 wurde die *Youth Drama Association* als Instrument für die allgemeine Förderung kultureller Aktivitäten im Land (und insbesondere aller Formen von Jugenddrama in Dar es Salaam) gegründet. Initiiert wurde die Vereinigung von – zum Großteil britischen und einigen wenigen afrikanischen und asiatischen – Pädagogen. Ein weiteres Ziel dieser Organisation war die jährliche Abhaltung von *Youth Drama* Wettbewerben. (Hussein 1975: 56f).

propagierten.¹⁴⁴ Die theatralen Formen *Ngonjera* und *Vichekesho* wurden zu diesem Zweck stark politisiert.

Die Förderung von KiSwahili als einem Grundpfeiler beim Aufbau einer autonomen Nation war eine weitere treibende Kraft bei der Produktion von KiSwahili-Dramen. Lokale Autoren und Autorinnen schrieben Dramen,¹⁴⁵ deren Inhalt sich nunmehr mit nationalen tanzanischen¹⁴⁶ Realitäten befasste. Sich von auferlegten europäischen Konventionen zu entfernen, gelang jedoch im Bereich der Ästhetik und der Struktur von Theaterstücken nicht, da die AutorInnen, die alle das britische Bildungssystem durchlaufen hatten, von diesem zu sehr beeinflusst waren. Hussein fasst zusammen:

All these plays were written to fit the fourth wall¹⁴⁷. The language used, the polite true-to-life gesture, the adherence [sic!] to the laws of unity of time, place and character, the sitting room where the scene of family of drama is to unfold – all these indicate the presence of the Victorian Stage in Tanzania. This artistic form was being adopted and adopted by the elite for the portrayal of human relationships within the nascent burgeoning indigenous elite and also for the propagation of rational [sic!] ethics. (Hussein 1975: 69)

Obwohl die Konzepte dieser Dramen progressiv waren, verblieben sie in ihrer Form im europäischen „Bourgeois“-Theater verhaftet. Trotzdem bestand weiterhin das Bedürfnis, das enge Korsett europäischer Theaterkonventionen, das die gebildete afrikanische Elite immer noch trug, abzustreifen. Mit der bereits erwähnten Gründung des *Department of Theatre Arts* im Jahr 1967 wurde ein Schritt in diese Richtung unternommen. Drama wurde nun erstmals auf Universitätsebene gelehrt.¹⁴⁸ Gleichzeitig wurde die Forschung

¹⁴⁴ Dramen dieser Art sind schwer zugänglich, da sie zum Teil nicht veröffentlicht wurden. Hussein (1975 : 76-80) nennt einige Beispiele mit kurzen Inhaltsangaben.

¹⁴⁵ Die Dokumentation dieser - zumeist improvisierten - Stücke ist sehr rudimentär. Hussein nennt ein paar Beispiele, wie **Uhingas** „Rejalla“, „Cha Upele“ und „Martin Kayamba“. (Hussein 1975: 60-69)

¹⁴⁶ 1964 ging Tanganyika eine Union mit Zanzibar ein, die den Namen Tanzania [*Jamhuri ya Muungano ya Tanzania*, Vereinigte Republik Tanzania, Anmerkung der Verf.] erhielt (Schicho 2004: 325f).

¹⁴⁷ Mit dem Begriff „fourth wall“ wollten die Bühnenautoren des Naturalismus im späten 19. Jahrhundert auf die unsichtbare Wand hinweisen, welche die dramatische Aktion auf der Bühne von den Zuschauern trennt. Führender Praktizierender von „fourth wall“ Aufführungen war André Antoine (1858-1943), der – auf der Suche nach dem Naturalismus – sogar Möbelstücke an die „fourth wall“ stellen ließ, mit der Rückseite zum Publikum. Er wies die SchauspielerInnen an, das Publikum zu ignorieren und gegebenenfalls mit dem Rücken zum Publikum gewandt zu spielen. Die „fourth wall“ Technik wurde aber bald verworfen, denn selbst die Naturalisten realisierten, dass das Publikum ein wesentlicher Teil von dramatischen Inszenierungen ist. (Hochmann 1984b: 236)

¹⁴⁸ Lektoren aus der DDR (Joachim Fiebach, Humboldt Universität, Berlin) und aus den USA (Herbert Shore, Brandeis University, Boston) wurden hinzugezogen, um professionelle SchauspielerInnen und BühnenautorInnen auszubilden. Ebrahim Hussein war von Anfang an in diesen Prozess miteingebunden. (Ricard 2000: 20) Prof. M.M. Mahood, die treibende Kraft hinter ähnlichen Entwicklungen in Ibadan (Nigeria), war zu dieser Zeit der Vorstand des *English Department* in Dar es Salaam. Der südafrikanische Bühnenautor Bob Leshoi wurde 1968 dessen Vorstand. (Hochmann 1984a: 28)

über traditionelle theatrale Formen forciert. Aus den Erkenntnissen, die in der Forschung über traditionelle Tänze gewonnen wurden, entstand eine neue Form: ein tanzanisches Tanzdrama, das „traditionelle“ lokale Tänze mit „moderner“ Choreografie und Musik verband. Oft wurden die neu entstandenen Tanzdramen mit dem Genre des europäischen Sprechtheaters verbunden.¹⁴⁹ (Hussein 1975: 82f) Selbst die tanzanischen Intellektuellen, die von den lokalen Theaterformen entfremdet waren, begrüßten die Entwicklung des neuen tanzanischen Tanzdramas. AutorInnen sahen in der neuen Form des Dramas eine Herausforderung, die sie annahmen. Auch wenn sie weiterhin europäischen Theaterkonventionen folgten, versuchten sie eine Theaterbewegung aufzubauen, die eine Antwort auf die Bedürfnisse der neuen, sozialistisch orientierten Gesellschaftsform geben würde.¹⁵⁰ (Mlama 1991: 100)

Ein weiterer Wegbereiter für die Entwicklung eines tanzanischen Dramas war Ebrahim Husseins Stück *Kinjeketile*,¹⁵¹ welches bereits 1967 uraufgeführt und 1969 in Dar es Salaam (Oxford University Press) veröffentlicht wurde und zum Nationalepos Tanzanias wurde. Husseins Drama *Kinjeketile* war deshalb so bahnbrechend, weil es zum ersten Mal die geschichtlichen Ereignisse des *Maji-Maji* Aufstandes von 1905-1907, der sich gegen die deutsche Kolonialmacht richtete, unter dem Aspekt der Völkervereinigung aufarbeitete. „Kinjeketile performed in Swahili, drawing from Tanzanian history, with nuances of tactics against imperialism went closer to touch the problems of liberation: lack of unity within the movement as well as the lack of adequate modern weapons.“ (Hussein 1975: 92) Ein weiterer Versuch, sich aus der Form des europäischen Bourgeois-Dramas loszulösen, war Muhandos (später hieß sie Mlama) Stück *Hatia*.¹⁵² (Hussein 1975: 94f) Beide Stücke, *Kinjeketile* und *Hatia*, hatten große soziale und historische Relevanz und wurden sehr populär.

¹⁴⁹ Beispiele zu den neuen Theaterformen gibt Hussein (1975: 83ff).

¹⁵⁰ Mlama (1991: 101) verweist auf folgende Dramen: **Hussein**, E. (1971): Mashetani. Nairobi: Oxford University Press; **Muhando**, P. (1972): Hatia. Nairobi: East African Publishing House; **Ngahyoma**, N. (1975): Huka. Dar es Salaam: Tanzania Publishing House und **Mbogo**, I. (1980): Giza Limeingia. Dar es Salaam: Tanzania Publishing House.

¹⁵¹ Zur Inhaltsanalyse des Stückes siehe Hussein (1975: 90ff) und Ricard (2000: 44-54).

¹⁵² *Hatia* wurde erstmals 1971 in Dar es Salaam aufgeführt und 1974 in Nairobi (East African Publishing House) publiziert.

Nyereres „Education for Self-Reliance“-Politik beinhaltete die (Anordnung für eine) Reformierung der Lehrpläne in den Bildungseinrichtungen. Dies zog das Ende des britischen Theaters in den Schulen nach sich.

All of a sudden European plays and indeed, European aesthetics were irrelevant and associated with capitalism and imperialism. Just as many foreign textbooks were taken away from the shelves of school libraries, European theatre abruptly disappeared from the school stages. Since the schools were the main exponents of European theatre this meant almost the total disappearance of the European theatre practice from the Tanzanian theatre scene. (Mlama 1991: 99)

Zwischen 1967 und 1986¹⁵³ wurde die Aufführung europäischer Theaterstücke für ein tanzanisches Publikum deutlich eingeschränkt.¹⁵⁴ Mlama (1991: 99) nennt nur sechs europäische Dramen, die in den höheren Bildungsanstalten weiterhin inszeniert wurden:

- *The Trojan Women* von Euripides (Department of Theatre Arts, 1968);
- *The Vulture* von Samuel Johnson (Department of Theatre Arts, 1968);
- *The Merchant of Venice* von Shakespeare, ins KiSwahili übersetzt von Nyerere (Department of Theatre Arts, 1969);
- *The Bear* von Chekov (Department of Theatre Arts, 1969);
- *The Measures Taken* von Brecht (Department of Theatre Arts, 1976) und
- *Oedipus* von Sophocles, ins KiSwahili übersetzt von Mushi (Butimba College of Art, 1983).

Unterstützten die früheren tanzanischen Dramen die *Ujamaa*-Politik noch stark, nahmen spätere Stücke eine kritischere Haltung gegenüber der *Arusha Declaration* ein.¹⁵⁵ Eine Desillusionierung, wie sie in vielen afrikanischen Ländern nach der Unabhängigkeit zu beobachten war, verbreitete sich ab Mitte der 1970er Jahre im ganzen Land. Die Elite

¹⁵³ 1967 begann mit der *Arusha Declaration* die Periode des tanzanischen Sozialismus (*Ujamaa*). 1985 galt *Ujamaa* durch den Rücktritt Nyereres vom Präsidentenamt „offiziell“ als gescheitert. Zu den Ursachen des Scheiterns von *Ujamaa* vgl. Schicho (2004: 327-329).

¹⁵⁴ Ausnahmen stellen das *Little Theatres* in Dar es Salaam und das *Little Theatre* in Arusha dar, die seit ihrer Gründung im Jahr 1947 bzw. 1953 exklusiv europäische Stücke aufführen. Die lokale Bevölkerung kennt jedoch die *Little Theatres* kaum, da sie nur für eine sehr kleine Elite errichtet wurden. (Mlama 1991: 99f)

¹⁵⁵ Mlama (1991: 101) verweist auf folgende Dramen: **Lihamba**, A. (1976): *Harakati za Ukombozi*. Dar es Salaam: Tanzania Publishing House; **Kezilahabi**, E. (1981): *Kaputula la Marx* (unveröffentlicht); **Paukwa Theatre Group** (1980): *Ayubu*. Kampala: Urban Rural Mission Documentation Centre; **Muhando** (1984): *Lina Ubani*. Dar es Salaam: Dar es Salaam University Press; **Muhando** (1983): *Nguzo Mama*. Dar es Salaam: Dar es Salaam University Press; **Paukwa Theatre Group** (1985): *Mafuta*. Dar es Salaam (unveröffentlicht) und **Katoke College of Education** (1984): *Mnyonge Hana Haki*. Katoke (unveröffentlicht).

(PolitikerInnen, Geschäftsleute und auch AkademikerInnen) wurde weitgehend als korrupt entlarvt. Es wurde zunehmend sichtbar, dass die „*Villagisation*“-Programme¹⁵⁶ von vielen Problemen begleitet waren. (Plastow, 1996: 140)

Mitte der 1970er Jahre wurden die westlichen Lehrkörper durch tanzanische ersetzt. Im *Department of Theatre Arts* waren nun die Stimmen von Ebrahim Hussein, Penina Muhando Mlama und Amandina Lihamba am einflussreichsten. Die Produktionen wurden mehr und mehr auf KiSwahili geschrieben. Das Prestige der drei erwähnten Universitäts-DramaturgInnen machte es angehenden BühnenautorInnen schwer, eigene Manuskripte zu veröffentlichen. Für sie gab es fast keine Möglichkeiten, Stücke zu publizieren oder aufzuführen. Sponsoren waren extrem schwer zu finden. (Plastow 1996: 189f)

Alle DramatikerInnen,¹⁵⁷ außer Ebrahim Hussein, schrieben in der Absicht, ein weites Publikum anzusprechen, aber ironischerweise blieb ihr Publikum sehr begrenzt. Das lag vor allem daran, dass seit Mitte der 1970er Jahre die staatliche Finanzierung für Tourneen ausblieb, weil die Stücke immer kritischer gegenüber der Regierung geworden waren. Nur zwei Universitäts-Theatergruppen blieben tätig: *Paukwa*¹⁵⁸ und die *University Drama Group*.¹⁵⁹ (Plastow, 1996: 190)

Von *Paukwa* aufgeführte Stücke behandelten aktuelle Themen, die in der gesellschaftspolitischen Debatte von Relevanz waren, wie die Ausbeutung der Armen, Korruption und die Stellung der Frau in der Gesellschaft. Der Stil der Stücke entfernte sich vom Naturalismus in Richtung experimentelles Theater, mit intensiver Einbeziehung lokaler Theaterformen. Durch die gesellschaftskritischen Inhalte der Stücke wurde die Gruppe für die Regierung verdächtig und die Finanzierung so sehr eingeschränkt, dass keine Tourneen mehr organisiert werden konnten. (Plastow, 1996: 190f)

¹⁵⁶ Nyereres *Ujamaa*-Politik sah die Gründung von Dorfkooperativen (*Ujamaa Vijijini*) vor, deren BewohnerInnen genossenschaftliche Produktions- und Vermarktungsformen verbinden sollten. In dieser Absicht wurden *Ujamaa*-Dörfer gebaut und Millionen von Menschen wurden in die neuen Dörfer umgesiedelt, teilweise unter Anwendung von Staatsgewalt (Polizei, Militär). Die Entwicklung Tanzanias kam in eine kritische Phase. (vgl. dazu Schicho 2004: 328f)

¹⁵⁷ Dazu zählten Penina Muhando Mlama, Amandina Lihamba und bis zu einem gewissen Grad Mbughuni, gefolgt von deren Studenten Emmanuel Mbogo und Elias Songoyi. (Plastow 1996: 189)

¹⁵⁸ *Paukwa*, eine Amateur-Theatergruppe, wurde 1976 vom Personal des *Department of Theatre Arts* gegründet und existierte bis 1986 unter der Leitung von Amandina Lihamba. (Mlama 1991: 100)

¹⁵⁹ Die *University Drama Group* wurde von Emmanuel Mbogo Mitte der 1970er Jahre gegründet und setzte sich aus akademischen und nicht-akademischen Mitgliedern zusammen. (Plastow 1996: 190)

Aus dem Kanon der Universitäts-DramaturgInnen, deren Stücke mehr oder weniger didaktisch waren, ragt Ebrahim Hussein heraus. Von einer marxistischen Position ausgehend, bewegte sich Hussein immer weiter in Richtung einer ästhetischen, individualistischen Annäherung ans Theater. Seine Werke sind bis heute in den Lehrplänen der *Secondary Schools* verankert.¹⁶⁰ Seine späteren Stücke mit offenem Ende, stark metaphorischem Stil und der Abwesenheit von expliziten politischen Anliegen, werden laut Plastow (1996: 193) als „elitär“ eingestuft.

To most people I consulted, only Mlama and Hussein were commonly known as playwrights. I was also told that these writers had a major communication problem, in that the language they write in is radically different from “street” Kiswahili, that some words used are unknown to the general populace, and that their whole style is alien, a product of the “*wasomi*” (the intellectuals) entirely distinct from the realities of “*wananchi*” (the people). (Plastow 1996: 191)¹⁶¹

Hussein ist der einzige Bühnenautor, der mit dem Mythos gebrochen hat, der besagt, dass alle tanzanischen AutorInnen für die Massen produzieren sollten. In seinen Stücken greift er gesellschaftspolitische Themen auf, so in *Mashetani* (1971) die Konflikte in der tanzanischen Gesellschaft nach der Unabhängigkeit, hervorgerufen durch die - von den tanzanischen Eliten übernommenen kapitalistischen - Klassenmentalität der Kolonialisten in; in *Jogoo Kijijini* (1976) und *Ngao ya Jadi* (1976) setzt sich Hussein mit Führungsproblemen der Regierungsbeauftragten bei der Errichtung von sozialistischen Modelldörfern in der Ujamaa Periode auseinander und in *Arusi* (1980) sind luxuriöse Heiratsfeiern, welche Familien in Schulden stürzen, das Hauptthema. (Plastow, 1996: 193f/Ricard 2000: 55-69) Seine letzten Stücke haben wenig Aufmerksamkeit erregt und *Arusi* wurde niemals aufgeführt. Husseins Entfremdung vom Mainstream künstlerischer Entwicklung zeigt sich auch darin, dass er sein Amt als Professor für Drama an der Universität von Dar es Salaam 1986 niederlegte und sich komplett zurückzog.¹⁶²

¹⁶⁰ Am 24.10.2008 besuchte ich die Aufführung „Kwenye Ukingo wa Thim“ (Ebrahim Hussein) im TaSUBa, aufgeführt von den *Bagamoyo Players*. Diese Aufführung war hauptsächlich von *Secondary School* SchülerInnen besucht.

¹⁶¹ Die von mir befragten Personen (hauptsächlich *Primary School* AbsolventInnen, darunter aber auch eine *Secondary School* Studentin und ein *Secondary School* Abgänger, der nach zwei Schuljahren abgebrochen hatte, kannten weder Mlama noch Hussein.

¹⁶² Zu Inhaltsanalysen seiner Stücke vgl. Ricard (2000), der auch – basierend auf Gesprächen mit Hussein – Einblicke in das Leben desselben gibt.

3.3.3. *Cultural Troupes* in Dar es Salaam

Mit der Veröffentlichung der *Arusha Declaration* 1967 begannen hunderte von so genannten *Cultural Troupes* in Fabriken, Armeeeinheiten und halbstaatlichen Betrieben¹⁶³ zu entstehen. Dieser Trend hielt bis 1974 an, solange der Sozialismus gefeiert wurde. In den Aufführungen durfte keine offene Kritik an der Regierung geübt werden, denn mit der Gründung des Einparteien-Staates 1965 war ein autoritäres Regime an der Macht.¹⁶⁴ Auch nach der ökonomischen Krise Ende der 1970er Jahre blieb den KünstlerInnen nichts anderes übrig, als den Staat zu preisen. *Kwaya*-Chöre produzierten Hymnen auf den Präsidenten und die Regierung. *Vichekesho* wurde eingesetzt, um diejenigen zu verspotten, die den Sozialismus ablehnten; auch *Ngonjera* wurde zum Instrument von Lobpreisungen für den Staat. (Edmondson 2007: 27f)

Indeed, this theatre is little more than a spokesman for the official policy, often uncritically repeating statements by leaders. Often dance songs will come up within a week of a pronouncement of a new policy, repeating the content as given by the government or Party and uncritically supporting it and calling upon everybody to do the same. (Mlama 1991: 103)

Die *Cultural Troupes* führten die alte Wettbewerbstradition fort. Bei Nationalfeiern und Regierungstreffen konnten sie die dadurch entstehende Rivalität gegeneinander ausspielen. (Edmondson 2007: 29f)

Den höchsten sozialen Status unter den *Cultural Troupes* genossen diejenigen Truppen, die aus den Reihen der Armee kamen, wie zum Beispiel JKT¹⁶⁵ oder JWTZ.¹⁶⁶ Sie repräsentierten die Regierungspartei CCM¹⁶⁷ (*Chama cha Mapinduzi*) und den Staat zugleich. Selbst gegenüber den drei *National Troupes* hatten die *Army Troupes* finanzielle

¹⁶³ *Parastatals* waren halbstaatliche Betriebe, die vom Staat subventioniert wurden. Beispielsweise hatte die *Bora Shoe Company*, eine der größten Firmen in Tanzania, die *Bora Cultural Troupe* (vormals *Sindimba Group*) gegründet. (Edmondson 2007: 29, 34)

¹⁶⁴ Der Sänger Kalikali wurde bereits 1964 wegen seiner satirischen und kritischen Texte für zwei Monate inhaftiert. Nach seiner Entlassung änderte Kalikali seine Texte und passte sie der Parteiideologie an. 1979 wurde er von den Parteiführern für seine Lieder gelobt. (Lange 1995: 83f) Trotzdem muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die tanzanische Regierung gegenüber öffentlichen Diskussionen und Kritik, die von Künstlern kam, weitaus mehr Toleranz walten ließ, als viele andere afrikanische Länder mit Einparteiensystemen. (Mlama 1991: 106)

¹⁶⁵ *Jeshi la Kujenga Taifa*; Army of Nation Building (Edmondson 2007: 148, FN 29).

¹⁶⁶ *Jeshi la Wananchi wa Tanzania*; Army of Tanzanian Citizens. (Edmondson 2007: 148, FN 29)

¹⁶⁷ Die CCM (*Chama cha Mapinduzi*) ging 1977 als Einheitspartei aus der Fusion von TANU (*Tanganyika African National Union*) und ASP (*Afro-Shirazi Party*, Zanzibar) hervor. (Schicho 2004: 311)

Vorteile. Darüber hinaus wurden sie von der Regierung nach Übersee geschickt, um als „Botschafter“ der tanzanischen Tanzkultur aufzutreten. (Edmondson 2007: 30)

Die intellektuellen DramaturgInnen an der Universität in Dar es Salaam kritisierten diese „airport culture“,¹⁶⁸ die von der Regierung gefördert wurde, während sie zur selben Zeit misstrauisch auf kommerzielle, unterhaltungsorientierte Aufführungen der *Cultural Troupes* sahen. (Plastow 1996: 192)

3.3.3.1. Kommerzialisierung der *Cultural Troupes*

Die wirtschaftliche und gesellschaftliche Krise erreichte 1979 einen Höhepunkt. Für die Ursachen der Krise sind sowohl interne als auch externe Faktoren verantwortlich. Schicho gibt einen kurzen Einblick in die ökonomische und gesellschaftspolitische Lage dieser Zeit:

Mit Beginn der globalen Krise verschlechterten sich die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen und Entwicklungshilfe wurde knapper. Die schwelende soziale Krise trat offen zutage. Die Jahre zwischen 1979 und 1985 waren gekennzeichnet durch den Kampf gegen Schwarzmarkt und überhöhte Profite im Handel. Die Knappheit von Waren wurde drastisch verschärft, als Tanzania als Reaktion auf den Überfall durch Truppen Idi Amins 1978 Uganda angriff und Idi Amin verjagte. Die Kosten des Krieges und der Besatzung, aber auch der einträgliche Schmuggel von knappen Gütern nach Uganda beeinträchtigten den tanzanischen Markt noch mehr. Die Beschlagnahmung von Waren und die Verurteilung von Händlern und auch von verantwortlichen Politikern brachte keine Besserung. Nyerere musste zugestehen, dass *Ujamaa* gescheitert war. (Schicho 2004: 330f)

Weiters wäre zu erwähnen, dass bereits die Dürreperiode von 1973/74 einen Rückgang der landwirtschaftlichen Produktion verursacht hatte und zu einem Engpass in der Grundnahrungsmittelversorgung führte und nicht zuletzt zu einer ersten großen Krise in der Sozialismuspolitik von Nyerere.

Zusätzliche Ursachen für das Scheitern des *Ujamaa*-Projektes waren

Schlechte Planung bei der Neugründung von Dörfern, gewaltsame Umsiedlung von Bauern, ungerechte Verteilung von Land und Häusern, Bereicherung einzelner Bürokraten, Bestechung von Funktionären, Fehler und Verluste bei der Vermarktung der Produkte, Zerstörung von

¹⁶⁸ Die nach der Unabhängigkeit gegründeten nationalen Tanztruppen wurden vor allem für staatliche Zwecke gegründet. Das schloss auch Auftritte auf Flughäfen ein, um Staatsbesuche zu würdigen. (Mlama 1991: 64)

Privateigentum, grobe und gegen geltende Umgangsformen verstossende Behandlung der Bauern durch Parteifunktionäre, Beamte, Experten u.a.m. (Schicho 2004: 328).

Schließlich wären noch die steigenden Ölpreise als Folge der zweiten Ölkrise 1979/80 zu nennen, die sich auf den Transportsektor negativ auswirkten. (Schicho 2004: 328f)

Da auch die Löhne drastisch gesunken waren, suchten die Mitglieder der *Cultural Troupes* nach Möglichkeiten, ihren Lebensunterhalt aufzubessern und wichen auf den kommerziellen Sektor aus. Das bedeutete, dass sie in Bier Pubs¹⁶⁹ und Bars¹⁷⁰ auftraten, die – trotz der vielen Probleme, oder gerade deshalb – immer noch gut besucht waren. In den frühen 1980er Jahren gab es einen weiteren Zuwachs an kommerziellen, multi-ethnischen *Cultural Troupes* im urbanen Bereich, die sich den vielen Bewohnern mit niedrigem Einkommen zuwandten. Diese privaten kommerziellen Truppen¹⁷¹ orientierten sich an den *Cultural Troupes*, die vom Staat gegründet worden waren. Staatliche, halbstaatliche und private *Cultural Troupes* traten nun öffentlich auf und die Wettbewerbstradition blieb bestehen. In den Aufführungen, die mit Steel Bands, Schlangentänzen und Zaubertricks bereichert wurden, priesen alle weiterhin den Staat und die Partei. Die Aufführungen wurden sehr bunt bzw. vielfältig und vereinten alte und auch neue Performance Formen (*Ngoma*, *Sarakasi*, Drama (*Maigizo*), *Vichekesho*, *Kwaya*, Schlangentänze und Zaubertricks) in einer einzigen Show, die drei bis vier Stunden dauern konnte. Viele *Cultural Troupes* wurden von Bars und/oder Pubs unter Vertrag genommen und traten dort an bestimmten Wochentagen auf. Aus ökonomischen Gründen ließen sich neben den privaten *Cultural Troupes* auch die staatlichen und halbstaatlichen *Cultural Troupes* für private Feste anheuern, und auf Wunsch spielten sie auch nur eine einzige Performance Form (z.B. nur *Ngoma*, oder nur *Kwaya*¹⁷²). (Edmondson 2007: 31f/Lange 1999: 48f)

¹⁶⁹ Ende der 1970er Jahre öffneten neue Bars in Dar es Salaam, weil deren Besitzer erkannten, dass der Verkauf von Bier nicht zurückging. (Edmondson 2007: 31)

¹⁷⁰ Eine sehr bekannte, große Bar in Dar es Salaam nannte sich *Vijana Social Hall* und bildete ein Forum für Theateraufführungen. (Edmondson 2007: 31)

¹⁷¹ Z.B. *Nuwa Dancing Troupe*, *Bima*, *Buguruni Theatre Troupe*, *Utamaduni Mapinduzi*, *Super Mwongozo*, *Super Mapinduzi*, *Mzizima*, *Mvita*, *Blankets Dancing Troupe*, *Trim Theatre*, *Tanzania Culture Troupe*, *Pilsner Dancing Troupe*, *Simba Dansing Troupe*. (Edmondson 2007: 31)

¹⁷² *Kwaya* galt als elitäre Form, während *Ngoma* als traditionelle und *Sarakasi* als sozialistische Formen gewertet wurden. (Edmondson 2007: 32)

Tarabu war bis in die Mitte der 1980er Jahre nicht im Repertoire der *Cultural Troupes* zu finden. Das lag daran, dass *Tarabu* bis dahin als „Zanzibari“-Musik für Frauen galt und von der Regierung nicht gefördert wurde, wohingegen die europäischen Kunstformen Drama und *Kwaya* von der CCM in den staatlichen *Cultural Troupes* gefördert wurden. Alle *Cultural Troupes* übernahmen erst dann bestimmte Performance Formen, wenn der Staat seine Zustimmung für diese gegeben hatte. Im Falle des *Tarabu* mussten die Truppen bis Mitte der 1980er Jahre warten, denn zu dieser Zeit begann die CCM *Tarabu* einzuführen, indem sie die *Army Troupe JWTZ* anwies, *Tarabu* in ihr Programm einzubeziehen. Innerhalb kurzer Zeit wurde *Tarabu* zum festen Bestandteil von Performances. Ein wichtiger Initiator für die plötzliche Förderung von *Tarabu* war Ali Hassan Mwinyi, ein Zanzibari, der 1985 zum Präsidenten und Nachfolger Nyereres ernannt wurde. (Edmondson 2007: 31ff) Vermutlich wollte man durch die Einbindung der „Zanzibari“-Musik, die eher als arabisch denn als afrikanisch galt, die gesellschaftspolitischen Spannungen, die zwischen den beiden Landesteilen bestanden, abbauen.¹⁷³

Auch bei der Einbindung von *Danzi* warteten die *Cultural Troupes* zuerst auf staatliche Erlaubnis, bevor sie diese Performanceform in ihr Repertoire aufnahmen.¹⁷⁴ Durch eine *Soukous*¹⁷⁵ Gruppe aus Zaire,¹⁷⁶ die 1987 einer Einladung der CCM folgte, kam der erotische Tanz Zaires ins Land, bei dem junge Frauen in knapper Kleidung Hüften und Gesäß in rhythmischen, kreisförmigen Bewegungen schwingen. Nach anfänglicher Zurückhaltung banden die tanzanischen *Cultural Troupes* die Musik (*Muziki wa Danzi*) und den erotischen Tanz aus Zaire in ihre Aufführungen ein. Andere *Cultural Troupes* bevorzugten dagegen *Muziki wa Ala* (dt. Gottes Musik), die – wie schon der Name sagt – keine erotischen Elemente aufwies. Die Palette der Performance Formen reichte Mitte der 1980er Jahre von *Ngoma*, *Sarakasi*, *Vichekesho*, Drama (*Maigizo*), *Kwaya* und *Muziki* bis zu *Tarabu*. Das öffentliche Stadtbild von Dar es Salaam veränderte sich ebenso: nun tanzten muslimische Frauen in langen Kleidern neben jungen Frauen in Miniröcken und dabei priesen sie alle feierlich die CCM. (Edmondson 2007: 33)

¹⁷³ Schicho (2006: 1) verweist jedoch auf die Verschärfung der Spannungen zwischen den beiden Landesteilen seit der Wiedereinführung des Mehrparteiensystems 1992.

¹⁷⁴ *Danzi* überlebte nur, weil patriotische Lyrik miteinbezogen wurde. (Edmondson 2007: 33)

¹⁷⁵ *Soukous* ist ein Musikgenre, das in der Demokratischen Republik Kongo sehr populär ist.

¹⁷⁶ Heute Demokratische Republik Kongo.

3.3.3.2. Zerfall der *Cultural Troupes*

Nachdem Nyerere 1985 den Kampf gegen den IMF verloren hatte, trat er vom Präsidentenamt zurück. Ein Jahr später handelte der neue Präsident Mwinyi mit dem IMF einen Vertrag aus. Dieser Vertrag öffnete die Türen für eine marktorientierte Ökonomie. Die Kredite des IMF waren allerdings an Bedingungen geknüpft, welche unter anderem Kürzungen im Gesundheits- und Bildungssektor vorsahen. Auch die *Parastatals* – unter deren Schirmherrschaft die meisten *Cultural Troupes* standen – mussten den Forderungen des IMF folgen und wurden kurzerhand aufgelöst. Das bedeutete das vorläufige Ende für die *Cultural Troupes*. Doch insbesondere drei Truppen sollten den politischen und sozialen Veränderungen standhalten bzw. aus ihnen hervorgehen und zu einem hohen Bekanntheitsgrad gelangen.¹⁷⁷ *Muongano Cultural Troupe*, *Mandela Cultural Troupe* und *Tanzania One Theatre*. (Edmondson 2007: 33f)

3.3.4. *Muongano Cultural Troupe*

1980 gründete Norbert Joseph **Chenga** die *Muongano Cultural Troupe* (in der Folge kurz *Muongano*). Die Bezeichnung *Muongano* (dt. Union) war eine Anspielung auf den Zusammenschluss von Tanganyika und Zanzibar, der im Jahr 1964 in der Gründung der Vereinigten Republik Tanzania seinen Abschluss fand. (Edmondson 2007: 37)

Chenga wurde in der südlich gelegenen Lindi Region geboren und entstammt der *Mwera* Volksgruppe. Die südlichen Regionen Tanzanias gelten als kulturell „rückständig“ und „unzivilisiert“. Die christlich orientierte Ausbildung Chengas umfasste Unterricht in *Kwaya* und Drama und sein „traditioneller“ Hintergrund bedeutete Vertrautheit mit *Ngoma*. Die „moderne“ Ausbildung Chengas in *Kwaya* und Drama kam den Vorstellungen der Regierung beim Aufbau eines neuen Images der Nation entgegen. Chenga wurde selbst Lehrer und unterrichtete sehr erfolgreich *Kwaya*. 1977 wurden Regierungsbeamte auf ihn aufmerksam, als seine Schüler in einer exzellenten Aufführung im Rahmen einer Nationalfeier in einem ihrer Stücke „CCM“ buchstabierten.¹⁷⁸ Dieser patriotische Akt

¹⁷⁷ Riccio (2001: 128) verweist noch auf die *Parapanda Arts Company*, die ebenfalls hohen Bekanntheitsgrad erlangte. *Parapanda* wurde, wie *Mandela*, teilweise von der finnischen Botschaft engagiert.

¹⁷⁸ 1977 schloss sich die TANU mit der ASP zur CCM zusammen.

gefiel den Regierungsbeamten und sie ernannten Chenga zum Verwaltungsbeamten der *National Performing Arts Company* (NPAC), unter deren Schirmherrschaft die drei *National Troupes* standen.¹⁷⁹ Chengas gute Position als Leiter der drei *National Troupes* spielte eine entscheidende Rolle beim Erlangen des kommerziellen Erfolgs von *Muungano*. Als 1980 die offizielle Auflösung¹⁸⁰ der *National Troupes* nahte, wusste Chenga, dass *Muungano* als Ersatzmodell für den Nationalismus dienen konnte und setzte sein Anliegen in die Realität um, indem er unmittelbar nach der Auflösung der NPAC (und der *National Troupes*) *Muungano* gründete. Abgesehen von einer einmaligen finanziellen Unterstützung der *Norwegian Agency for Development Cooperation* (Norad) im Ausmaß von US-\$ 2.500,-, die auch der Errichtung der *Snake Garden Bar*¹⁸¹ diente, erhielt *Muungano* keine weiteren finanziellen Mittel von ausländischen Geberländern oder der tanzanischen Regierung. Die Haupteinnahmequelle waren die Eintrittsgelder der Shows,¹⁸² die *Muungano* in verschiedenen Bars und Hotels¹⁸³ veranstalteten. Gelegentlich wurde *Muungano* von Botschaften, Firmen oder Privatpersonen angeheuert und in den 1990er Jahren folgten auch Radio- und Fernsehauftritte. Für *Community Theatre* Projekte wurde *Muungano* jedoch nicht beauftragt. (Edmondson 2007: 34-39/Lange 2008: 27-29)

Chenga rekrutierte Top Performer aus den *Cultural Troupes Urafiki, Reli, Sungurates, DDC Kibisa* und den *Tanganyika Packers*, in der Absicht, den Schwerpunkt bei *Muungano* auf *Ngoma* zu lenken, vermischt mit *Vichekesho* Sequenzen. Als nächsten Schritt überzeugte er zwei bekannte *Sarakasi* Künstlerinnen, Ada Mfungo und Mary Materego, das *College of Arts* zu verlassen und bei *Muungano* aufzutreten. Die drei Performance Formen *Ngoma, Sarakasi* und *Maigizo* (Drama), die in den *National Troupes* nur in isolierter Form zu finden waren, vereinigte Chenga in einer einzigen Gruppe. *Muungano*

¹⁷⁹ Die *National Performing Arts Company* (NPAC) existierte bereits seit der Unabhängigkeit und wurde 1980 hauptsächlich aus ökonomischen Gründen aufgelöst. (Lange 2008: 27)

¹⁸⁰ 1980 verschwanden mit der Auflösung der NPAC die drei *National Troupes*.

¹⁸¹ Die *Snake Garden Bar* wurde Mitte der 1980er Jahre in Mabibo (Stadtteil in Dar es Salaam außerhalb vom Zentrum) erbaut. Norbert Chengas Haus befindet sich gleich nebenan. Die Truppe hält in der *Snake Garden Bar* Proben und Meetings ab und hat dort auch ein Büro. Auftritte finden hier jedoch selten statt. Wahrscheinlich liegt das daran, dass die Einwohner von Mabibo zum Großteil ein geringes Einkommen haben. (Lange 2008: 29)

¹⁸² Die Eintrittsgelder betragen TZS 1.000,- (ca. € 0,70) für Erwachsene und TZS 500,- (ca. € 0,35) für Kinder. An Feiertagen und bei Wettbewerben mit rivalisierenden Truppen wurden die Eintrittsgelder verdoppelt. An wichtigen Feiertagen (Weihnachten, Idd-el-fitr) konnte *Muungano* bis zu TZS 2 Mio. (ca. € 1.400,-) in einer einzigen Show einnehmen. (Lange 2008: 29)

¹⁸³ *Muungano* hatte einen Vertrag mit dem *Bahari Beach Hotel* in Dar es Salaam, wo die Truppe ein Mal pro Woche auftrat.

hatte Auftritte bei offiziellen Anlässen der Regierung und zur Unterhaltung ausländischer Gäste. (Edmondson 2007: 34-39)

Die Entwicklung der Dramen (*Maigizo*) bei *Muungano* ist zu einem großen Teil Jayson Kami¹⁸⁴ zuzuschreiben, der 1987 als Theaterdirektor bei der Truppe angestellt wurde. Er führte schriftliche Drehbücher bei *Muungano* ein, während Mbelemba von *Mandela* auf der Basis von ein- bis zweiseitigen handgeschriebenen Zusammenfassungen mit den SchauspielerInnen arbeitete. Kamis Drehbücher inkludierten zudem einen „Ansager“ (*Mtangazaji*), der jedes Stück kurz vorstellte, vor einzelnen neuen Szenen eine kurze Einführung gab und am Ende des Stückes die moralische Botschaft kurz zusammenfasste. Die Rolle des Ansagers übernahm Kami selbst mit Hilfe eines Lautsprechers, wobei er sich aber immer im Hintergrund der Bühne aufhielt. Kami selbst trat nicht als Schauspieler auf, achtete aber stets darauf, dass sich die SchauspielerInnen eng an seinen Drehbüchern orientierten. Bei den anderen *Cultural Troupes* war es nicht unüblich, dass die SchauspielerInnen improvisierten und sich dadurch die Stücke und deren Inhalte innerhalb kürzester Zeit veränderten. (Lange 2008: 31f)

In den frühen 1990er Jahren wurden die politisierenden Texte von *Kwya* und *Ngoma* herausgenommen, da eine der Bedingungen des IMF die Einführung eines Mehrparteiensystems¹⁸⁵ gewesen war. Obwohl *Muungano* vor dem Hintergrund der Pluralisierung von Staat und Gesellschaft¹⁸⁶ überdies *Muziki wa Danzi* und *Tarabu* in ihre Aufführungen mit einbezog, stand *Muungano* eher für die altmodische Verehrung von traditioneller Kultur. Die Charaktere in den Dramen verkörperten Ehrlichkeit und Moral. Frauen wurden von ihrer starken Seite dargestellt, die um ihre Rechte kämpften. Dennoch wurden Stereotype, wie z.B. der Heiler, eingesetzt. (Edmondson 2007: 38, 48)

¹⁸⁴ Kamis Interesse am Drama begann in der Secondary School. Im Rahmen eines Literaturkurses studierte er bei Penina Mlama und anderen BühnenautorInnen in Dar es Salaam und wurde dadurch inspiriert, Dramen für Schultheatergruppen zu verfassen. Nachdem er seine Studien abgeschlossen hatte, leitete er Stücke für Amateuertheatergruppen in Iringa und Sumbawanga, für die er auch als Organisator arbeitete. Als er 1987 nach Dar es Salaam zurückkehrte, wurde er von *Muungano* angeheuert. Er schrieb insgesamt über 30 Dramen. (Lange 2008: 32)

¹⁸⁵ 1992 wurde nach langer Diskussion das Mehrparteiensystem wieder eingeführt. (Schicho 2004: 311)

¹⁸⁶ Ab Mitte der 1990er Jahre entwickelte sich das private Radio One, unabhängige KiSwahili-Zeitungen, neue TV-Kanäle, politische Parteien und die Privatisierung von Firmen. (Edmondson 2007: 40) Bis 1994 gab es am Festland nur eine verstaatlichte Radiostation, die *Radio Tanzania Dar es Salaam (RTD)*. Auf Zanzibar war das die verstaatlichte *Sauti ya Tanzania Zanzibar (STZ)*. In ganz Tanzania gab es von 1993 bis 1994 nur eine einzige Fernsehstation, *Television Zanzibar (TVZ)*, die im Besitz der zanzibarischen Regierung war und die nur wenige Stunden pro Tag Programme ausstrahlte. (Drewett/Cloonan 2006: 145f)

3.3.5. *Mandela Cultural Troupe*

1989 gründete Bakari Kassim Mohamed **Mbelemba**¹⁸⁷ die *Mandela Cultural Troupe*¹⁸⁸ (in der Folge kurz *Mandela*), zur Ehrung nach Nelson Mandela benannt. Mbelemba wurde ebenfalls in der südlich gelegenen Lindi Region geboren und entstammt der *Ngindo* Volksgruppe. Mbelemba war ein Muslim, der – auf Drängen seines Vaters – eine Ausbildung in einer christlichen Missionarsschule absolvierte, was sehr außergewöhnlich war. Wie bei Chenga umfasste seine Ausbildung *Kwaya* und Drama und aufgrund seiner regionalen Herkunft galt sein „traditioneller“ Hintergrund in *Ngoma* auch als gesichert. 1974 bewarb er sich erfolgreich bei der *National Drama Troupe* und blieb dessen Mitglied bis zu deren offizieller Auflösung 1980.¹⁸⁹ Noch im selben Jahr wurde er Lehrer im *College of Arts*, das 1981 von Dar es Salaam nach Bagamoyo verlegt worden war. Verglichen mit Chenga war sein beruflicher Status relativ marginal. 1983 versuchte er, im kommerziellen Theater von Dar es Salaam Fuß zu fassen, indem er die Gruppe *Baragumu Cultural Troupe* gründete. Die Gruppe setzte sich aus Fakultätsmitgliedern des *College of Arts* zusammen, die an den Wochenenden nach Dar es Salaam fuhren und Shows, bestehend aus *Ngoma*, Drama und Zaubertricks vorführten. Die Mehrheit der Schauspieler waren, genauso wie er, ehemalige Mitglieder der *National Troupes*. Mbelembas religiöser Hintergrund könnte seine Vorliebe zu einer relativ neutralen Form des Dramas erklären, während Chenga auf die aus der christlichen Kirche hervorgegangene Tradition des *Kwaya* fokussierte. Darüber hinaus könnte *Baragumu Cultural Troupe* als ein Versuch gesehen werden, die nunmehr alte nationalistische Performance Form der 1970er Jahre mit den ökonomischen Realitäten der 1980er Jahre zu verbinden. In Anbetracht der Tatsache, dass üblicherweise zuerst der Staat neue kulturelle Experimente freigab, ist es verständlich, dass Mbelembas Vorhaben scheiterte. Wegen zunehmender Meinungsverschiedenheiten mit den Administrationsmitgliedern der Gruppe, verließ Mbelemba 1984 das *College of Arts* und die *Baragumu Cultural Troupe* wurde aufgelöst. Edmondson (2007: 36) vermutet,

¹⁸⁷ Mbelemba war auch als „Mzee Jangala“ bekannt. *Mzee* ist eine respektvolle Anrede für ältere Männer und die Bevölkerung Tanzanias kannte Mbelemba als Mzee Jangala, eine Figur, die er bei Radio- und Theaterauftritten verkörperte. (Riccio 2001: 148)

¹⁸⁸ (Riccio 2001: 147) Riccio bezeichnet sie als *Mandela Theatre Company*.

¹⁸⁹ Alle nationalen Truppen, die unter der Schirmherrschaft der *National Performing Arts Company* (NPAC) standen, wurden 1980 offiziell aufgelöst. (Lange 2008: 27)

dass diese Meinungsverschiedenheiten jedoch eher mit der Verteilung der Profite von *Baragumu* zusammenhängen, als mit Mbelembas kulturellem Experiment. Nachdem Mbelemba das *College of Arts* verlassen hatte, wirkte er in verschiedenen *Cultural Troupes* mit, wie z.B. *DDC Kibisa*. Schließlich gründete er 1989 die *Mandela Cultural Troupe*, die dem Geist von *Ujamaa* Anerkennung zollte, indem sie eine im Kollektiveigentum stehende Gruppe wurde. Obwohl *Mandela* unabhängig von staatlichen Institutionen gegründet wurde, folgten deren Mitglieder vorsichtig einem panafrikanischen Nationalismus, mitten in der Übergangsphase Tanzanias zu einer postsozialistischen Gesellschaft. Allein der Name *Mandela* erinnert bereits an Nyereres Bemühungen einen panafrikanischen Nationalismus zu nähren, indem er die Freiheitsbewegungen Südafrikas unterstützte. (Edmondson 2007: 34-37)

Die Dramen der Gruppe *Mandela* waren vorwiegend auf Sarkasmus aufgebaut und die gesamte Ausrichtung der Gruppe galt den armen ArbeiterInnen im Land. Trotzdem wurde die Regierung nicht offen kritisiert und die Legitimität des Staates wurde - sowohl von *Mandela* als auch von *Muungano* - nicht in Frage gestellt. (Edmondson 2007: 41)

3.3.6. Tanzania One Theatre

Die dritte kommerzielle Gruppe, welche die größten Erfolge feierte, war *Tanzania One Theatre* (in der Folge kurz *TOT*), im Jahr 1992 von John Damian **Komba** gegründet. Komba stammt ebenfalls aus dem Süden des Landes, der Ruvuma Region und gehört der Volksgruppe *Ngoni* an. Wie schon erwähnt, gilt der Süden Tanzanias als „rückständig“ und „unzivilisiert“, da er im Gegensatz zu Zentral- und Nordtanzania weniger „entwickelt“ ist. Dieses Vorurteil erwies sich auch in Kombas Fall als Vorteil, da TanzanierInnen aus dem Süden von der restlichen Bevölkerung mit dem Bild des/der exotischen Afrikaners/in aus vorkolonialen Tagen verbunden wurde, was unter anderem die Annahme von Kompetenz in *Ngoma*-Tänzen nach sich zog.¹⁹⁰ Darüber hinaus hatte Komba eine „moderne“ Ausbildung in *Kwaya* und Drama genossen. Wie Chenga wurde Komba Lehrer und unterrichtete *Kwaya*. Eine weitere Parallele zu Chenga war seine christliche Herkunft. Bereits 1978 trat er mit einigen seiner StudentInnen bei einem nationalen *Kwaya*-

¹⁹⁰ Diese Stigmatisierung des Südens wurde besonders durch die gebildete Elite des Nordens vorangetragen, für die *Ngoma* Reste des „primitiven“ Lebens repräsentieren. (Lange 1999: 47)

Wettbewerb auf, wo Regierungsbeamte auf ihn aufmerksam wurden. Beeindruckt von seinen pädagogischen und künstlerischen Fähigkeiten wurde Komba eingeladen, der Armeeeinheit *JWTZ* beizutreten, um deren *Cultural Troupe* zu leiten. Die Regierung beauftragte ihn, das nationale Image von *JWTZ* aufzubessern, da die *JWTZ* zu dieser Zeit hinter ihrem Rivalen *JKT* zurücklag. Nachdem Komba im Ugandakrieg 1978/79 als Soldat kämpfte, wurde er nach seiner Rückkehr nach Dar es Salaam im Jahr 1980 zum Leiter der *JWTZ Cultural Troupe* gemacht. Geschickt nützte er seine Fertigkeiten in *Kwaya* für die Gruppe, die auch *Ngoma*, *Maigizo* (Drama) und *Sarakasi* aufführten. *JWTZ* Schauspieler erhielten von der Regierung einen sieben-Jahres-Vertrag, was sie davon abhielt, die Truppe innerhalb dieses Zeitraumes zu verlassen. Trotz der voranschreitenden Schwächung des Staatsapparates erfreute sich die *JWTZ* staatlicher Subventionen. Kombas Ruf wurde durch seine patriotischen und parteitreuen *Kwaya* Kompositionen, wie z.B. „CCM Ni Nambari Wani“ (dt. CCM ist die Nummer 1), aufge bessert. Aufgrund seines Talentes und seiner Loyalität zur Partei wurde Komba 1987 in das prestigeträchtige *National Executive Committee* aufgenommen und im darauf folgenden Jahr nach Ostdeutschland geschickt, wo er Musik studierte. *JWTZ* erlangte unter Kombas Leitung eine überlegene Stellung in der populären Theaterszene. (Edmondson 2007: 34-38)

1992 entließ die Partei Komba von der *JWTZ*, um die neue Truppe *TOT* unter seiner Leitung zu gründen. Wie bereits erwähnt, war zu dieser Zeit auf Druck des IMF das Mehrparteiensystem wieder eingeführt worden und der Prozess einer gesellschaftspolitischen Pluralisierung war gerade voll im Gange. *TOT* konnte den besten AkrobatInnen, TänzerInnen, SchauspielerInnen, MusikerInnen und SängerInnen vom *College of Arts*, *DDC Kibisa*, *JKT*, *JWTZ* und auch *Muungano* gute Gehälter anbieten, denn die finanzielle Unterstützung der CCM, die ihre Vormachtstellung im Land aufrecht erhalten wollte, bestand weiterhin. *TOT* erhielt das teuerste und modernste amerikanische Equipment, einen Minibus und Kostüme, was der Gruppe die Attribute „hip“ und „modern“ einbrachte. Die elektronische Musik stand bei deren Aufführungen im Vordergrund; altmodische, traditionelle *Ngoma* wurden reduziert. Insgesamt waren *TOTs* Aufführungen „provokative Interpretationen von tanzanischer Identität“ (Edmondson 2007: 41) Dies bedeutete, dass sie Traditionen als altmodisch und rückständig verspotteten, den Wohlstand priesen und Intellektualismus als Schlüssel zum Erfolg darstellten. (Edmondson 2007: 38-41)

Trotz des modernen Image von *TOT* behielten sie *Ngoma* im Repertoire. Da *Ngoma* jedoch als *chafu* (dt. schmutzig) galten, ersetzten sie nach und nach *Ngoma* aus dem Süden durch *Ngoma* aus dem Norden und spielten dazu auf elektronischen Instrumenten als Zeichen von Modernität. (Edmondson 2007: 50)

3.3.6.1. Reaktionen des Publikums auf *Muungano*, *Mandela* und *TOT*

Muungano, *Mandela* und *TOT* traten in den 1990er Jahren in Open-Air Bars von Mittwoch bis Sonntag in der Zeit von 16:30 Uhr bis 22:00 Uhr auf. *Mandela* spielte in kleineren Bars, da es mit dem Equipment der anderen beiden Gruppen nicht mithalten konnte und die Eintrittsgelder von TZS 500,-- (ca. 0,35 €) betragen nur die Hälfte dessen, was *Muungano* und *TOT* veranschlagten. *Mandela* verarmte zusehends, *Muungano* erlangte einen Mittelklasse Status und *TOT* hob sich von beiden Gruppen deutlich ab und hatte den höchsten sozialen Status inne. Die Publikumsbeteiligung, die bei populären Performances ursprünglich sehr hoch war, wurde nun von den höheren und mittleren Gesellschaftsschichten als „unzivilisiert“ angesehen. Die höchste Publikumsbeteiligung hatte folglich *Mandela*, weil der Rahmen in den kleinen, intimen Bars dafür auch geeigneter war. *TOT* spielte immer auf großen erhöhten Bühnen, wodurch sich automatisch ein Abstand zum Publikum ergab. (Edmondson 2007: 42-46)

Mandela wurde auch für Auftritte in *Theatre for Development* Kampagnen gebucht. Hauptsächliche Themen Anfang der 1990er Jahre waren Geburtenkontrolle, HIV-AIDS und Malaria. Die dafür konzipierten Lieder wurden in *Kwaya* Form aufgeführt. Edmondson (2007: 51) beobachtete jedoch die zögerliche Haltung von *Mandela*, welche die Botschaften der Modernisierung in den Liedern nur halbherzig und lustlos vortrug.

3.3.6.2. *Vichekesho* bei *Muungano*, *Mandela* und *TOT*

Während die *Cultural Troupes* der 1970er Jahre *Vichekesho* zur Herstellung sozialer Ordnung und Aufrechterhaltung von moralischen Codes einsetzten, wurden in den 1980er Jahren komische Alltagsgeschichten hinzugefügt, mehr um zu moralisieren, als um zu

verspotten. Nach und nach wurde *Vichekesho* zu Slapstick-Komödien, in denen man sich über die Menschen lustig machte und wo am Ende die soziale Ordnung triumphierte. Die moralischen Codes blieben die ganze Zeit über intakt. In den frühen 1990er Jahren verschwand *Vichekesho* aus dem Abendprogramm der *Cultural Troupes*.¹⁹¹ (Edmondson 2007: 52f)

Vichekesho feierte Mitte der 1990er Jahre vor allem bei *Muongano* und *Mandela* ein Comeback. Die Themen der Stücke beinhalteten nun vor allem: häusliche Konflikte im Zusammenhang mit Liebesaffären, Beleidigung, Diebstahl und Konflikte zwischen Nachbarn bei Geldangelegenheiten. Üblicherweise wurde in den Stücken die soziale Ordnung durch die Väter, die Polizei oder die Regierungsbeamten wiederhergestellt. Edmondson (2007: 53) berichtet, dass bei ihrem Aufenthalt 1996 alle Stücke im Chaos endeten, da sämtliche Charaktere zum Schluss in einer Schlägerei gegeneinander kämpften. Überdies wurden in den Stücken muslimische Männer verspottet, die den *Kikoi*,¹⁹² trugen. Das bedeutet, dass mit *Vichekesho* nunmehr die Autoritätsfiguren verspottet wurden. (Edmondson 2007: 53f)

3.3.6.3. Drama bei *Muongano*, *Mandela* und *TOT*

Während bis 1990 die Plots der Dramen hauptsächlich dazu dienten, konventionelle Codes aufrechtzuerhalten, wurden die Plots der frühen 1990er Jahre zu wahrhaften moralischen Lektionen, in denen das Gute über das Böse siegte.¹⁹³ Mitte der 1990er Jahre trat in den Plots eine Veränderung ein, die die neuen Regeln einer unbeständigen Welt widerspiegelten. Beispielsweise triumphierten nun bei *TOT* die unethischen Charaktere über die Ehrlichen und die Reichen triumphierten über die Armen. Diese Umkehr sollte die Überlegenheit der privilegierten Klasse bestätigen. Bei *Mandela* hingegen konnte es zu dieser Umkehr nicht kommen, weil in ihren Stücken kaum „Upper-Class“ Charaktere auftraten. Die Charaktere in den *Mandela* Stücken waren weiterhin vereint im wirtschaftlichen Überlebenskampf. *Muongano* thematisierte als einzige der drei Gruppen die romantische Liebe. *Mandela* schlug eher einen verzweifelten, pessimistischen Ton an,

¹⁹¹ Vgl. dazu auch Lange (1995: 6-21).

¹⁹² Pl. Vikoi. Ein großes Tuch, das um die Taille gewickelt wird.

¹⁹³ Vgl. dazu Lange (1995: 119, 121-136).

TOT klang eher zynisch und *Muungano* blieb in der Romantik verhaftet. Die Themen Heirat, Affären und ungewollte Schwangerschaften hatten alle drei Gruppen im Repertoire. Außerdem thematisierten *Mandela* und *Muungano* Generationenkonflikte zwischen Eltern und Kindern, was bei *TOT* nicht vorkam. Das resultierte daraus, dass *TOT* als parteigesponserte Truppe den status quo aufrecht erhalten wollte, während *Mandela* und *Muungano* mit der Thematisierung des Generationenkonfliktes Wegbereiter für eine Debatte über urbane und ländliche Arme waren. (Edmondson 2007: 55ff)

3.3.6.4. *Tarabu* bei *Muungano*, *Mandela* und *TOT*

Tarabu gilt, wie bereits erwähnt, als ein von Frauen dominiertes Genre, das der reinen Unterhaltung dient. *TOT* spielte Mitte der 1990er Jahre *Tarabu*, um die Wählerstimmen von Frauen zu bekommen, da der CCM Parteirivale *NCCR-Mageuzi* bei den weiblichen Wählern sehr beliebt war, weil er sich für die Frauenrechte aussprach. *Muungano* und *Mandela* hatten kaum *Tarabu* im Programm. (Edmondson 2007: 59f)

Edmondson (2007: 62) sieht *TOT*, *Mandela* und *Muungano* in den 1990er Jahren eher vor dem Hintergrund eines Zusammenbruchs von Diversität, als eines Feierns der Demokratie. Auf jeden Fall wurde die populäre Theaterszene der 1990er Jahre in Tanzania eindeutig kleiner als größer.

3.3.6.5. *Ngoma* bei *Muungano*, *Mandela* und *TOT*

Wie bereits im ersten Teil meiner Arbeit erwähnt, gibt es hunderte von *Ngoma*-Tänzen, deren hauptsächliche Aufgabe es war und teilweise auch heute noch ist, das Wohlergehen der Gemeinschaft aufrecht zu erhalten. *Ngoma* wurden bzw. werden aufgeführt, um Mitglieder der Gesellschaft zu erziehen, zu kritisieren, zu mobilisieren oder zu besänftigen. Initiationsriten, die zur Einführung von Mädchen und Burschen in das Erwachsenendasein dienten, waren beispielsweise ein fixer Bestandteil des traditionellen Erziehungssystems.¹⁹⁴ Darüber hinaus gab bzw. gibt es *Ngoma*, die zur Verehrung von

¹⁹⁴ Z.B. der *Mkole*-Tanz der WaZaramo aus den Küstenregionen, der *Digubi*-Tanz der WaKaguru aus der Morogoro Region (zu *Digubi* vgl. Mlamba 1981) und der *Ikumbi*-Tanz der WaGogo aus der Dodoma Region. (Rubin 1997: 300)

Gottheiten oder Ahnen aufgeführt wurden bzw. werden.¹⁹⁵ Aber auch bei diversen Feierlichkeiten, wie Heiratsfesten,¹⁹⁶ landwirtschaftlichen Festen (bezugnehmend auf Arbeitstänze, Erntetänze)¹⁹⁷ und Jagdzeremonien¹⁹⁸ wurden bzw. werden spezifische *Ngoma* getanzt. Zuletzt wären noch Heilrituale zu erwähnen, bei denen spezifische *Ngoma* einbezogen wurden bzw. werden.¹⁹⁹ (Rubin 1997: 300)

Inwieweit *Ngoma* heute ein fixer Bestandteil des Alltags sind, hängt meines Erachtens einerseits von lokalen Begebenheiten und andererseits von der Religionszugehörigkeit ab. In urbanen Bereichen sind viele *Ngoma* aus dem Alltag gewichen, während in den Dörfern *Ngoma* häufiger anzutreffen sind, da sich die Lebensweise am Land noch stärker an einer überlieferten Lebensweise orientiert als in der Stadt.

Zur Religionszugehörigkeit sei angemerkt, das davon ausgegangen werden kann, dass sich das in Tanzania relativ ausgewogene zahlenmäßige Verhältnis²⁰⁰ zwischen Christen, Muslimen und Anhängern traditioneller Religionen inzwischen zugunsten christlicher Kirchen verschoben hat, aber auch der muslimische Bevölkerungsanteil gewachsen ist.²⁰¹ Es ist anzunehmen, dass die Anhänger traditioneller Religionen viel stärker an *Ngoma* festhalten, als das Christen bzw. Muslime tun. Trotzdem muss in Betracht gezogen werden, dass sowohl Christen als auch Muslime *Ngoma* teilweise in ihren Alltag mit einbeziehen.

Viele *Ngoma* aus dem Süden Tanzanias beinhalten Bewegungen, die einen Geschlechtsverkehr andeuten, wie beispielsweise die Tänze *Lizombe*²⁰² und *Sindimba*.²⁰³ Diese Bewegungen werden auch *kukata Kiuno* (Abschneiden der Taille) genannt. *Kukata Kiuno* wird Mädchen in bestimmten südlichen und Küstenregionen während ihrer Initiationsriten (*Unyago*) als Teil ihrer sexuellen Erziehung gelehrt. Diese Initiationsriten

¹⁹⁵ Z.B. der *Livangala*-Tanz der WaHehe aus der Iringa Region. (ebd.)

¹⁹⁶ Z.B. der *Mbeta*-Tanz der WaLuguru aus der Morogoro Region und der *Selo*-Tanz der WaZigua aus der Tanga Region. (ebd.)

¹⁹⁷ Z.B. der *Bugobogobo*-Tanz der WaSukuma aus dem Norden Tanzanias (südlich des Viktoriasees). (ebd.)

¹⁹⁸ Z.B. der *Abasimba*-Tanz der WaJita aus Ukerewe (eine Insel im Viktoriasee). (ebd.)

¹⁹⁹ Z.B. der *Mbayaya*-Tanz der WaHehe. (Rubin 1997: 300)

²⁰⁰ „Um zu verhindern, dass die Religion in Tanzania wie in anderen Ländern Afrikas zu einem Politikum wird, wurde bei Volkszählungen seit 1967 nicht mehr nach der Religionszugehörigkeit gefragt.“ Vgl. Inwent – Internationale Weiterbildung und Entwicklung gGmbH (o.J): Tanzania, Gesellschaft, Kultur und Religion <http://liportal.inwent.org/tanzania/gesellschaft.html> [Zugriff: 01.08.2009]

²⁰¹ Ebd.

²⁰² *Lizombe* ist einer der populärsten traditionellen Tänze in Tanzania. Er stammt von den *Ngoni*, einer Volksgruppe aus dem Süden. (Edmondson 2007: 71)

²⁰³ *Sindimba* ist ein Initiationstanz der *WaMakonde*. (Lange 1995: 56).

sind geheimnisumwoben und besitzen einen zweifelhaften Status unter der urbanen Bevölkerung. Tanzanische Männer lieben Geschichten über *Unyago*, speziell über die Riten der *WaMakonde*, deren Frauen nachgesagt wird, dass sie besondere sexuelle Fähigkeiten besäßen im Gegensatz zu den Frauen anderer ethnischer Gruppen. *Kukata Kiuno* wurde ursprünglich im privaten Raum eingesetzt, bevor es von den *Cultural Troupes* in den öffentlichen Raum transformiert wurde. (Edmondson 2007: 72)

Kurz nach der Unabhängigkeit wurde *Sindimba* in öffentlichen Aufführungen von der Regierung verboten. (Lange 1995: 56) Schon damals deuteten die Autoritäten an, dass sie zukünftig eine geschmackvollere Auswahl von *Ngoma*-Tänzen entwerfen würden. 1975 wurde schließlich das *College of Arts* in Dar es Salaam als Trainingscenter für nationale Performance Truppen gegründet. Die Tanz, Akrobatik und Drama Produktionen des *College of Arts* sollten dazu dienen, eine nationale Performance Tradition aufrechtzuerhalten. Das Tanzrepertoire war sehr eingeschränkt²⁰⁴ und die erotischen Tänze der südlichen Regionen (*Lizombe*, *Sindimba*) wurden nicht miteinbezogen.

Trotz des Verbotes von *Sindimba* durch die Regierung bezogen in den 1970er Jahren viele halbstaatliche Einrichtungen in Dar es Salaam lokale *Sindimba* Gruppen bei der Formation ihrer eigenen *Cultural Troupes* mit ein. Darüber hinaus wurde *Sindimba* auch in den Bildungsinstitutionen populär. (Edmondson 2007: 69-71)

If you ask a primary school boy what *utamaduni*, culture, means the answer will most certainly be: *Sindimba*-a traditional dance which apparently is the favourite of school-masters, even though when performed out of context, as it is at the schools, it borders on obscenity.
(Mbuguni/Ruhumbika²⁰⁵ zit. nach Lange 1995: 61)

Schulen, staatliche und halbstaatliche Einrichtungen wurden von der Regierung dazu aufgefordert, traditionelle Tänze zu fördern, um eine nationale Kultur zu nähren. Durch die Einbindung von *Sindimba* in Schulen, staatlichen und halbstaatlichen Einrichtungen wurde *Sindimba* als Bestandteil der tanzanischen Kultur gesehen. Das Kulturministerium wollte diese Konnotation von *Sindima* mit Kultur jedoch verhindern. Zu diesem Zweck verfasste das Ministerium in den 1980er Jahren Richtlinien, welche die Haltung der Regierung zu

²⁰⁴ Edmondson (2007: 69) spricht von nur acht *Ngoma*, die am College unterrichtet wurden.

²⁰⁵ Mbuguni, L.A.; Ruhumbika G. (1974): "TANU and national culture". In: Ruhumbika, G. (Hg.): Towards ujamaa, twenty years of TANU leadership. Nairobi: East African Literature Bureau. (nach Lange 1995: 175)

den erotischen Tänzen offen legte: „It is clearly understood that the guidelines for Tanzania emphasize national integrity and respect. Therefore, the nation forbids all acts which are hooliganistic in nature and corrupt values for the good upbringing of children“ (Lihamba²⁰⁶ zit. nach Edmondson 2007: 72) In dieser Anweisung des Ministeriums wird unter anderem auch erwähnt, dass „unbegründete energische Hüftbewegungen“ unpassend für Bühnenauftritte seien. (Edmondson 2007: 72)

Das Wechselspiel von Verhängen und nachträglicher Aufhebung²⁰⁷ von *Ngoma* Verboten erinnert an die *divide and rule* Politik der britischen Kolonialregierung. Bei näherer Betrachtung stellte Askew fest, dass die postkoloniale, sozialistische Regierungsstruktur im Grunde die kolonialen Praktiken zur Regulierung von kulturellen Produktionen übernommen hatte.

and herein lies the reason for the lack of mass involvement in the Tanzanian Cultural Revolution. Government administrators may have demolished the more obvious colonial apparatus of cultural production (the Native Authority, etc.), but they did not root out colonial concerns. Postcolonial administrators, like colonial administrators, assessed local cultural practices to determine whether or not such practices should be promoted or prohibited. The standards of measuring good versus bad customs, appropriate versus inappropriate traditions, may have changed along with the change in government personnel, but selectivity as a goal and practice remains. (Askew 2002: 193f)

Heute muss jede *Cultural Troupe* gesetzlich registriert werden und verschiedene Abgaben (z.B. Unterhaltungssteuer) an den Staat leisten. Für jede Aufführung ist darüber hinaus eine Lizenz bei den zuständigen Behörden einzuholen. Für Aufführungen außerhalb der Heimatregion der Truppe muss eine Genehmigung eingeholt werden, um die Heimatregion verlassen zu dürfen und eine weitere, um in die auswärtige Region einzureisen. (Askew 2002: 194)

Obwohl *Lizombe* und *Sindimba* aus dem Kanon des *College of Arts* ausgeschlossen waren, lernten einige StudentInnen die Tänze auf eigene Faust außerhalb des College. Erotische Hüftschwünge in etwas abgeschwächter Form waren jedoch trotz allem im Tanzkanon des College enthalten. Im Gegensatz zu den öffentlich aufgeführten erotischen Tänzen, bei

²⁰⁶ Lihamba, Amandina (1985): „Politics and Theatre in Tanzania after the Arusha Declaration, 1967-1984.“ Ph.D. diss., University of Leeds. (nach Edmondson 2007: 163)

²⁰⁷ (Lange (1995: 56) und Edmondson (2007: 71) beziehen sich zwar auf die Aufhebung des Verbotes von *Sindimba* durch die Regierung, beide nennen jedoch nicht den genauen Zeitpunkt der Aufhebung. Ich nehme an, dass spätestens 1992 mit der Gründung von *TOT*, die von der CCM subventioniert wurde, das Verbot von *Sindimba* aufgehoben wurde, da *TOT* von Anfang an *Sindimba* in deren Bühnenshows mit einbezog.

denen Frauen gemeinsam mit Männern auf der Bühne standen, war es am College nur den Frauen vorbehalten, hüftschwingend auf der Bühne zu stehen. Nicht zu unterschätzen sind die ökonomischen Faktoren, die am College für diese Haltung gegenüber *kukata Kiuno* ausschlaggebend waren. Zur Aufbesserung der mageren Gehälter des Lehrpersonals setzte sich dieses manchmal über die staatlichen Vorgaben hinweg. Selbst die *Bagamoyo Players*,²⁰⁸ das staatliche Nationalensemble von Tanzania, nahmen *kukata Kiuno* in ihr Repertoire auf, um die Erwartungen des Publikums zu erfüllen. Allerdings geschah das nur zu bestimmten Anlässen. Edmondson (2007: 74) beschreibt eine Aufführung der *Bagamoyo Players* für die *National Cashew Association*, die 1997 im Kilimanjaro Hotel in Dar es Salaam stattfand. In einer Szene wurde ein Tanz aufgeführt, der die weibliche Initiation darstellen sollte: eine ältere Frau unterweist dabei eine jüngere Frau in *kukata Kiuno*. Noch bevor der Tanz begann, stießen die weiblichen Tänzerinnen der *Bagamoyo Players* demonstrativ die männlichen Tänzer der Gruppe von der Bühne, um zu zeigen, dass dieser Tanz exklusiv für Frauen sei. (Edmondson 2007: 73f)

Eine ganz ähnliche Szene ist mir beim Besuch eines *Tarabu* Festes in Dar es Salaam widerfahren. Mit jungen Frauen, die mich zum Tanz aufgefordert hatten, wurde ich mehr oder weniger von denselben in *kukata Kiuno* instruiert, was den Frauen sichtlich großen Spaß bereitete. Als sich währenddessen ein männlicher Tänzer dazwischen drängen wollte, wiesen ihn die Frauen energisch zurück.

Die *Cultural Troupes* bezogen von Anfang an die Erotik der südlichen *Ngoma* in ihre Tänze mit ein. Obwohl die Texte zu den Begleitliedern von *Ngoma* regierungskonform zu Lobpreisungen auf die Regierung und die Partei umgewandelt worden waren, verspotteten sie mit den erotischen Bewegungen die staatlichen Anweisungen, die sich für die Unterdrückung der Sexualität in den Tänzen aussprachen. TheaterwissenschaftlerInnen der Universität von Dar es Salaam reagierten skeptisch auf das Nebeneinander von Erotik und offiziellen Huldigungen des Staates. Edmondson (2007: 70) verweist dazu auf eine Forschungsarbeit von Songoyi über die Kommerzialisierung von *Ngoma*. Darin beschreibt er eine *Cultural Troupe*, die den erotischen *Lizombe* Tanz aufführte, während das Lied *The chairman of Tanzania, Nyerere / Live for ever* den Tanz begleitete: „[A]s one watched he

²⁰⁸ Die Mitglieder des Ensembles setzen sich aus Dozenten und Dozentinnen des *College of Arts* zusammen. Vgl. Freundeskreis Bagamoyo e.v. (o.J.) <http://www.bagamoyo.com/270+M5b0388c6b1a.html> [Zugriff: 16.07.2009]

could clearly see that there was no correspondence between the vigorous [...] waist wriggling and stamping on the one hand and the song on the other hand. What was all the violent waist wriggling [...] expressing? Happiness? Not at all.“ (Songoyi²⁰⁹ zit. nach Edmondson 2007: 70)

3.3.7. Der Einfluss des internationalen Tourismus auf *Ngoma*

Mit dem steigenden Pluralismus der 1990er Jahre und den gesellschaftspolitischen Änderungen im Land wurden die populären Konzepte der *Ngoma* erneut abgeändert, um dem neuen Publikumsgeschmack standzuhalten. Obendrein förderte der Staat nun die Tourismusbranche, um in den Wettbewerb mit dem Nachbarland Kenya einzusteigen, das schon lange den ostafrikanischen Tourismus dominierte. Dafür brauchte Tanzania ein Symbol, das über die Landesgrenzen hinaus die Einheit des Landes repräsentieren sollte. „Tanzania’s cultural bureaucrats have realized that the idea of building a national culture on the many ethnic dances did not work out, but they can still use dance as a symbol to the outside world.“ (Lange 1995: 66)

Zu diesem Zweck wurden 1997 drei staatliche *Ngoma* Truppen gegründet, die für die Unterhaltung der Touristen sorgen sollten: *Simba*, *Serengeti* und *Kilimanjaro*. Die Namen wiesen auf die Hauptattraktionen in Tanzania hin: Löwen, Serengeti National Park und den höchsten Berg Afrikas, den Kilimanjaro. Regierungsbeamte und Künstler wussten, dass die Weißen „authentische“ Tänze bevorzugten. *Kukata Kiuno* wurde in sehr abgeschwächter Form oder gar nicht in die Tänze einbezogen. Offenbar hielten sich die Künstler an die von der Regierung bevorzugten de-sexualisierten *Ngoma*, trotz der Aufhebung des Verbotes von *Sindimba*. Darüber hinaus konnte Edmondson keine weiteren Stereotype, wie die vom „wildem, unzivilisierten Mann“ oder der „passiven afrikanischen Frau“ in den Touristenaufführungen finden. Außerdem war auffällig, dass die weiblichen Körper keinesfalls dem Standard von attraktiven weiblichen Körpern, wie sie im Westen definiert werden, entsprachen. Im Gegenteil, die Palette wies eine Vielfalt von physischen Formen und Altersgruppen auf. (Edmondson 2007: 74-76)

²⁰⁹ Songoyi, Elias M. (1983): Commercialization and Its Impact on Traditional Dances. B.A. thesis, University of Dar es Salaam. (nach Edmondson 2007: 166)

Auch *Muungano* folgte dem neuen Trend von de-sexualisierten *Ngoma* und ließ *kukata Kiuno* ganz fallen. An dessen Stelle trat *Bugobogobo*, ein Erntetanz, der auch am *College of Arts* getanzte wurde. (Edmondson 2007: 77)

3.3.8. Das Drama in einer marktorientierten Gesellschaft

In den Dramen von *Muungano* und *Mandela* werden Frauen fast ausschließlich in traditioneller *Kanga*²¹⁰-Kleidung präsentiert. Das *Ujamaa* Dorf aus sozialistischen Zeiten wird als Ideal dargestellt. Frauen sind bei *Muungano* und *Mandela* die Trägerinnen von Traditionen. Männer hingegen verkörpern progressive nationale Modernität. In den Stücken von *TOT* werden auch Frauen dargestellt, die in urbane Bereiche migrieren. Meistens triumphieren bei *TOT* urbane, weibliche Charaktere über ländliche, traditionsverhaftete Figuren. (Edmondson 2007: 88f)

Während der 1990er Jahre wurden Importverbote für westliche Filme, TV-Programme und Pornografie aufgehoben. Das führte in der Regierung und in der öffentlichen Presse zu einer Diskussion über Vergewaltigung. Vergewaltigung wurde als ein Symptom des moralischen Verfalls gesehen, der durch die Einführung von europäischen und U.S.-amerikanischen kulturellen Produkten im Land verstärkt werde. 1997 wurde im Parlament das Tragen von Miniröcken diskutiert. Die Dramen am *College of Arts* bezogen das Thema Vergewaltigung nunmehr mit ein. Und auch bei *TOT* und *Muungano* wurde Vergewaltigung zum Thema. Weitere Themen der 1990er Jahre waren HIV-AIDS und die Unterschiede zwischen Stadt und Land. (Edmondson 2007: 92ff)

3.3.9. *Muungano*, *Mandela* und *TOT* im neuen Millennium

Als Edmondson 2001 wieder nach Dar es Salaam kam, war sie schockiert vom Einbrechen der lokalen Theaterszene. Die wenigen Aufführungen, die *Muungano* und *Mandela* noch hatten, waren von einer gewissen Lethargie gekennzeichnet und nicht vergleichbar mit den

²¹⁰ Der *kanga* ist ein „traditionelles“ Kleidungsstück, das aus zwei gleich großen bunt bedruckten Tüchern besteht. Ein Teil davon kann auch über der normalen Kleidung getragen werden, wobei es wie ein Rock um die Hüften gewickelt wird und das zweite Tuch dient als Schleier, der Kopf und Schultern bedeckt. Durch das Tragen des *kanga* signalisieren Frauen ihren Respekt vor den Traditionen.

lebhaften Shows der 1990er Jahre. „Even the theatre artists in Tanzania spoke forebodingly about the decline of popular theatre.” (Edmondson 2007: 130) Die Shows, die in den 1990er Jahren sehr vielfältig waren und Tanz, Musik, Drama und Akrobatik in einer einzigen Performance zur Aufführung brachten, gab es nicht mehr.

TOT hatte Drama und Akrobatik aus dem Repertoire gestrichen, um mehr Platz für Musik zu schaffen. Außerdem hatte sich die Länge der Shows deutlich verkürzt. Innerhalb einer einzigen Stunde wurden nun *Ngoma*, *Vichekesho* und *Kwaya* zu *Muziki wa danzi* hineingepresst. (Edmondson 2007: 133)

Mandelas Situation war ähnlich: *Ngoma*, *Vichekesho* und *Muziki* überlebten. Drama und Akrobatik gab es nicht mehr, um einen größeren Raum für Musik zu schaffen. Akrobatik konnte deshalb nicht mehr aufgeführt werden, weil Chenga (Leiter von *Muungano*) im Jahr 2000 alle Akrobatik-ArtistInnen abwarb. *Ngoma* wurde nun hauptsächlich dafür eingesetzt, um den *WaZungu*²¹¹-Geschmack zu befriedigen, da sich *Mandela* – die von Anfang an in *Theatre for Development* Projekten²¹² mitwirkten – eine Zusammenarbeit mit europäischen Organisationen sichern wollte. Edmondson beschreibt die Shows von *Mandela* zu dieser Zeit als kraft- und energielos. (Edmondson 2007: 134)

Muungano hatte dem Trend dieser Zeit teilweise widerstanden. Als einzige der drei Gruppen inkludierten ihre Shows immer noch die Triade Tanz, Akrobatik und Drama. Diese Mannigfaltigkeit konnte *Muungano* aber nur deshalb aufrechterhalten, weil *Mandelas* Akrobaten zu ihnen übergelaufen waren. Trotz allem war die Energie und Kreativität, die in den 1990er Jahren ihre Shows gekennzeichnet hatten, weitgehend versiegt. Khadija Kopa, die eine berühmte Künstlerin war und in den „alten Zeiten“ einen Schlangentanz aufführte, der immer für viel Aufregung im Publikum gesorgt hatte, war aus ökonomischen Gründen zu *TOT* gewechselt. (Edmondson 2007: 134f)

Edmondson (2007: 135-140) erklärt diese generelle Malaise, die über die Performances hereingebrochen war hauptsächlich mit zunehmender Bedeutung der kongolesischen

²¹¹ Als *WaZungu* (Sing. *Mzungu*) werden hauptsächlich Menschen mit weißer Hautfarbe bezeichnet, aber auch solche, die sich wie Weiße „benehmen“, ungeachtet ihrer Hautfarbe und Herkunft.

²¹² Vgl. dazu auch Riccio (2001: 147-150), der die Arbeit von *Mandela* skizziert, untermauert durch Interviews mit Mbelemba.

populären Musik *Soukous*, die bereits in den späten 1980ern auf Tanzanias populären Bühnen Einzug hielt und die sich über die Jahre hinweg eines großen Publikumszuwachses erfreute. Die Kreativität der Künstler machte auch vor *Soukous* nicht halt und tanzanische Bands machten *Soukous* zu ihrer eigenen Musik, indem sie auf KiSwahili²¹³ sangen und lokale Rhythmen integrierten.

Muungano engagierte 2001 drei Musiker, die aus der Demokratischen Republik Kongo immigriert waren. Chenga wollte *Muungano* zu einer Musikband machen, damit sie den Veränderungen in Dar es Salaam standhalten konnte. Auch *Mandela* folgte diesem Beispiel und bezog immer mehr Musik in ihre Auftritte mit ein. Doch Edmondson (2007: 136-140) beschreibt die *Soukous* Musik von *Muungano* und *Mandela* eher von Imitation als von Innovation gekennzeichnet. Eine Ausnahme stellte *TOT* dar, deren kreative Einbeziehung von *Soukous* eine Serie von neuen Interpretationen von Musical Formen hervorbrachte. *TOT* mixte *Kwaya*, *Achimenengule*²¹⁴ und *Tarabu* mit *Soukous* Gitarrenriffs. Die Gruppe wurde damit so populär, dass sie auch in Mombasa erfolgreiche Auftritte hatten. *Muungano* und *Mandela* verblieben als Relikte der altmodischen Vergangenheit. *TOT* aber hatte den Sprung ins neue Jahrtausend geschafft. Unterstützt von der CCM blieben sie auch die Botschafter der CCM, die jetzt eine modische und hippe Version von Tanzania auf die Bühne bringen wollte. Die Erfolge von *TOT* schlugen sich auch in der guten Bezahlung ihrer Mitglieder positiv nieder.²¹⁵

Tanzania konnte unter Mkapas²¹⁶ Führung das alte Image von rückständiger und konservativer Bauernschaft, das in Uganda und Kenya im Zusammenhang mit *Ujamaa* vorherrschte, abschütteln. Mkapa wird zugesprochen, dass er mit seiner Finanzpolitik für eine ökonomische Stabilität gesorgt und die Inflation eingedämmt hatte.²¹⁷ Das Ansehen von Tanzania wuchs nun in den Nachbarländern Kenya und Uganda und tanzanische Musikvideos wurden 2004 erfolgreich in Uganda ausgestrahlt. (Edmondson 2007: 137f)

²¹³ Kongolesischer *Soukous* wird in der Landessprache *Lingala* gesungen und von einem erotischen Tanz, ähnlich *kukata Kiuno* begleitet. (Edmondson 2007: 136)

²¹⁴ *Achimenengule* ist ein weiterer kongolesischer Musikstil, der von *TOT* 1997 übernommen wurde. (Edmondson 2007: 60)

²¹⁵ Nahezu alle Mitglieder von *TOT* hatten ihre eigenen Häuser. (Edmondson 2007: 139)

²¹⁶ Benjamin Mkapa war von 1995-2005 Präsident von Tanzania.

²¹⁷ Die breite Bevölkerung musste jedoch mit der Verschlechterung ihres Lebensstandards fertig werden. Durch angebliche „Privatisierungen“ seit Anfang der 1990er Jahre betreibt Tanzania einen „Ausverkauf der Staatsbetriebe, der wenig Geld einträgt, aber häufig die Beteiligten in den Geruch korrupter Geschäftsmacher bringt.“ (Schicho 2004: 334)

3.3.10. Das Fernsehen im Zusammenhang mit populären Theatergruppen

Als ich im Oktober 2008 nach Dar es Salaam kam, war ich mindestens genau so schockiert wie Edmondson.²¹⁸ Anfangs schien es, als ob es überhaupt keine populäre Theaterszene mehr gab. Was ich dann außerhalb des TaSUBa vorfand, war eine sehr eingeschränkte Theaterszene, die in den Hotels von Dar es Salaam für einige Touristen spielte. Eine solche Aufführung, die ich im Hotel Sunrise besuchte, beinhaltete einzig *Ngoma*. Das Publikum saß regunglos da und von einer Publikumsbeteiligung konnte keinesfalls die Rede sein. Da ich diese Aufführung mit tanzanischen Freunden besuchte, konnte ich spüren, dass sich diese nicht ganz wohl fühlten in der „Touristenatmosphäre“. Meine Freunde kannten die Mitglieder der *Ngoma* Gruppe, die dort auftrat und fühlten sich in gewisser Weise für deren Erfolg verantwortlich. Während der Performance beteuerte mir einer meiner Bekannten sichtlich beschämt, dass die Gruppe noch nicht sehr lange zusammen übe. Durch die Teilnahmslosigkeit des Publikums konnte die Gruppe auch keine Verbindung zu denselben aufbauen, die ihnen einen Ansporn bieten hätte können.

Wenn Edmondson den Einbruch in der Theaterszene hauptsächlich²¹⁹ mit dem Aufstieg von Musikbands in Tanzania erklärt, stimme ich dem zwar zu, muss aber ergänzend auf die Einführung des Fernsehens im Jahr 1993²²⁰ hinweisen, die zu einer enormen Umwälzung des populären Theatersektors führte. Denn mit der Einführung des Fernsehens „bekamen die populären Theatergruppen ein neues Publikum.“ (Böhme 2006: 10). Anfangs strömten die Menschen in die Bars, die in TV-Sets investiert hatten. Doch nur vier Jahre später hatten bereits 30-50%²²¹ der Haushalte in Dar es Salaam einen eigenen Fernseher. Die kommerziellen Fernsehsender²²² strahlten zumindest ein Mal pro Woche Swahili-Dramen aus. Für die Produktion der Dramen wurden unabhängige Theatergruppen vom Fernsehen

²¹⁸ Vgl. Edmondson 2007: 130ff.

²¹⁹ Edmondson (2007: 130) glaubt zwar, dass die Gründe für die Veränderungen in der populären Theaterszene in den Verlockungen der Fernsehindustrie liegen, geht aber nicht näher darauf ein.

²²⁰ Auf der Insel Zanzibar wurde das Fernsehen bereits 1977 zu Bildungszwecken eingeführt. (Smyth 1989: 396)

²²¹ Schifferdecker, Karen Elisabeth (2000): *Poison in the Honey. Gender Ideologies, Sexual Relations, and the Risk of HIV Among Youth in Dar es Salaam, Tanzania*. Unpublished Ph.D. thesis. University of Connecticut. (nach Lange 2001: 145, 157)

²²² Staatlicher Fernsehsender: TVT (*Television Tanzania*); zu den privaten Fernsehsendern siehe Ministry of Information, Culture & Sports (2008): *Television Stations*: <http://www.hum.go.tz/media%20dir/TELEVISION%20STATIONS.pdf>. [Zugriff: 21.07.2009]

angeheuert. Da die Gehälter, welche die Fernsehsender anboten jedoch für viele Theatergruppen unzureichend waren, verfilmten sie zusätzlich ihre Stücke mit professionellen Kameramännern für den Video-Markt.²²³ Heute führen diese TV-Dramen die Tradition des Live-Theaters fort. Die neuen TV-Stars haben ohne Ausnahme Künstlernamen angenommen, die sie in allen TV-Dramen verwenden und ihre Fans kennen sie in der Regel nur unter diesen Namen. (Böhme 2006: 10f/Lange 2001: 145f)

Doch beim neuen Medium Film fällt im Unterschied zum Live-Theater die „kommunikative Interaktion mit dem Publikum vollständig weg. [...] auch das beim Swahili-Theater so beliebte *tipping* (Trinkgeld geben) [fällt] weg, mit dem die Zuschauer besonders beliebte Schauspieler und gut gespielte Szenen würdigen“. (Böhme 2006: 11)

In Dar es Salaam war die Entwicklung vom KiSwahili Theater zum KiSwahili Film sehr auffällig. In den Bars bin ich kein einziges Mal auf eine Theatergruppe gestoßen. KiSwahili *Soap Operas* habe ich jedoch einige Male im Fernsehen mitverfolgt. Die Themen dieser *Soap Operas* waren Liebe, Zwangsheirat, Unterschiede zwischen Stadt und Land, und das Verhexen von Personen, indem beispielsweise ein Zaubermittel in die Mahlzeit des Opfers gemischt wurde. *Vichekesho* war in Form einer cross-gender Filmreihe ebenfalls zu sehen. Die Serie nannte sich *dada poa*²²⁴ und zeigte einen jungen Mann, der sich als Frau verkleidet hatte, was für sehr komische Effekte sorgte. In Bagamoyo wurden im Rahmen des *27th Bagamoyo Festival of Arts and Culture* im Oktober 2008 ebenfalls Sketche aufgeführt, in denen ein als Frau verkleideter junger Mann die Hauptfigur spielte.

In vielen Bars und Pubs sind heute Fernsehgeräte aufgestellt. Live Auftritte der *Cultural Troupes* sind dort kaum anzutreffen. Die modernen technischen Einrichtungen haben die *Cultural Troupes* in den Hintergrund gedrängt.

Doch Theater hat in den letzten Jahren in Tanzania in Form des *Community Theatre* einen enormen Anstieg verzeichnet. Diese Entwicklung will ich im nachfolgenden Kapitel darstellen.

²²³ Die Video-Dramen brachten jedoch zumeist keinen großen finanziellen Erfolg für die Theatergruppen, da viele Raubkopien der Videos weiterverkauft wurden. (Böhme 2006: 11, FN 15)

²²⁴ *Dada* ist die Bezeichnung für eine ältere Schwester oder auch für junge Frauen. *Poa* bedeutet „cool; alles cool; alles O.K.“.

3.4. *Community Theatre*

Ende der 1960er Jahre wurden die politischen Modernisierungstheorien,²²⁵ welche die Unterentwicklung von Staaten als Resultat von „Rückständigkeit“ und „Festhalten an Traditionen“ erklärten, durch sozialistische Dependenztheorien herausgefordert, welche Unterentwicklung als Resultat einer ungleichen ökonomischen Weltordnung sahen. Dependenztheoretiker²²⁶ forderten eine neue Form der Entwicklung, basierend auf den Grundbedürfnissen der Bevölkerung, anstatt auf der Basis von ökonomischem Wachstum, von dem Modernisierungstheoretiker ausgingen. (Koch 2008: 14)

Community Theatre (kurz *CT*) wird oft mit Paulo Freire und Augusto Boal in Verbindung gebracht. Paulo Freire, der nach dem zweiten Weltkrieg eine Alphabetisierungsmethode für Erwachsene entwickelte und Anfang der 1960er Jahre Alphabetisierungskampagnen in Brasilien leitete, wurde zum Begründer der Befreiungspädagogik, der „Pädagogik der Unterdrückten“. Der Brasilianer Augusto Boal, dessen Vorbilder unter anderem Bertolt Brecht und Konstantin Stanislawski waren, entwickelte Ende der 1960er Jahre ein auf Freires Befreiungspädagogik aufbauendes Theater, das „Theater der Unterdrückten“, welches als Antwort auf die Repressionen in Lateinamerika entstand. Das Theater der Unterdrückten ist ein funktionales Theater, das ein Bewusstsein für die Ursachen von Unterdrückung und Ausbeutung innerhalb der subalternen Klassen schaffen soll. In weiterer Folge sollen die Unterdrückten Taten setzen, um aus eigener Kraft eine Verbesserung ihrer Lage herbeizuführen.

Koch (2008) erinnert daran, dass solche Formen eines funktionalen Theaters bereits vor der Ankunft des *CT* in Afrika existierten. Dabei verweist sie auf vorkoloniale lokale Theaterformen, wie z.B. Initiationsriten und Storytelling, die in verschiedenen Volksgruppen heute noch Teil eines informellen Erziehungssystems sind. Mloma geht sogar noch weiter: sie bezeichnet das tanzanische traditionelle Theater als „pädagogische

²²⁵ Ein bekannter Vertreter der Modernisierungstheorie war Walt W. Rostow (1916-2003). Vgl. Rostow, Walt W. (1960): *The stages of economic growth. A non-communist manifesto*. Cambridge, University Press.

²²⁶ Ein bekannter Vertreter der Dependenztheorie war André Gunder Frank (1929-2005). Vgl. Frank, André Gunder (1969): *Kapitalismus und Unterentwicklung in Lateinamerika*. Frankfurt/Main: Europ. Verl. Anst.; Frank, André Gunder (1980): *Abhängige Akkumulation und Unterentwicklung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Institution“ traditioneller Gesellschaften, in denen lokale Theaterformen sowohl im formellen als auch im informellen Erziehungsprozess eine große Rolle spielten. „Dance, story-telling, mime and some rituals were effective tools through which specific values and attitudes were imparted on people and the basis of behaviour in the society charted out.“ (Mloma 1991: 97) Eine weiterer Versuch eines *Community based Theatre* war die *Travelling Theatre* Bewegung, die in Ostafrika in den 1960er Jahren von Universitäten in Makarere (Kampala, Uganda), Dar es Salaam, Ibadan (Nigeria) und Lusaka (Zambia) ausging und teilweise heute noch besteht. Das *Travelling Theatre* basierte auf dem Konzept, das Theater zu den Menschen zu bringen. Universitätstheatergruppen tourten mit ihren Produktionen (in lokalen Sprachen) durchs Land, in der Absicht, die Landbevölkerung zu „entwickeln“ und sie zu ermutigen, ähnliche Theatergruppen zu gründen. Die Mängel des *Travelling Theatre* Konzepts wurden aber bald klar: „taking theatre to the people“ suggerierte den Menschen, dass sie kein eigenes Theater hätten; die Bauern konnten sich am Theaterprozess selbst nicht beteiligen und die Produktionen waren noch zu sehr an ein europäisches Bourgeois Theater angelehnt. (Mloma 1991: 64f)

Die Bezeichnung *Theatre for Development* (kurz *TfD*) wurde zum ersten Mal in den 1970er Jahren verwendet. Freires Alphabetisierungskampagnen und Boals Theater der Unterdrückten förderten die Schaffung dieser Theaterform. Mloma (1991: 41) verweist ausdrücklich darauf, dass die *TfD*-Bewegung (Mloma verwendet den Begriff *Popular Theatre*) nicht exklusiv auf Afrika begrenzt ist, sondern dass in Asien und Lateinamerika populäre Theaterformen nationale Freiheitsbewegungen unterstützten.

In Afrika fanden die ersten *CT* Projekte 1974 im Rahmen der *Laedza Batanani* Kampagne in Botswana statt.²²⁷ Unter den Organisatoren befanden sich Ross Kidd, Martin Byram, Frank Youngman und Adrian Kohler von der *University of Lesotho, Swaziland and Botswana* (später *University of Botswana*). Die Methode, die beim Theaterprozess angewandt wurde, orientierte sich stark an Augusto Boal's *Forum Theater*.²²⁸ Danach folgten Projekte in Swaziland, Lesotho, Zambia und Malawi.

²²⁷ Für eine Beschreibung von *Laedza Batanani* siehe Kerr (1995: 149-153) und Mloma (1991: 70ff).

²²⁸ Mit der Methode des *Forumtheaters* wird beabsichtigt, dass die Zuschauer in die Handlung, die eine Konfliktsituation oder ein Problem darstellt, eingreifen und sie verändern. Daraus soll die Szene entstehen, die zugleich einen Lösungsvorschlag für die Konfliktsituation bzw. das Problem in der Realität enthalten soll. (Boal 1979: 82-85)

Die Theaterpraktizierenden des *Laedza Batanani* Projektes kritisierten später den *CT*-Ansatz:

Theatre on its own can bring people together and create a forum for awareness-raising and discussion, but it cannot create the conditions for organized action. Without links to local organizations or to a process for organizing people around the issues, the experience normally ends with the end of the theatre activity.

The annual performances of *Laedza Batanani*, for example, rarely culminated in action because there was no strong community organization to take up the issues raised by the performance and *Laedza Batanani* itself did nothing to reinforce or strengthen community organization. (Kidd 1984: 273)

Anfang der 1980er Jahre fanden *CT* Projekte in Zimbabwe (Murewa) und Tanzania (Malya) statt, die sich von den vorangegangenen *CT* Projekten unterschieden, indem zum ersten Mal hauptsächlich lokale Theaterformen miteinbezogen wurden. Die Hereinnahme von vertrauten Theaterformen bewirkte eine höhere Publikumspartizipation. Vor allem unterschied sich das Malya Projekt in Tanzania von den anderen *CT* Projekten aber dadurch, dass es über einen relativ langen Zeitraum von 18 Monaten (1982-83) abgehalten wurde. Das hatte erhebliche Vorteile zu den vorigen, viel kürzeren Projekten: es konnten engere Freundschaften zwischen dem Theaterteam und den Dorfbewohnern geschlossen werden, die Akzeptanz unter den Dorfbewohnern wurde dadurch größer, was den Weg für ökonomische Projekte ebnete (Probleme wie Arbeitslosigkeit und Landstreicherei konnten reduziert werden).²²⁹ (Koch 2008: 16/Kerr 1995: 158) In Malya gelang es auch zum ersten Mal, eine Theatergruppe aufzubauen, die noch nach der Abreise der Projektinitiatoren weitergeführt wurde.²³⁰

Grundsätzlich gingen die tanzanischen *CT* Projekte der 1980er Jahre von der Universität in Dar es Salaam aus. Amandina Lihamba, Penina Mlama (später Penina Muhando) und Eberhard Chambulikazi organisierten die ersten *CT* Projekte in Form von Workshops. Dem Malya Projekt (1982/83) folgten andere Projekte in Bagamoyo (1983),²³¹ Msoga (1985)²³² und Mkambalani (1986).²³³ Die finanziellen Ressourcen für diese Projekte wurden von der Universität bereitgestellt und waren sehr begrenzt. (Koch 2008: 42f)

²²⁹ Zum Malya Projekt, das sich auf *Theatre for Social Development* bezog, vgl. Mlama (1991: 109-137).

²³⁰ Ebd.: 109-137.

²³¹ Ebd.: 139-155.

²³² Ebd.: 157-175.

²³³ Ebd.: 177-202.

Der strukturelle Aufbau von *CT* Workshops gliedert sich folgendermaßen:

1. Forschung: Die Theateranimateure suchen den Kontakt zu den Dorfbewohnern und sammeln Informationen über die konkreten Probleme, die es in der Community gibt.
2. Problemanalyse: Gemeinsam werden die Ursachen der Probleme analysiert und Lösungsvorschläge besprochen.
3. Transformation der Problematik in den Theaterprozess: Zusammen mit den Dorfbewohnern wird über Inhalt und Form der Performance entschieden. Dazu ist es oft notwendig, dass die Animateure lokale Tänze und Lieder von den Dorfbewohnern lernen. Nachdem das Theaterstück einstudiert wurde, kommt es zur Aufführung.
4. Diskussion mit dem Publikum: Nach der Aufführung wird mit dem Publikum über mögliche Lösungsvorschläge der vorherrschenden Problematik diskutiert.
5. Follow-up Aktion: Am Ende der Diskussion werden die Schritte, die zu einer Problemlösung notwendig sind, gemeinsam besprochen. (vgl. Koch 2008)

Community Theatre beabsichtigt, kritisches Bewusstsein unter den sozial benachteiligten Gesellschaftsschichten aufzubauen, um einen Emanzipationsprozess einzuleiten. Mlama spricht für viele andere Autoren, wenn sie sagt:

Popular Theatre is intended to empower the common man with a critical consciousness crucial to the struggles against the forces responsible for his poverty. It is an attempt to enable the masses to break free from the culture of silence imposed on them and reawaken or strengthen their latent culture of resistance and struggle, which needs to be part of the process to bring about their development. (Mlama 1991: 67f)

Seit der Einführung des *CT* gab es viele kritische Stimmen. Kerr kritisiert die Teilnahme der „Mächtigen“ an *CT* Workshops: „The workshops were often opened by government dignitaries. [...] The function of this official involvement was to legitimize the government’s position in relation to popular theatre.” (Kerr 1995: 159) Zusätzlich kritisiert Kerr, dass durch *CT* vermittelt wurde, dass Armut selbst auferlegt sei und dass die Armen arm seien, weil sie Defizite oder Unzulänglichkeiten aufweisen würden. Das führte zu einer Entwicklungsstrategie, die auf die Veränderung der Verhaltensweisen von den Armen abzielte. Die Armen wurden für ihre Armut selbst verantwortlich gemacht, anstatt das System der Unterdrückung, welches sie arm machte, zu bekämpfen. Dazu wurden in den Theaterstücken stereotype Charaktere eingesetzt. Die Tendenz ging dahin,

„traditionelle“ Charaktere als „böse“ und „moderne“ Charaktere als „gut“ darzustellen. Ungebildete Bauern oder abergläubische Dorfbewohner wurden als „ignorant“ und „apatisch“ dargestellt. Moderne Charaktere, wie Ärzte, Lehrer oder Beamte wurden dem entgegengesetzt. Kerr sieht diese Stereotypisierung als eine bloße Ausdehnung des alten „Mr. Foolish“ und „Mr. Wise“ Konzepts, welches vom kolonialen didaktischen Theater übernommen wurde. Weiters kritisiert Kerr, dass es bei *CT* Projekten keinerlei Versuche gab, die aufgezeigten Probleme innerhalb des historischen Kontextes von Imperialismus und Unterdrückung zu sehen. (Kerr 1995: 160f)

Bakari (1998: 122f) beklagt den *Top-down* Ansatz des *CT*, da die meisten Projekte von sogenannten „Experten“ initiiert wurden, deren Ziele nicht konform waren mit jenen der Community. Oft war das Trainieren für das Theaterstück²³⁴ wichtiger, als das Diskutieren und Analysieren der eigentlichen Probleme.²³⁵

When we look at the operating models of Theatre for Development in Tanzania, that is, the Performance-based and the Community-based, it is clearly evident that for more than fifteen years the practice has not moved from the stage of ‘theatre with the people’, in which animaters facilitate the process, to that of ‘theatre by the people’ whereby community members in their own locality create theatre using their indigenous forms to discuss their problems. (Bakari 1998: 122f)

Die Frage, weshalb dieses eigentliche Ziel des *CT* nicht erreicht wurde, beantwortet Bakari damit, dass keine Basis für die Menschen geschaffen bzw. zurückgelassen wurde, an der sich die Menschen für weiterführende Handlungen orientieren konnten. Außerdem wurde durch die Anwesenheit von Experten und durch den gesamten Ablauf der Projekte *CT* als ein fremdes Konzept wahrgenommen. Der gesamte Prozess einer akademischen Annäherung an das *CT* schien für die Menschen irrelevant zu sein. Hier entstand eine Kluft, die dazu führte, dass lokale Theaterformen unzureichend eingebunden wurden. Das lag auch daran, dass selbst die meisten afrikanischen Theaterpraktizierenden von der Universität kein fundiertes Wissen über lokale Theaterformen hatten, da diese an den Universitäten nicht ausreichend erforscht worden waren. (Bakari 1998: 122f)

²³⁴ Bei den meisten *CT* Projekten wird neben Tanz, Liedern und Musik ein Drama (Sprechtheater) mit einbezogen.

²³⁵ Das hat sich bis heute nicht geändert. Auch Koch verweist auf die sehr kurzen Zeiträume (ca. 10-20 Minuten), die bei *CT* Projekten für die Diskussion eingeräumt wurden. (Koch 2008: 67, 79,) In einem Workshop, das allerdings nur die erste Phase eines größeren Projektes war, wurde die Diskussion nach der Aufführung überhaupt gestrichen. (Koch 2008: 48)

Um einen Eindruck neuerer *CT* Projekte zu vermitteln, hat Koch (2008) ihre Erfahrungen, die sie in drei *CT* Workshops im Jahr 2002 gesammelt hatte, veröffentlicht. Ein großer Unterschied zu den *CT* Projekten der 1980er Jahren liegt darin, dass die heutigen Projekte fast zur Gänze von internationalen Organisationen, nationalen Entwicklungshilfeagenturen oder NGOs westlicher Industriestaaten finanziert werden,²³⁶ während die Projekte der 1980er Jahre von den sehr begrenzten Ressourcen der Universität in Dar es Salaam abhängig waren. Doch auch heute noch finanzieren tanzanische Regierungsorganisationen²³⁷ und NGOs²³⁸ einige *CT* Projekte. Nicht immer sind die Geldgeberorganisationen auch für die Projektplanung zuständig. Wenn die Geldgeber jedoch zugleich die Projektplanung übernehmen, dann engagieren sie meist Theaterpraktizierende der Institutionen UDSM (*University of Dar es Salaam*), TaSUBa (*Bagamoyo College of Arts*) oder TzTC (*Tanzanian Theatre Centre*), Letztere ist die Schirmorganisation für alle darstellenden Künstler in Tanzania. Die Theaterpraktizierenden haben nur begrenzten Einfluss auf die Themenauswahl in den Projekten und auf mögliche Zielgruppen. In der Regel bestimmen die Geldgeber die Projektthemen, unabhängig davon, ob die Projektteilnehmer diese Themen als vorrangige Problematik einschätzen oder nicht. Diejenigen, die eigentlich betroffen sind, haben kaum bzw. gar keinen Einfluss auf die Themenauswahl. Dasselbe gilt für die Auswahl des Standortes, die Festsetzung des Zeitrahmens und die Auswahl der Methoden. (Koch 2008: 87f)

Ein weit verbreiteter Kritikpunkt, der nicht nur unter Theaterpraktizierenden zu finden ist, sondern auch von europäischen Gesellschaften vertreten wird, da er gut in das pessimistische und stereotype Bild von „rückständigen“ AfrikanerInnen passt, das sich seit dem 19. Jahrhundert kaum verändert hat, ist der Zerfall von Projekten, nachdem die Theaterexperten abgereist sind. Mlama verweist hierzu auf das Fehlen von Organisationen, nicht nur in Tanzania, sondern in ganz Afrika. „There is a general lack of grassroot [sic!]

²³⁶ UN (United Nations), UNICEF (The United Nations Children's Fund), UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), UNDP (United Nations Development Programme), USAID (United States Agency for International Development), Amref (African Medical Research Foundation), DANIDA (Danish International Development Agency), FES (Friedrich Ebert Stiftung), GTZ (Deutsche Gesellschaft für technische Zusammenarbeit GmbH), Oxfam (Oxford Committee for Famine Relief), CARE (NGO), SIDA (Swedish International Development Agency).

²³⁷ *Ministry of Health, Ministry of Education and Culture.*

²³⁸ TGNP (Tanzania Gender Networking Programme), BASATA (*Baraza wa Sanaa za Tanzania*, engl. *National Arts Council*).

organisations in Africa, that is, organisations which are run by the people themselves, and which have the political, economic, and social power to sustain themselves.” (Mlama 1991: 94)

Im Gegensatz zu den 1980er Jahren arbeiten heute zahlreiche Hilfsorganisationen mit *CT*. Viele Organisationen haben *CT* zu ihrer Arbeitsmethode gemacht und die Nachfrage ist im Steigen. Mittlerweile sind tanzanische Theaterpraktizierende von den – für tanzanische Verhältnisse – hohen Gehältern²³⁹ der Hilfsorganisationen abhängig geworden. Heute ist *CT* zu einem „ökonomischen“²⁴⁰ Markt“ avanciert, in dem Theaterexperten ihre Fähigkeiten anbieten. (Koch 2008: 89f)

Bei meinem Aufenthalt in Tanzania konnte ich leider kein *CT* Projekt mitverfolgen. In einem Interview mit Abraham Bura²⁴¹ am TaSUBa Bagamoyo erhielt ich jedoch die Auskunft, dass das College laufend an *CT* Projekten arbeitet, die von GTZ, Amref, WHO, UN und zahlreichen anderen NGOs finanziert werden. Außerdem erwähnte Bura, dass die Mitglieder des TaSUBa bereits diverse Gruppen im ganzen Land ausgebildet hätten.

Neben den von außen finanzierten *CT* Projekten versucht das TaSUBa, eigene Workshops zu organisieren. StudentInnen veranstalten Workshops in Dörfern, doch da die finanziellen Ressourcen sehr knapp sind, beschränkten sich die Projekte im Jahr 2008 auf die Dörfer in der direkten Umgebung von Bagamoyo.

Obwohl in den letzten Jahren ein Anstieg in *CT* Projekten zu verzeichnen ist, erreichen die Projekte relativ kleine Bevölkerungsgruppen. Außerdem sehe ich eine Gefahr darin, dass sich das *CT* zu einem eigenen “ökonomischen Markt” entwickelt hat, von dem einige wenige Theaterexperten profitieren.

²³⁹ UNICEF bezahlte beispielsweise 2002 Gehälter zwischen 50 und 70 Euro pro Tag. (Koch 2008: 89)
Zum Vergleich: ein Bauarbeiter verdient zwischen zwei und maximal vier Euro pro Tag.

²⁴⁰ Diese Informationen erhielt ich während eines Interviews mit Mary Chibwana am 28.10.2008, die am TaSUBa *Ngoma* und Modern Dance unterrichtet und als Schauspielerin bei den Bagamoyo Players mitwirkt. Laut ihren Aussagen liegt das Hauptproblem in der Finanzierung des Transportes. Zum Zeitpunkt meiner Befragung war das Transportmittel, ein Minibus, beschädigt und konnte aus Geldmangel nicht repariert werden.

²⁴¹ Abraham Bura Lektor (Drama) und Schauspieler (Bagamoyo Players) am TaSUBa; Interview vom 28.10.2008.

4. Conclusio

Abschließend kann festgehalten werden, dass lokale Theaterformen, wie heroische Rezitationen, Story-Telling und Ngoma einem ständigen gesellschaftlichen Wandel unterworfen waren. Da es keine schriftlichen Aufzeichnungen von lokalen Theaterformen in der vorkolonialen Periode gibt, kann dieser Wandel nur schwer nachvollzogen werden. Mit der Ankunft der europäischen Kolonisatoren wurden lokale Theaterformen stark von Außen beeinflusst und auch teilweise dokumentiert. Am Beispiel des *Beni Ngoma* kann der Wandel von lokalen Theaterformen nachvollzogen werden. Auf jede gesellschaftlichpolitische Veränderung reagierte die Bevölkerung mit der Adaptierung lokaler Theaterformen. Große gesellschaftspolitische Veränderungen nach der ersten kolonialen Besetzung durch die Deutschen waren die Übernahme der Kolonie durch die Briten, das Ende des zweiten Weltkrieges und die Gründung der ersten politischen Bewegung, die durch die TANU angeführt wurde. Der nächste große Meilenstein für gesellschaftspolitische Veränderungen war die Erreichung der politischen Unabhängigkeit und der Weg in eine sozialistisch orientierte Gesellschaftsform (*Ujamaa*). Zu dieser Zeit ist ein enormer Wandel innerhalb der lokalen Theaterformen zu beobachten. Die nächste große Wende kann mit dem Scheitern von *Ujamaa* angesetzt werden. Der neue Weg in eine postsozialistische, pluralistische Gesellschaftsform löste eine erneute Veränderung von lokalen Theaterformen aus. Vor allem mit der ökonomischen Liberalisierung in den 1990er Jahren vollzog sich ein massiver Wandel am Theatersektor im urbanen Bereich. Heute ist es modern, einen eigenen Fernseher zu besitzen und wer sich das nicht leisten kann, besucht eine der vielen lokalen Restaurants, die oft nach den Essenszeiten ihr Lokal in ein Kino verwandeln und Filmvorführungen geben. Auf der Suche nach neuen Einnahmequellen verfilmen lokale Theatergruppen heute ihre Dramen.

Die Produzenten des Theaters waren bzw. sind:

- lokale Volksgruppen, welche ihre eigenen Theaterformen pflegen;
- die britischen Kolonialisten, welche europäische Theaterformen in den Bildungsinstitutionen und anderen Vereinigungen einführten;

- die tanganyikanische bzw. tanzanische Regierung, welche nach der Unabhängigkeit die Etablierung eines politisierenden Theaters förderte, um eine nationale Kultur und Identität zu entwickeln;
- die Universität in Dar es Salaam, welche nach der Unabhängigkeit importiertes Drama erstmals auf Universitätsebene einführte und gleichzeitig die Forschung über lokale theatrale Formen vorantrieb, was zur Entstehung einer weiteren lokalen Theaterform führte;
- Fabriken, Armeeeinheiten und halbstaatliche Betriebe, welche nach der Herausgabe der *Arusha Declaration* (1967) sogenannte *Cultural Troupes* gründeten;
- internationale Regierungen und NGOs, die vor allem seit den 1990er Jahren Theater als entwicklungspolitisches Instrument einsetzen und
- die Medien (Fernsehen, Radio), welche das Theater in ihre Programme einbeziehen.

Konsumenten des Theaters waren bzw. sind:

- die lokale Bevölkerung, welche das Theater in erster Linie als pädagogisches Instrument nützt, aber auch zur Bewältigung von gesellschaftspolitischen Veränderungen und zu Unterhaltungszwecken;
- die britischen Kolonialisten, welche das Theater einerseits zur eigenen Unterhaltung bzw. zur Unterhaltung der tanganyikanischen Eliten und ab den frühen 1950er Jahren zur Unterhaltung der Kolonisierten einsetzten. Andererseits sahen sie das Theater als geeignetes pädagogisches Werkzeug beim Erlernen der englischen Sprache;
- die TouristInnen, die das Theater hauptsächlich zu Unterhaltungszwecken besuchen.

Im zeitgenössischen urbanen Kontext beschränkt sich Tanz und Theater größtenteils auf öffentliche Aufführungen an der Universität in Dar es Salaam und am TaSUBa in Bagamoyo. Generell kann von einem Einbruch in der Theaterszene gesprochen werden, der mit dem Aufstieg von Musikbands und der Einführung des Fernsehens zusammenhängt.

Das *Community Theatre* ist hingegen als entwicklungspolitisches Instrument im Ansteigen. Meiner Ansicht nach verstärkt das *Community Theatre* jedoch bloß den Eindruck, dass Afrika von Europa „entwickelt“ werden muss. Dies stellt für mich auch gleichzeitig ein

Ablenkungsmanöver von den ökonomischen Tatsachen dar, nämlich den ungleichen Handelsbedingungen und der Zerstörung lokaler Märkte durch Billigimporte von China und Europa. Die eigentliche Absicht eines populären Theaters im Sinne von Augusto Boal und Paulo Freire, die das Ziel verfolgt, den Menschen für globalpolitische und -ökonomische Zusammenhänge „die Augen zu öffnen“, wird mit dem *Community Theatre* keineswegs verfolgt. Die Themen, die im heutigen *Community Theatre* behandelt werden, beziehen sich zu einem großen Teil auf Gesundheitsbereiche (HIV-AIDS, Ernährung, Beschneidung von Frauen). Makroökonomische Zusammenhänge werden mit dem *Community Theatre* jedoch nicht aufgezeigt, denn internationale und auch nationale Regierungen beabsichtigen kein Aufzeigen der wahren Ursachen von Armut.

Obwohl ich von einem generellen Einbruch in der Theaterszene zugunsten der Musikszenen und der modernen Medien im urbanen Bereich gesprochen habe, möchte ich mit einem positiven Ausblick abschließen. In einem alten, halb verfallenen Haus in Dar es Salaam sah ich an einigen Wochenenden eine kleine Theatergruppe, die dort Proben für ein KiSwahili Sprechtheater abhielt. Das lokale Theater abseits der Universitäten und NGOs existiert, versteckt in den Hinterhöfen oder in halb verfallenen Häusern. Um dieses Theater, das ich als *Peoples Theatre*, *Popular Theatre* oder *Community Theatre* bezeichnen würde, zu erforschen, wäre jedoch ein längerer Forschungsaufenthalt vonnöten.

Bibliografie

- Adedeji, J.A. (1981): "Alarinjo": The Traditional Yoruba Travelling Theatre. In: Ogunbiyi, Yemi: Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book. Bath: Pitman Press for Nigeria Magazine, 221-247.
- Askew, Kelly M. (2000): Following In The Tracks Of Beni: The Diffusion of the Tanga Taarab Tradition. In: Gunderson, Frank; Barz, Gregory F. (Hg.): Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota, 21-38.
- Kelly M. (2002): Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Bakari, Juma Adamu (1998): Satires in Theatre for Development Practice in Tanzania. In: Salhi, Kamal (Hg.): African Theatre for Development. Art for self-determination. Exeter: intellect, 115-133.
- Barber, Karin (1987): Popular Arts in Africa. In: African Studies Review, 30/3, 1-78.
- Becher, Jürgen (1997): Dar-es-Salaam, Tanga und Tabora. Stadtentwicklung in Tansania unter deutscher Kolonialherrschaft (1885-1914). Stuttgart: Steiner. (Missionsgeschichtliches Archiv; 3)
- Beier, Ulli (1980): Yoruba Theatre. In: Beier, Ulli (Hg.): Introduction to African Literature. An anthology of critical writing edited by Ulli Beier. New edition, second impression. London: Longman, 269-280.
- Bender, Wolfgang (1985): Sweet Mother. Moderne afrikanische Musik. München: Trickster.
- Boal, Augusto (1979): Theater der Unterdrückten. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böhme, Claudia (2006): Der swahilisprachige Videofilm *Girlfriend*: eine Sprachanalyse. Arbeitspapiere / Working Papers Nr. 63, Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg Universität, Mainz.
- Brecht, Bertolt/Hecht Werner (Hg.) (1971): Über Politik auf dem Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Breitinger, Eckhard u.a. (Hg.) (1994): Theatre for Development. Rossdorf: TZ. (Bayreuth African Studies Series 36)
- Brock-Utne, Birgit (2006): Learning through a familiar language versus learning through a foreign language: a look into some secondary school classrooms in Tanzania. In: Brock-Utne, Birgit; Desai, Zubeida; Qorro, Martha (Hg.): Focus on fresh data on the language of instruction debate in Tanzania and South Africa. Cape Town: African Minds, 19-40.

- Caplan, Pat; Topan, Farouk (Hg.) (2004): *Swahili Modernities. Culture, Politics, and Identity on the East Coast of Africa*. Trenton; Asmara: Africa World Press.
- Clark, Ebum (1981): *Ogunde Theatre: The Rise of Contemporary Professional Theatre in Nigeria 1946-72*. In: Ogunbiyi, Yemi: *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*. Bath: Pitman Press for Nigeria Magazine, 295-320.
- Desai, Gaurav (1990): *Theater as Praxis: Discursive Strategies in African Popular Theater*. In: *African Studies Review*, 33/1, 65-92.
- Drewett, Michael; Cloonan, Martin (Hg.) (2006): *Popular Music Censorship in Africa*. Aldershot; Burlington: Ashgate. (Ashgate popular and folk music series)
- Edmondson, Laura (2007): *Performance and Politics in Tanzania. The Nation on Stage*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Ellison, James G. (2000): *Competitive Dance and Social Identity: Converging Histories in Southwest Tanzania*. In: Gunderson, Frank; Barz, Gregory F. (Hg.): *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota, 199-231.
- Englert, Birgit; Maral-Hanak, Irmi (2003): *Grundvokabular Swahili-Deutsch aus der Datenbank Swahili-Deutsch*. Wien: Facultas.
- Birgit (2008): *Kuchanganyachanganya – topic and language choices in Tanzanian youth culture*. In: *Journal of African Cultural Studies*, 20/1, 45-55.
- Etherton, Michael (1982): *The Development of African Drama*. London (u.a.): Hutchinson.
- Fiebach, Joachim (1979): *Kunstprozesse in Afrika. Literatur im Umbruch*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Joachim (1986a): *Offenheit und Beweglichkeit theatralischer Kommunikation in Afrika: Kulturelle Identitäten und internationale Aspekte*. In: Barber, Karin; Fiebach, Joachim; Ricard, Alain: *Drama and Theatre in Africa*, Bayreuth: Breitinger & Sander, 33-64. (Bayreuth African Studies Series 7)
- Joachim (1986b): *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin: Henschelverlag.
- Gunderson, Frank; Barz, Gregory F. (Hg.) (2000): *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota.
- Frank (2000): *Kifungua Kinywa, or “Opening the Contest with Chai”*. In: Gunderson, Frank; Barz, Gregory F. (Hg.): *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota, 7-17.
- Halpern, Alexander (1991): *Neuere Geschichte Tansanias*. Diplomarbeit, Universität Wien.

- Hatar, Augustin (2001): The State of Theatre Education in Tanzania. Paper prepared for UNESCO. University of Dar es Salaam.
- Hochmann, Stanley (Hg.) (1984a): McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference Work in 5 Volumes. 2. Aufl., Bd. 1: A-C. New York: McGraw-Hill.
- Stanley (Hg.) (1984b): McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference Work in 5 Volumes. 2. Aufl., Bd. 5: T-Z. New York: McGraw-Hill.
- Hussein, Ebrahim (1975): On the Development of Theatre in East Africa. Dissertation, Humboldt-Universität Berlin.
- Jeyifo, Biodun (Hg.) (2002): Modern African Drama. A Norton Critical Edition. London; New York: Norton.
- Kaduma, Ibrahim M. (2005): Language of Instruction in Tanzania and South Africa. Edited version of the key note address to the workshop on Language of Instruction in Tanzania and South Africa held at Arusha, Tanzania, 26th – 27th January, 2004. In: Brock-Utne, Birgit; Desai, Zubeida; Qorro, Martha (Hg.) LOITASA Research in Progress. Language of Instruction in Tanzania and South Africa. Dar es Salaam: KAD Assoc., 26-40.
- Kerr, David (1995): African Popular Theatre. From pre-colonial times to the present day, London (u.a.): Currey (u.a.).
- 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, 265-288.
- Koch, Jule (2008): Karibuni Wananchi. Theatre for Development in Tanzania. Variations and Tendencies. Eckersdorf: Thielmann & Breiting. (Bayreuth African Studies Series 85)
- Kubik, Gerhard (2004): Zum Verstehen afrikanischer Musik. Aufsätze. 2., aktualisierte und ergänzte Auflage. Wien: LIT. (Ethnologie: Forschung und Wissenschaft)
- Lange, Siri (1995): From Nation-Building to Popular Culture: The Modernization of Performance in Tanzania. Report. Bergen: Chr. Michelsen Institute.
- Siri (1999): How the National Became Popular in Tanzania. In: Palmberg, Mai (Hg.): National Identity and Democracy in Africa. Pretoria: Human Sciences Research Council of South Africa (u.a.), 40-58.

- Siri (2001): “The Shame of Money” – Criticism of Modernity in Swahili Popular Drama. In: Baaz, Maria Eriksson; Palmberg, Mai (Hg.): Same and Other. Negotiating African Identity in Cultural Production. Uppsala: Nordiska Afrikainsitutet, 143-157.
- Siri (2008): The Muungano Cultural Troupe. Entertaining the urban masses of Dar es Salaam. In: Gibbs, James (Hg.): African Theatre Companies. Woodbridge; Rochester: Currey, 27-42. (African Theatre 7)
- Lihamba, Amandina (1985): The Performing Arts And Development. In: UTAFITI: Journal of the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Dar es Salaam, 7/1, 30-39.
- Amandina (2004): Tanzania. In: Banham, Martin (Hg.): A History of Theatre in Africa. Cambridge: Cambridge University Press, 233-246.
- Macgowan, Kenneth; Melnitz, William (1955): The Living Stage. A History of the World Theater. New York: Prentice Hall.
- Makoye, Herbert F. (1998): Dance Research in Tanzania. In: Dance Research Journal, 30/1, 95-97.
- Malekela, George A. (2006): Performance in the Primary School Leaving Examination (PSLE): A comparison between Kiswahili and English. In: Brock-Utne Birgit; Desai Zubeida; Qorro Martha (Hg.): Focus on fresh data on the language of instruction debate in Tanzania and South Africa. Cape Town: African Minds, 59-68.
- McCurdy, Sheryl (1996): The 1932 “War” between Rival Ujiji (Tanganyika) Associations: Understanding Women’s Motivations for Inciting Political Unrest. In: Canadian Journal of African Studies, 30/1, 10-31.
- Mda, Zakes (1993): When People Play People. Development Communication Through Theatre. Johannesburg; London; New Jersey: Witwatersrand University Press; Zed Books.
- Mlama, Penina O. (1981): Digubi: A Tanzanian Indigenous Theatre Form. In: The Drama Review: TDR, 25/4, 3-12.
- Penina Muhando (1991): Culture and Development. The Popular Theatre Approach in Africa. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Mollel, Tololwa Marti (1985): African Theatre And The Colonial Legacy: Review Of The East African Scene. In: UTAFITI: Journal of the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Dar es Salaam, 7/1, 20-29.
- Ngũgĩ, wa Thiong’o (1986): Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature. London; Nairobi; Portsmouth N.H.: Currey; EAEP; Heinemann.
- Nyerere, Julius K. (1974): Freedom and Unity. Uhuru na Umoja. A Selection from Writings and Speeches 1952-65. Dar es Salaam (u.a.): Oxford University Press.

- Pfaff, Walter (2000): Rituelle Realitäten I: Arbeit an Verfahren der Ritualisierung. In: Hüttler, Michael; Schwinghammer, Susanne; Wagner, Monika (Hg.): Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende. Frankfurt/M.: IKO, 213-227. (Schriftenreihe der Gesellschaft für TheaterEthnologie; Bd. 1)
- Plastow, Jane (1996): African Theatre and Politics. the evolution of theatre in Ethiopia, Tanzania and Zimbabwe. a comparative study. Amsterdam; Atlanta: Rodopi. (Cross/Cultures 24)
- Ranger, T.O. (1975): Dance and Society in Eastern Africa. 1890-1970. The Beni Ngoma. London (u.a.): Heinemann.
- Ricard, Alain (2000): Ebrahim Hussein: Swahili Theatre and Individualism. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota.
- Riccio, Thomas (2001): Tanzanian Theatre: From Marx to the Marketplace. In: The Drama Review, 45/1, 128-152.
- Riedmiller, Sibylle (1992): The Impact of the Language Barrier in Agriculture Teaching and Extension Communication – Some Experiences from Tanzania. Revised version of a paper originally presented to the Nineth Conference of the National Council for Agricultural Education, MATI-Mlingano (Tanga Region), September 26-28, 1988. In: Legère, Karsten (Hg.) The Role of Language in Primary Education in Eastern Africa with special reference to KiSwahili. A Reader prepared for the International Kiswahili Workshop, Dar es Salaam, September 2–11, 1991. Bonn: Deutsche Stiftung für Internationale Entwicklung, 381-390.
- Rischbieter, Henning (1983): Theater-Lexikon. Zürich; Schwäbisch Hall: Orell Füssli.
- Rubin, Don (Hg.) (1997): The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Bd. 3. London; New York: Routledge.
- Rubagumya, Casmir M. (1992): Language Promotion for Educational Purposes: The example of Tanzania. In: Legère, Karsten (Hg.): The Role of Language in Primary Education in Eastern Africa with special reference to Kiswahili. A Reader prepared for the International Kiswahili Workshop, Dar es Salaam, September 2–11, 1991. Bonn: Deutsche Stiftung für Internationale Entwicklung, 197-215.
- Schicho, Walter (1989): Kiswahili cha Kisasa. Sarufi. Wien: Institut für Afrikanistik.
- Walter (2004): Handbuch Afrika. Bd. 3: Nord- und Ostafrika. Frankfurt am Main: Brandes & Aspel.
- Smyth, Rosaleen (1989): The Feature Film in Tanzania. In: African Affairs, 88/352, 389-396.
- Suriano, Maria (2008): Clothing and the changing identities of Tanganyikan urban youths, 1920s-1950s. In: Journal of African Cultural Studies, 20/1, 95-115.

Topp Fargion, Janet (2000): "Hot Kabisa!" The Mpasho Phenomenon and Taarab in Zanzibar. In: Gunderson, Frank; Barz, Gregory F. (Hg.): Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota, 39-53.

Whiteley, Wilfried (1969): Swahili. The Rise of a National Language. London: Methuen.

Wittmann-Eibinger, Hermine Maria. (1988): Swahili-Theater in Tanzania. Diplomarbeit, Universität Wien.

Internetquellen

Busara Promotions (2009):
<http://www.busaramusic.org/database/artists.php?whereartistlike=Beni%20ya%20Polisi>
[Zugriff: 23.06.2009].

Ethnologue (o.J.): http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=TZ
[Zugriff: 03.08.2009] [Gedruckt erschienen in: Lewis, Paul M., (Hg.) (2009): Ethnologue: Languages of the World. 16. Aufl. Dallas, Tex.: SIL International.].

Freundeskreis Bagamoyo e.v. (o.J.): <http://www.bagamoyo.com/270+M5b0388c6b1a.html>
[Zugriff: 16.07.2009].

Inwent – Internationale Weiterbildung und Entwicklung gGmbH (o.J.): Tansania, Gesellschaft, Kultur und Religion: <http://liportal.inwent.org/tansania/gesellschaft.html>.
[Zugriff: 01.08.2009].

Ministry of Information, Culture & Sports (2008): Television Stations
<http://www.hum.go.tz/media%20dir/TELEVISION%20STATIONS.pdf>. [Zugriff: 21.07.2009].

Müller-Mbwilo, Angela (2008): Leben mit Behinderung in einem afrikanischen Land am Beispiel Tansanias – eine empirische Studie in der Stadt Mwanza. Dissertation, Technische Universität Dortmund:
<https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/26071/1/Endfassung2009.pdf>
[Zugriff: 19.05.2009].

Noronha, Lourenco (2009): Istilahi ya Fasihi. Fachbegriffe für die Swahili-Literatur. Stand April 2009. Institut für Afrikawissenschaften der Universität Wien.
http://www.univie.ac.at/afrika/swahili/literatur_fachbegriffe.pdf [Zugriff: 09.08.2009].

Schicho, Walter (2006): Handbuch Afrika. Bd. 3/2003. <http://www.univie.ac.at/handbuch-afrika/laender/Tanzaniainfo.htm> [Zugriff: 27.04.2009].

University of Dar es Salaam (1995-2009): http://www.udsm.ac.tz/about_us/index.php
[Zugriff: 08.07.2009].

World Unite! Reisen, Helfen, Praktikum (o.J.): <http://www.world-unite.de/de/helfen-reisen-praktikum/musikakademie-sansibar.html> [Zugriff: 22.06.2009].

Zanzibar.NET (1997): http://zanzibar.net/zanzibar/music_and_culture/music_styles/ngoma [Zugriff: 22.06.2009].

Primärquellen

Interview mit Abraham Bura (Lektor für Drama; Schauspieler bei den Bagamoyo Players) vom 28.10.2008 am TaSUBa, Bagamoyo.

Interview mit Mary Chibwana (Lektorin für Ngoma und Modern Dance; Schauspielerin bei den Bagamoyo Players) vom 28.10.2008 am TaSUBa, Bagamoyo.

Gespräch mit Emanuel Peter Mwombashi (Touristenführer in Lushoto, Usambara Berge) im Juni 2009.

Anhang I: Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit lokalen Tanz- und Theaterformen in Tanzania ab dem 16. Jahrhundert. Unter diesem Gesichtspunkt wird die Entwicklung des Theaters vor dem gesellschaftspolitischen und historischen Hintergrund Tanzanias analysiert. Dabei werden urbane Bereiche im generellen und Küstenbereiche (Dar es Salaam, Bagamoyo) im speziellen fokussiert.

Da sich diese Arbeit einzig auf das KiSwahili Theater bezieht, wird zuerst ein Einblick in die Sprachsituation Tanzanias gegeben. Aufgrund der vorherrschenden Uneinigkeit zwischen TheaterspezialistInnen und AutorInnen, ob es ein indigenes Theater in Afrika gab oder nicht, verfolgt die Arbeit die daraus resultierende Diskussion unter Einbeziehung der dabei aufgetretenen wichtigsten Standpunkte. Danach wird auf die Schwierigkeiten verwiesen, die sich bei der Verwendung von europäischen Begriffen am tanzanischen Theatersektor ergeben.

Nach erfolgreicher Definition des tanzanischen Theaters beinhaltet das zweite Kapitel den Versuch einer Klassifizierung desselben. Dieses Unterfangen ist nicht einfach, da die Grenzen zwischen den verschiedenen Genres fließend sind.

Die gesellschaftliche Heterogenität in Tanzania zieht eine Heterogenität der tanzanischen Theatergenres nach sich. Gesellschaften sind in gleichem Maße einem ständigen Wandel unterworfen wie das theatrale Formen sind. Mangels schriftlicher Aufzeichnungen (abgesehen von arabischen Aufzeichnungen) in der präkolonialen Periode ist es schwierig, den Wandel innerhalb tanzanischer Theatergenres darzustellen. Nach der Ankunft der Europäer wurden einige Tänze schriftlich festgehalten. Deshalb ist es seit diesem Zeitraum einfacher, die gesellschaftlichen Veränderungen, welche in der Transformation und Adaption unterschiedlicher Theatergenres zum Ausdruck kamen, festzuhalten. Das dritte Kapitel beinhaltet einen theatergeschichtlichen Abriss vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Einerseits werden die Produzenten des Theaters sowie deren Bestrebungen und Absichten beleuchtet. Andererseits werden die Konsumenten des Theaters und deren Reaktionen fokussiert.

Signifikante Veränderungen am tanzanischen Theatersektor wurden durch die europäische Kolonisation im 19. Jahrhundert, das Erreichen der Unabhängigkeit im Jahr 1961 und die Herausgabe der „Arusha Declaration“ im Jahr 1967 hervorgerufen. Einen weiteren Wendepunkt markiert das Ende des 20. Jahrhunderts mit der Einführung des neuen Mediums Fernsehen im Jahr 1993.

Am Ende der Arbeit wird auf das tanzanische „Community Theatre“ verwiesen, das gegenwärtig einen Anstieg zu verzeichnen hat, weil es von der lokalen und auch internationalen Regierung(en) und NGOs als Werkzeug für die Entwicklungshilfe verwendet wird.

Anhang II: Abstract

The present thesis is dealing with local dance and theatre genres in Tanzania since the 16th century. It is analysing the development of theatre in front of the socio-political and historical background of Tanzania. Thereby it focuses urban areas in general and coastal areas (Dar es Salaam, Bagamoyo) in particular.

As this paper concentrates on KiSwahili theatre only, it starts with an insight into the language situation in Tanzania. Because of the disunity among theatre specialists and authors whether there was an indigenous theatre in Africa or not, the paper follows this discussion in picking up the most important attitudes emanating from that discussion. Thereafter it points out to the difficulty in using European terms at the Tanzanian theatre sector.

After a given definition of the Tanzanian theatre, the second chapter is an approach to classify Tanzanian theatre. This venture is not easy because the boundaries between the distinct genres are blurred.

Because of the societal heterogeneity in Tanzania there is also heterogeneity in the Tanzanian theatre genres. Societies are always changing and so do theatrical forms. But due to the scarcity of written records (Arabic records only) in the precolonial period it is difficult to show the transformation of the Tanzanian theatre genres. With the arrival of the Europeans the records of some dances came into existence. From this period on it is easier to demonstrate the shifts in society what can be seen in the transformation and adaptation of different theatre genres. The third chapter can be seen as a historico-theatrical outline from the 16th century up to the present. On the one hand it will illuminate the producers of theatre as well as their aspirations and intentions and on the other hand it will focus the consumers of theatre and their reactions.

The most significant changes on the Tanzanian theatre sector can be viewed with the European colonisation in the 19th century, with the achievement of independence 1961 and with the issuance of the Arusha Declaration 1967. Another significant change was taken place at the end of the 20th century, when the new media television was introduced in 1993. In the end this paper points out community theatre, which is on the rise nowadays and which is used from local and international governments and NGOs as a tool for development aid.

Anhang III: Lebenslauf

PERSONALDATEN:

Marion Krop
Geboren am 18.08.1968 in Stockerau
Wohnort: Wien

AUSBILDUNG:

- | | |
|-------------|---|
| 2001 – 2003 | Studienberechtigungsprüfung für die Studienrichtung Afrikanistik (bestanden am 29.04.2003). |
| 2003 – 2009 | Studium an der Universität Wien:
Diplomstudium Afrikawissenschaften;
Spezialisierungen im Rahmen der Wahlfächer:
Internationale Entwicklung, Swahili. |
| 2006 – 2007 | Absolvierung eines Auslandssemesters an der University of Dar es Salaam, Tanzania;
Spezialisierungen im Rahmen des Auslandssemesters:
African Drumming, Introduction to Dance, African Women Writers, Intermediate Kiswahili I, Social Structure of Tanzanian Societies, Development Perspectives I, Rural Development and Agricultural Transformation. |
| 2008 – 2009 | Dreimonatiger Forschungsaufenthalt in Tanzania (Dar es Salaam, Bagamoyo). |

KENNTNISSE:

Englisch fließend in Wort und Schrift;
Kiswahili fließend in Wort und Schrift;
Bambara, Spanisch und Wolof: Grundkenntnisse in Wort und Schrift;
11-jährige Perkussionsausbildung auf dem Gebiet westafrikanischer Rhythmen;
MS-Office.