

FU BERLIN
INSTITUT FÜR ETHNOLOGIE
SCHWERPUNKT SOZIALANTHROPOLOGIE

**SOZIALANTHROPOLOGISCHE
ARBEITSPAPIERE**

Nr. 72

Michael Pesek

**Tänze der Hoffnung, Tänze der Macht
Koloniale Erfahrung und ästhetischer Ausdruck im östlichen Afrika**

Das Arabische Buch # Horstweg 2 # 14059 Berlin
ISSN 0932-5476
Tel: 030 / 3228523

Zur Herausgabe der sozialanthropologischen Arbeitspapiere

Die Herausgabe der sozialanthropologischen Arbeitspapiere ist eine Initiative des Schwerpunkts Sozialanthropologie am Institut für Ethnologie der Freien Universität Berlin. Erklärte Absicht der Reihe ist es, erste Berichte aus noch nicht abgeschlossenen Forschungen einer Fachöffentlichkeit vorzustellen und zugänglich zu machen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf eigenen empirischen Untersuchungen innerhalb des Spektrums sozialanthropologischer Forschung.

Herausgegeben von:

Erdmute Alber, Ayse Caglar, Georg Elwert, Veit Erlmann, Carola Lentz, Ute Luig, Peter Probst, Shalini Randeria, Friedhelm Streiffeler (HU Berlin), Thomas Zitelmann

Geschäftsführender Herausgeber und Redaktion:

Peter Probst

Anschrift der Redaktion:

**Institut für Ethnologie
Drosselweg 1-3
D - 14195 Berlin
Tel: (030) 838 67 25
Fax: (030) 838 67 28
E-Mail: simsek@zedat.fu-berlin.de**

MICHAEL PESEK

**TÄNZE DER HOFFNUNG, TÄNZE DER MACHT
KOLONIALE ERFAHRUNG UND ÄSTHETISCHER AUSDRUCK
IM ÖSTLICHEN AFRIKA**

1911

Die "Ära des Tanzes"

"Ära des Tanzes", damit hat John Iliffe jene kulturhistorische Epoche bezeichnet, in der kulturelle Darstellungen und ihre institutionellen Strukturen wesentliche Momente/Orte geschichtlicher Transformationsprozesse im östlichen Afrika ab der Jahrhundertwende bis weit in das 20. Jahrhundert hinein ausmachten (Iliffe 1979:298). Sie war u. a. gekennzeichnet durch eine merkbare Zunahme der Kommunikation zwischen den einzelnen Gesellschaften und, damit einhergehend, durch einen verstärkten kulturellen Austausch. Eine treibende Kraft dieser kulturellen Austauschprozesse war im 19. Jahrhundert der sich etablierende interregionale Handel, der die Swahili-Gesellschaften der Küste mit den Regionen des Njassa-Sees und des Tanganyika-Sees verband. In den letzten Jahren des Jahrhunderts gewann die zunehmende europäische Präsenz an Bedeutung, die dann später in die Kolonialisierung mündete/gipfelte. Tanz-Kulturen waren oftmals die Kanäle dieser kulturellen Diffusionen. Die Nyamwezi-Träger der Handelskarawanen zum Beispiel trugen ihren Tanz der Schlangentänzer, *uyeye*, entlang der Karawanenrouten in viele Gesellschaften hinein. Die *beni*-Ngoma, entstanden in den Swahilistädten der kenianischen Küste und selbst Produkt einer Rezeption europäischer Kulturmuster¹, traten am Anfang des 20. Jahrhunderts ihren Weg in die Gebiete des Inlandes an. Die Karawanenrouten behielten auch in der Kolonialzeit diese Bedeutung als Wege kultureller Diffusion; die koloniale Penetration stützte sich zu einem großen Teil auf deren Infrastruktur. Sowohl der interregionale Handel des 19. Jahrhunderts als auch, und im ungleich höheren Maße, die koloniale Penetration des östlichen Afrikas implementierten in der Region neue Muster von Konsumtion und der Organisation von Arbeit. Die Adaption neuer kultureller Elemente vollzog sich oftmals als Konsumtion von Kleidung. Kleidung war nicht nur eine Ware, die die Handelskarawanen mit sich führten, sie war auch oft Lohn der Träger. Sie aber war in vielen Gesellschaften mehr als nur ein alltägliches Gebrauchsstück; sie war, und vor allem wenn sie ihre Herkunft nicht in der eigenen Gesellschaft hatte, ein Prestigeobjekt. Diejenigen Gesellschaften und Individuen, die im Handel involviert waren, "gebrauchten"/"lasen" sie in diesem Sinne, als Ausweis einer Zugehörigkeit zu einer Welt, die ohne Grenzen zu sein schien. Diese Welt war in erster Linie für die Jüngeren attraktiv. Sie bot eine Alternative zu den restriktiven gesellschaftlichen Mechanismen der sozialen Kontrolle, nicht selten durchgesetzt durch die und im Sinne der Älteren. Andere sahen in ihr eine Möglichkeit aus ihrer schicksalhaften sozialen Inferiorität, etwa als Sklaven, zu entkommen.

Der Preis dieser neuen Möglichkeiten von Konsumtion war die Erfahrung der Arbeitsmigration und einer neuen Art von Disziplin. Die Karawanen waren, so Anthony (Anthony 1983: 36), ein Vehikel für die Einführung kapitalistischer Muster von Arbeit. Und sie lieferten die ersten Bilder dieser Lebenswelten. In wohldefinierten Formationen schoben sie sich durch die Landschaft - ein Bild, dem später die Kolonialtruppen und die Eisenbahnen folgen sollten. Iliffe beschreibt, daß in den Handelskarawanen eine hohe Spezialisierung des Personals/ der Arbeitskräfte herrschte. So seien die Gardien/ bewaffneten Bewacher, die Köche, die persönlichen Diener der aristokratischen Chefs der Karawane, die Führer und die Träger sehr scharf voneinander unterschieden worden bzw. hielten untereinander eine auch sichtbar gemachte Hierarchie ein. Diese Unterscheidung wurde symbolisch ausgedrückt und bedeutungsvoll konstituiert/ praktiziert in der Marschordnung der Karawane, in dem der Status des jeweiligen "Dienstgrades" der Position in der Marschordnung zugeordnet wurde:

"First came the guide, with light load. A special dress, and a drummer behind him. Next marched the aristocrats of the caravan, the ivory porters, with cattle bells tied to the tusks they carried.

¹ Wie schon ihr Name *Beni* vermuten läßt, ist *beni* ein Swahili-Derivat vom englischen "band"

They were followed, in descending order of prestige, by carriers of cloth, beads, and the caravan's requirements. Slaves came next, then women and children..." (Illiffe 1979: 44)

Diesen Bildern blieb eine gewisse Ambivalenz; in ihnen vermischten sich neue Muster mit alten. Einerseits waren die Karawanen wirtschaftliche Unternehmungen, die die "alte" Welt nicht nur geographisch sprengten. Sie machten auch die ethnischen und kulturellen Grenzen, die den Individuen gesetzt waren, durchlässiger. Die Karawanen waren durchaus multi-ethnische Unternehmungen, aber sie basierten andererseits auf einer Hierarchie, die auch symbolisch dargestellt wurden. Das entsprach durchaus einem tradierten Zusammenhang von Status und Performance. Kleidung war, wie eine Beobachtung Velten's vermuten läßt, ein integraler Bestandteil dieser Darstellung:

"Zur größten Freude der Träger bekommen diese, wenn die Karawane die Stadt verläßt, rote Tücher, die sie als Mäntel umwerfen. Manche tragen auch Schellen, die beim Gehen laut erklingen. Auch der Karwanenführer schmückt sich so. Außerdem trägt er noch einen Kopfschmuck, der aus allen möglichen gesammelten und zusammengebundenen Vogelfedern besteht." (Velten 1903: 298)

Die Nyamwezi-Träger in den Handelskarawanen operierten in ihren Tänzen und Tanz-Korporationen mit neuen kulturellen Mustern und Identitäten vor dem Hintergrund tradierter Haltungen, die den zwiespältigen Erfahrungen einer zunehmenden Proletarisierung, einer nicht selten brutalen Ausbeutung und betrügerischer Verträge im Kontext ihrer Kultur eine Bedeutung zu geben versuchten. Die Träger sahen sich ganz in der Tradition der Jäger, als Abenteurer und die Teilnahme an einer Karawane als Beweis ihrer Männlichkeit. (Glassman 1994: 59, sowie zur Rolle der Jäger als Agenten kulturellen Kontakts in vorindustriellen Kulturen: Kramer 1987) Die Songs ihres *tinge*-Ngoma drückten dies sehr deutlich aus:

"Ist diese Karawane nicht schön?
Ist sie nicht schön?
Die Wambwera, die Buschneger sind gekommen;
Ist diese Karawane nicht schön." (Velten 1903: 299)

Diese Unterscheidung zwischen den Leuten des Inlandes und den Leuten der Küste als eine Unterscheidung zwischen Nichtzivilisierten und Zivilisierten war ein integraler Teil der Identitäten der Swahili. Die Nyamwezi-Träger reflektierten dieses ideologische Konstrukt auf ihre eigene Weise, in dem sie gerade auf ihrer Identität als "Buschneger" insistierten, aber gleichzeitig ihren Stolz als Träger, die die Karawanen erst möglich machten, ausdrückten. In einem anderen Lied drückten sie ihr Mißtrauen gegen die Swahili-Händler aus: "Meine Mutter, meine Mutter, horch auf! / Die Küstenleute betrügen uns, die wohlhabenden." (Velten 1903: 249) Das *tinge*-Ngoma, in dessen Kontext diese Lieder gesungen wurden, tanzten die Träger der Karawanen, in der Nacht vor dem Abmarsch. Diese Tänze schlossen zwei konkurrierende Teams ein. Jeweils ein Tänzer des einen Teams trat gegen einen Tänzer des anderen Teams an:

"Die beiden Tänzer... heben den rechten Fuß nach dem Takte der Musik ein wenig. Plötzlich zieht der eine das Bein höher hinauf. Hat er einen leichten Fuß und hebt das Bein schnell hoch und tritt wieder auf, so daß sein Mittänzer auf der anderen Seite zu spät kommt, so ist letzterer geschlagen und muß auf diese Seite kommen." (Velten 1903: 154)

Die Lieder, die die Tänzer dabei sangen waren Verspottungen des gegnerischen Teams bzw. die Preisung des eigenen Teams, aber auch eine Lobpreisung der Kraft und Stärke der Träger:

"Wer kommt (von der Gegenseite- Anm.d. Autors) hat kein Glück
Wer kommt, hat kein Glück (d.h. er wird geschlagen- Anm.d. Autors)."
"Freund du, Freund
Setzte (deinen Fuß) aus zum Tanz, he Freund." (Velten 1903: 154)

Hatte ein Team den Sieg errungen, dann sangen deren Tänzer den Tänzer des unterlegenen Teams zu: "Hier ist es leer, hier ist es leer" und "Ihr seid müde, ihr seid müde." (Velten 1903: 154) Der Tanz ging bis weit in die Nacht hinein und es wurde solange getanzt, bis die Tänzer ermüdet gewesen seien. Der Tanz wäre ohne Trommel getanzt worden und nur vom rhythmischen Klatschen der Tänzer begleitet gewesen. Das waren die ersten Elemente einer Subkultur der Träger und Karwanenführer, die sich im Kontext der Karwanenökonomie des 19. Jahrhunderts herauszubilden begann, die durchaus über Muster verfügte, die über die der traditionellen Kontexte der Gesellschaften hinausging, aus denen die Träger kamen. Sie montierte und adaptierte Performancekulturen aus den unterschiedlichsten Kulturen: einerseits aus den Ursprungskulturen der Träger, andererseits aus den Kulturen, mit denen sie in Kontakt kamen.²

Dabei spielte Agonalität als inszenatorische Grundstruktur der Tänze eine wesentliche Rolle. Einerseits gab es in den Tanzkulturen der Nyamwezi eine lange Tradition des Wettstreits (vgl. Koritschoner, 1937; Cory, 1954). Andererseits sollte sie in der "Ära des Tanzes" eine neue Bedeutung bekommen. Vor dem Hintergrund sich auflösender sozialer Strukturen bzw. den, wie im Falle der Nyamwezi-Träger, sich verstärkenden Prozessen der Migration, d.h. dem Herauslösen einer größer werdenden Zahl von Individuen aus diesen Strukturen, war die spielerischen Agonalität dieser Tanzformen, die Reflektion und der gleichzeitiger Vollzug neuer Muster von sozialen Hierarchien, die sich hier nicht mehr an gerontokratischen Prinzipien, sondern an den Fähigkeiten der Performer orientierten. Agonalität war zudem ein wesentlicher Motor des kulturellen Austausches, der Adaption von Performance-Elementen aus den unterschiedlichsten Kontexten. Fremde kulturelle Muster wurden oftmals als spektakuläres Element in die Performances eingebaut.

Einen anderen Monitor der neuen Welten stellten die christlichen Missionsdörfer des 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts dar. Gleichwohl war ihre Ausstrahlung auf die Gesellschaften weitaus geringer. Bis auf wenige Ausnahmen rekrutierten die Missionare ihre Zöglinge aus den Peripherien der indigenen Gesellschaften. Insbesondere ehemalige Sklaven fanden in den Missionen eine Zuflucht. Ihr Leben war gekennzeichnet von radikaler Isolierung, die mit einer Entfremdung von ihren kulturellen Ursprüngen einherging und von einer harschen Disziplin bestimmt wurde. Bis zu 12 Stunden am Tag arbeiteten 1870 in einem Missionsdorf in der Nähe von Bagamoyo die Bewohner eines Missionsdorfes. Körperliche Züchtigungen und Gefängnisstrafen für kleinste Verfehlungen waren an der Tagesordnung und die Kontrolle durch die Missionare war streng. Die Konvertiten durften nur mit Erlaubnis der Missionare die Dörfer verlassen. Und einige schienen sich in ihr Schicksal mit einer merkwürdigen Passivität zu fügen. Aber auch von Streiks und Protesten wurde berichtet. Für viele der befreiten Sklaven gab es kaum eine andere Alternative. Die Missionare argumentierten ihnen gegenüber, daß ihre Isolierung ihrem Schutz diene, sie vor der erneuten Sklaverei bewahre. Dies war kein völlig haltloses Argument. Sklavenjäger waren in der Bonde-Region am Ende des Jahrhunderts immer noch aktiv. Die Ngoni-Überfälle dauerten weiter an. Die Akkulturation, von den Missionare als eine notwendige Stufe der Christ-Werdung propagiert und vielfach von den Konvertiten auch so wahrgenommen, praktisch umgesetzt in einer durch und durch europäischen Bildung, führte zu einer Adaption der Kultur der Missionare durch die Konvertiten. Dies bemerkte ein Missionar der UMCA-Missionschule in Kiungani:

² Es gab auch in der Performancekultur der Wasukuma eine Reaktion auf diese Bilder. Deren Banyaraja-Ngoma, das Hall beschreibt, hatte seinen Ursprung in den Karwanen, die Salz aus der Region des Eyasi-Sees an die Küste transportierten. Diese Karawanen wurden immer von einer kleinen Trommel begleitet. Die ähnlichen Trommeln wurden nach der Rückkehr der jungen Männer in ihren Tänzen verwendet, in denen sie tänzerisch-mimetisch die Marschformationen der Karwanen darstellten (siehe Hall 1936: 96).

“It is a very curious trait in the character of the boys, that they always try to evade any questioning about their life before they came to the Missions House. If one only asks them what they called such and such a thing in their own native dialect ... they will turn away ... they seem to want forget utterly everything connected with their past life, even so far as to disown their own relations ... Another peculiarity of the boys is their amazing foundness for everything English ... They one and all want very much to come to England.” (Ilfiffe 1979: 85)

Dansi, jene Adaption europäischer Ballhauskultur war im wesentlichen ein Produkt dieses missionarischen Kontextes. Anthony beschreibt dies für die Situation in Dar es Salaam (Anthony 1983: 154). Hier wurde *dansi* vor allem mit den Missionssiedlungen in Mombasa und den *Bombay Africans*, wie die jungen Missionzöglinge genannt wurden, assoziiert. In der Missionsschule in Tanga benutzten die Schüler in einem, ihnen durchaus fremden, Kontext Muster von Identitäten, die ihnen als brauchbar erschienen, ihre Position in diesem Kontext vorteilhaft zu bestimmen.

“Als Kuriosum ist anzusehen, daß der Gegensatz zwischen den Missionszöglingen der Peer Blancs und den übrigen Schülern besteht. Diese behaupten stolz ‘Wadatschi’, d.i. Deutsche zu sein und weigern sich manchmal im Ernst, den nach ihrer Meinung minderwertigen ‘Frlanders’ oder ‘Farafors’, d.i. Franzosen die Gleichberechtigung zuzusprechen.” (*Deutsch Ostafrikanische Zeitung* vom 26. Januar 1901, im weiteren *DOZ*)

Neue Modelle sozialer Hierarchien und neue Muster von Identitäten wurden oftmals in Tanz-Korporationen zuerst “gelebt” und reflektiert. Hartwig hat insbesondere anhand eines Performance-Komplexes, der sich um ein Musikinstrument, *enganga*, gruppierte, beschrieben, wie in der Kerebe-Gesellschaft sozialer Wandel, einhergehend mit Prozessen der Öffnung der Gesellschaft durch den verstärkten Kontakt mit anderen Gesellschaften, mit der Etablierung christlicher Missionen in der Region und der Konvertierung einiger Kerebe, mit der zunehmenden Einbindung in die koloniale Ökonomie (Arbeitsmigration und Anbau von Cash-crop), durch Performances reflektiert wurde und wie, gleichzeitig, Performances Orte waren, an denen dieser Wandel vollzogen wurde (Hartwig 1969). Hartwig sah die “Ära des Tanzes” in der Kerebe-Gesellschaft als in hohem Maße konfliktreich; die Adaptierung der Artefakte und kulturellen Praktiken der anderen, der neuen Kultur, ja die Positionierung in den geschichtlichen Prozessen führte zu tiefen Rissen in den Gesellschaften. Meist setzte sie alt gegen jung. Die “Ära des Tanzes” war in der Kerebe-Gesellschaft begleitet von einem Zerfall des Einflusses der traditionellen Autoritäten, und vielfach waren diese Autoritäten in den akephalen Gesellschaften gerontokratisch legitimiert gewesen. Die *enganga*-Performances waren Teil des höfischen Lebens der Kerebe und beschränkt auf jene Anlässe, bei denen die Ältesten zusammensaßen und ihr Bier tranken. Als das Monopol des Alkoholkonsums fiel, eroberten sich die Jungen auch die *engana*-Performance und veränderten sie. Die *enganga* wurden von einer höfischen Zeremonie zu einer Form von Unterhaltung. Waren die Inhalte der *enganga*-Songs bis dahin auf die Preisung der Chiefs beschränkt, wurden von ihnen andere Themen und andere Rhythmen favorisiert. Diesen Transformationen der *enganga*-Performance folgten neue Tanzformen auf dem Fuße. Die Kerebe adaptierten die agonalen Tanztraditionen der Wasukuma und Nyamwezi und am Ende des zweiten Jahrzehnts tauchten die ersten Beni-Korporationen auf.

Archäologien von Geschichte

Die “Ära des Tanzes” markierte auch eine mögliche und neue Bedeutung *kultureller Darstellungen* für das Schreiben von Geschichte selbst. Die Fragen, die sie stellt, sind die nach der Diversivität und Fragmentarität von Geschichte(n) und den Archäologien, die die in geschichtlichen Kontexten handelnden Individuen hinterließen. Beide Frage hängen eng zusammen. Die westlich-akademische Geschichtschreibung, zutiefst geprägt vom literarisch-

rationalistischen Gestus ihrer eigenen Geschichte, favorisierte als Archive jene schriftlich fixierten Archäologien, die mit ihrem objektivistischen Anspruch³ korrespondierten. Nur das, was als Monument gleichsam über die Jahrhunderte fixiert und unveränderlich geblieben zu sein schien, galt ihr als objektives Zeugnis vergangener Zeiten. Mit dieser Fokussierung auf diese eine Geschichte schloß sie aber die Geschichten/Perspektiven ganzer sozialer Gruppen und Gesellschaften aus. Darauf hat erst in jüngster Zeit Michel de Certeau (Certeau 1991) hingewiesen, indem er auf die Kontinuität eines spezifischen literarischen Habitus von Historikern im westlichen Diskurs hinwies. Als kultureller Ausdruck eines sozialen Faktors, des Monopols auf Bildung und Produktion von Bedeutungen, die auch die Produktion von Geschichte umfaßt, waren Historiker seit jeher die kulturellen Exponenten des "Feldes der Macht" (Bourdieu 1991a). Diejenigen, die aufgrund ihrer Position im sozialen Universum von diesem Monopol ausgeschlossen waren, waren auch den Mitteln der Produktion ihrer eigenen Geschichte enteignet. Dabei spielen aber nicht nur Beziehungen innerhalb sozialer Hierarchien eine Rolle, sondern auch geographische, oder besser, durch kulturelle Machtbeziehungen determinierte geographische Beziehungen eine Rolle. In ihrem Buch über ein englisches Dorf im 16. und 17. Jahrhundert haben Whrigtson und Levine (Whrigtson & Levine 1979: 1) dagegen betont, daß das England des 16. und 17. Jahrhunderts nicht nur eine Geschichte, sondern eine Vielzahl von Geschichten habe, die einerseits durch oben und unten differenziert sei, und andererseits durch Zentrum- und Peripheriebeziehungen bzw. zwischen transnational-transregional und lokalen Kontexten. Jede dieser Geschichten hätte ihre eigene Dynamik und integrativen Felder (integrity), ihre eigenen sie charakterisierenden und differenzierenden Merkmale gehabt. Diese Fragmentarisierung von Geschichte (oder auch das Aufbrechen einer monolithischen Geschichte) zu einem Nebeneinander von Geschichten wirft auch die Frage nach den Archäologien, den Archiven dieser Geschichten auf.

Der Hegemonismus des literarischen Gestus traf spätestens mit der europäischen kolonialen Expansion auf Gesellschaften, deren orale Kulturen sie als Kulturen ohne eigene Geschichte wahrnehmen mußten. Mit der schriftlichen Fixierung der oralen Überlieferungen dieser Kulturen vertraten diese Kulturforscher den Anspruch, ihnen ihre Geschichte zu eröffnen. Was sie aber niederschrieben, war nur eine Version von Geschichte, vorgetragen von einem Performer zu einem bestimmten Anlaß. Verglichen sie diese Version, wie etwa die britischen Verwaltungsbeamten die Genealogien der Tiv in Goody's Beispiel (Goody & Watt 1986), mit anderen Versionen so stellten sie erhebliche Differenzen fest. Der Akt der schriftlichen Fixierung, vollzogen mit dem Gestus des Originären, entriß die oralen Überlieferungen dem Kontext für den sie und in dem sie geschaffen wurden. Er enteignete die Produzenten der Kontrolle über deren Produktion im Namen einer Objektivität.

Der Kolonialismus bedeutete auch im östlichen Afrika nicht den Anfang der Geschichte, weil die indigenen Gesellschaften, wie dies noch in den 50iger Jahren eine Vielzahl von Anthropologen behaupteten, bis dahin über keine Geschichte verfügten, d.h. statisch und auf sich selbst zurückgeworfen waren (Gluckman 1944; Gluckman 1954). Das 18. und 19. Jahrhundert war in der Region eine Periode erheblicher Umbrüche gewesen. Die Spuren dieser Geschichte waren aber in den kolonialen Archiven nicht oder nur in Schilderungen europäischer Beobachter zu finden. D.h. es waren eher Geschichten über die afrikanischen Gesellschaften als deren eigenen Geschichten. Dagegen waren die "Archive" oder vielmehr das Palimpsest akkumulierter/sedimentierter historischer Erfahrung afrikanischer Individuen eher in den oralen Überlieferungen als genuine Orte der Geschichtsproduktion dieser Gesellschaften zu suchen. Frühe Sammlungen von oralen "Texten" (vgl. Koritschoner 1937; Büttner 1894; Gutmann 1909; Harries 1954; Hitchens 1938; Velten 1903) lassen die Dimensionen solcher

³ Diesen Anspruch hat m. E. kein Autor so prägnant und nahezu als eine Paranoia formuliert wie George Orwell in seinem Roman 1984. Hier wird vom herrschenden Regime, in dem beständig in den Archiven Dokumente umgeschrieben werden, Geschichte verändert.

Geschichtsproduktion erahnen. Eine solche orale Verfaßtheit von Geschichte hat aber für diese Geschichte selbst strukturelle Effekte, und diese Effekte erfordern eine neue Perspektive der Historiker. Anstelle auf die aus dem Prozeß der Geschichte herausgelösten Objektivierungen dieser Geschichte, die als Dokumente in den Archiven abgelagert und gleichsam als Monumente für etwas aufgeschichtet worden sind, abzusehen, fordert eine solche Perspektive den Rekurs auf die, in den Individuen als Palimpsest abgelagerten, Geschichten zu rekurrieren. Diese in den Individuen leibgewordene Geschichte aber hat zwei Dimensionen, die jene schriftlich fixierte Geschichte nicht aufweist: die Dimension des *Aktuellen* und des *Kommunikativen*. Orales Wissen über Geschichte vollzieht sich als face-to-face-Kommunikation. Es wird durch und von Individuen für Individuen produziert, oder wie Certeau schreibt: „Dieser Diskurs verläßt nie den Ort seiner Produktion und lagert sich nicht in einer abwesenden Präsenz ab“ (Certeau 1991: 56). Auch Goody hat auf die entscheidende Bedeutung des Individuums bei der Weitergabe oraler Traditionen und Geschichte(n) hingewiesen (Goody 1992). Es sind die Dimensionen des Individuums, und mehr noch seines Körpers, die die Weitergabe oraler Traditionen strukturieren. In dieser Dimension des Körperlichen liegen die Korrespondenzen von oralen Geschichtsproduktionen und kulturellen Darstellungen, die ich hier freilich nur skizzieren kann. Ein zur Kommunikation gebrachter Körper, d.h. ein Körper der in performativen Akten bzw. in der Praxis von Performances Bedeutungen produziert, ist es auch, der geschichtliches Wissen in die Aktualität der Performancesituation transformiert. Gemäß dieser Produktion als performatives Element ist es strukturiert, d.h. es verbindet sich mit anderen inszenatorischen Elementen der Performance. Es stellt sich als eine Handlungssequenz dar, als ein praktisches Wissen von der Inszenierung oder des in die Welt-Bringens oraler Traditionen. Ohne diese performative Verbindung ist orales Wissen über Geschichte nicht zu denken; orales Wissen über Geschichte ist *performatives Wissen*, wie Schechner schreibt (Schechner 1988; Schechner 1990). In diesem *performativen Wissen* vergegenständlicht sich die Tradition als Aktualisation des Traditionellen und das Aktuelle als Performance des Traditionellen: Es tut dies nur in der Aktualisierung durch die Performance selbst- und dies ist das Problem. Denn wir haben hier eine Dialektik zu denken, die das Vergangene, oder die Tradition, oder jede Performance eines Rituals vor der konkreten Performance dieses Rituals immer in der Verkörperung durch den authentischen, d.h. den sich im Hier und Jetzt der Performance (mit all deren kontextuellen Implikationen) vollziehenden Akt der Re- oder Präsentation dieses *performativen Wissens*, Körper (und all seiner hinzugefügten, quasi ihm einverleibten kulturellen und künstlerischen Attribute oder Erweiterungen, wie Masken Kostüme, Musikinstrumente) des Performers, miteinbezieht. D.h. der Ort der performance ist auch immer der Ort der Produktion dieses Diskurses, d.h. daß dieser Diskurs nie den Ort seiner Produktion verläßt und sich in einer abwesenden Präsenz ablagert, wie Michel de Certeau meint:

„Unter dem ersten Aspekt betrachtet, verläßt die Rede nie den Ort ihrer Produktion. Anders ausgedrückt, der Signifikant kann nicht vom individuellen oder kollektiven Körper gelöst werden. Er kann daher nicht exportiert werden. Hier ist die Rede der Körper, der bedeutet.“ (Certeau 1991:56)

Weil aber dieses Wissen an die Individuen gebunden ist, ist es notwendigerweise ein fragmentarisches- in der Zeit (es nie ein vollendetes im Sinne einer sich abschließenden Akkumulation in einer Objektivierung) und in seiner Verfügbarkeit (weil es sich nicht ablagern kann und so einer universellen Verfügbarkeit sich aussetzen könne, weil es im Gegenteil sich immer in partikularen Entitäten, im Individuum ablagern kann). Gleichzeitig beansprucht es aber in seiner Aktualisation in der Performance eine gewisse Totalität. Diese Vermittlung von performativem Wissen als Interaktion von Individuen generiert immer nur eine fragmentarische Verfügbarkeit dieses performativen Wissens.

Die "Ära des Tanzes" als eine geschichtliche Perspektive vermag letztendlich als Konsequenz das Monolithische von Geschichte zu sprengen und durch ein Nebeneinander von Fragmenten von Geschichte(n) zu ersetzen. Auf zweierlei Art und Weise. Sie bricht einerseits mit der Dominanz einer Archäologie von Geschichte, die auf Monumenten beruht, die von jenen geschaffen wurden, die über das Monopol der Produktion von Wissen verfügten. Dieser Pfad ist zugegebenermaßen äußerst schmal. Viele Performances sind uns nur aus eben jenen Archiven überliefert. Eine solche Perspektive auf Geschichte müßte demnach auf der anderen Seite auch zu einer "Lesart" dieser Archive führen, die deren Monumente als Palimpsest begreift, durch die Fragmente anderer Geschichten sozusagen durchscheinen.

Beni im östlichen Afrika

In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts marschierten zumeist junge Männer und Frauen in Lamu nach den Klängen europäischer Blasmusik in wohlgeordneten Reihen durch die Straßen der Stadt. Die Performer trugen europäisch inspirierte Uniformen und die Kommandos wie die Bewegungsmuster waren der britischen Exerzierordnung entlehnt. In ihren Prozessionen führten sie die verschiedensten spektakulären Requisiten mit: moderne europäische Hinterladergewehre, Modelle von Dampfschiffen und Flugzeugen. Sie waren in zwei miteinander um die spektakulärste und aufwendigste Inszenierung konkurrierende Korporationen geteilt, die einen nannten sich *Kingi* und die anderen *Scotchi*. Die Titel ihrer Regimenter zitierten die des europäischen Militärs und der politischen Eliten, King, Queen, Askari. Nach ihrer Prozession durch die Straßen der Stadt, gesäumt von zahlreichen Zuschauern, fanden sie sich auf einem Feld am Rande der Stadt zusammen und rangen in Tanz-Performances um die Gunst und damit Anzahl der Zuschauer. Derjenige wurde zum Sieger erklärt, der die meisten Zuschauer auf seine Seite ziehen konnte. Nicht nur das tänzerische Können gab den Ausschlag, sondern auch die effektvollen Kostüme und Requisiten. Jede der Korporationen wurde von einem bedeutenden und einflußreichen Patrizier gesponsort; er bezahlte nicht nur die aufwendigen Uniformen und aus England importierten Musikinstrumente, sondern auch die üppigen Festmähler am Ende der Aufführung. Sie waren ein zentrales Moment in der Konkurrenz der *Beni*-Korporationen. Je üppiger dieses ausfiel, desto stärker war der Prestige-Gewinn für die Korporation und letztendlich für den Patron.

Ranger zufolge wären die *Kingi* und *Scotchi* aus den *chama*-Korporationen *nidhamu* und den *pumwani/mubani* hervorgegangen als anlässlich der Hochzeit des Patrons der *nidhamu*, Ali Mohamed Zeinalabidin oder auch Bwana Zena, eine *Beni*-Band aus Mombasa, die *Kingi*, in Lamu ein Gastspiel gaben. Deren Performance beeindruckte die *nidhamu* derart, daß sie sich sofort Uniformen und Musikinstrumente aus London besorgten. Beim nächsten Aufeinandertreffen der *nidhamu* mit den *pumwani* feierten sie einen spektakulären Erfolg. Diese setzten sich mit den Rivalen der Mombasa-*Kingi*, den *Scotchi*, in Verbindung und "before long there were kilted pipers in the narrow streets of Lamu as well." (Ranger 1975a: 26) Die *beni* unterschieden sich aber in einem wesentlichen Punkt von ihren Vorgängern: der Thematik ihrer Performances, d.h. jene inszenatorische Elemente, wie Kostüme, Choreographie der Tänze und Paraden, die das Bild/die Performance der Korporationen prägten. Das Militärische als Thematik war in den Performance-Traditionen der Swahili schon im *chama* Lamus als akrobatisches Element, als kunstvoller Gebrauch arabischer Schwerter (vgl. Skene 1916: 413ff) präsent. Die *chama* waren aber stark an der arabischen Kultur, insbesondere die der *BuSai'd*, orientiert, die *beni* dagegen an europäischen Mustern.

Was veranlaßte die Performer, den "arabischen Modus" in einen europäischen zu transformieren, in das was Ranger als "Beni-Modus" bezeichnete (Ranger 1975a)? Dies hing offen-

sichtlich mit den historischen Veränderungen und den damit verbundenen Transformationen der Machtbeziehungen in der Region am Ende des 19. Jahrhunderts zusammen. Nicht zufällig entstanden die *chama* zu einer Zeit, als die *BuSai'd* aus Oman in der Region zu einem bedeutenden Machtfaktor wurden. Die Swahili, politisch schwach, waren von jeher sehr sensibel in bezug auf die Verschiebungen des Machtgefüges in der Region. Sie waren abhängig von Faktoren, die sie selbst nicht kontrollieren, bestenfalls manipulieren konnten. Sie hatten gelernt, das Beste aus dieser Situation zu machen und ein Punkt war der Konsum ausländischer Luxusgüter. Dem unterlag eine Kontinuität jener tradierten Haltung, daß man durch den ostentativen Gebrauch bzw. Verbrauch von Luxusgütern soziales Prestige akkumulieren könne. Daß dabei ausländischen Luxusgütern eine besondere Rolle zukam, lag an der geschichtlichen Rolle der Swahili als Mittelsmänner im interregionalen Handel entlang der Küsten des Indischen Ozeans und den Mustern ihrer Identität (Middleton 1992). Das Selbstverständnis dieser Welt, die in den Augen der Swahili in erster Linie nicht die enge der Gesellschaften des afrikanischen Hinterlandes war, anzugehören, das war ein wichtiger Baustein der Identität der Swahili. Ausdruck dieser Weltoffenheit und ihrer Zivilisation war neben diesen Handelsbeziehungen der Islam, oder besser die Zugehörigkeit zur islamischen Community und ihre Urbanität, Symbol einer jahrhundertelangen Zivilisation. Die Verfügbarkeit von arabischer Kleidung, arabischen Waffen und Luxusgütern war zur Zeit der *BuSai'd* mit einem hohen Prestige verbunden und reflektierten deren neue Rolle in der Region. In Lamu hatten sich die Partrizier (*wangwana*) nach der Installierung eines *Busai'd*-Liwalis⁴ durch eine partielle Neudefinition ihrer Identitäten, d.h. ihrer Herkunft und der Namen ihrer Lineages in diesem veränderten Machtfeld positioniert (siehe el Zein 1974: 52ff).

Mit der offensichtlichen Machtverschiebung in der Region durch die Etablierung der europäischen Kolonialherrschaft gewann der Konsum europäischer Luxusgüter eine neue Attraktivität, insbesondere für die Swahili-*wangwana* (Salim 1973:139). Aber er war eingebunden in die Wahrnehmung von Macht. War der Einfluß der europäischen Kultur bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein nur sehr marginal bzw. oberflächlich, weil die Europäer als eine nur schwache, schutzbedürftige Macht wahrgenommen wurden (Salim 1973:139), so änderte sich diese Wahrnehmung, als die Briten ihre Anti-Sklaverei-Politik mit Hilfe von Kriegsschiffen in der Region durchsetzten. Diese Verbindung von Wahrnehmung politischer Macht und Adaption von Konsumgütern dieser Kultur wird deutlich, wenn man das Image der Deutschen in der Region vor 1888 mit dem der Briten vergleicht. Glassman zitiert einen deutschen Forschungsreisenden, der die Beobachtung machen mußte, daß im Denken der indigenen Bevölkerung "alle guten Dinge aus England kämen" (Glassman 1994: 51). Die Deutschen waren schon am Anfang des 19. Jahrhunderts auf Zanzibar mit Handelsvertretungen präsent, aber nur wenige Waren fanden ihren Weg auf das Festland. Zudem wurden sie von der indigenen Bevölkerung als minderwertig angesehen (Glassman 1994: 51). Die Briten standen dagegen als offizielle Schutzmacht hinter dem Handelsimperium des Sultans von Zanzibar. Der britische Konsul wurde von den Swahili entlang der Küste als eine Figur wahrgenommen, der die neuen Ressourcen von Macht und Wohlstand in hohem Umfang kontrollierte.

Das ändert sich zumindest in Lamu auch nach der unmittelbaren Kolonialisierung nicht wesentlich. Zwar wurden die Swahili-Gesellschaften ihrer relativen politischen Autonomie beraubt, gab es markante Eingriffe von Seiten der Briten in das politische Machtgefüge der Stadt und einen sukzessiven Verlust der ökonomischen Basis der Swahili-Eliten (oftmals war hier der europäische Kolonialismus eher ein Faktor, der diesen Untergang beschleunigte aber nicht in erster Linie auslöste), die in Konkurrenz zu den britischen Handelsinteressen standen; aber zumindest in den ersten Jahren der britischen Herrschaft schienen sich auch neue

⁴D.h. eines Stadthalters des Sultans von Zanzibar. Die beste Schilderung dieser Ereignisse und seiner Folgen für Lamu ist bei el Zein (1974) zu finden

Möglichkeiten für die Swahili zu bieten. Sie sind die ersten, mit denen die Briten verhandeln und vor allem unter Harding gibt es Versuche, die Swahili-Eliten und ihre Kontakte zu den afrikanischen Gesellschaften für die Etablierung der britischen Herrschaft zu nutzen. D.h. es gab zumindest eine Illusion der Partizipation an diesen Prozessen und einer gewissen Möglichkeit, diese für sich zu manipulieren. Dennoch blieb diese Erfahrung eher ambivalent und auch nur von beschränkter Dauer. Hardings Visionen der Möglichkeit, die traditionellen Beziehungen der Swahili zu ihren afrikanischen Nachbarn für die koloniale Penetration zu nutzen, erfüllten sich kaum. Auch gelang es nur wenigen Swahili, wirklich Karriere in den kolonialen Institutionen zu machen. In Lamu war einer dieser Männer, die in der kolonialen Armee in den Rang eines Offiziers aufstiegen, Abdalla Zena, einer der Söhne des Initiators der ersten *Kingi*-Korporation Lamus. Aus dem 1. Weltkrieg zurückkehrend, wurde er zu einer der schillerndsten *beni*-Führer dieser Zeit. Obwohl durchaus fest verankert in der traditionellen Elite-Kultur, war es insbesondere seine Fähigkeit, auch die neuen Ressourcen von Macht und Prestige, gleichsam symbolisiert in seiner K.A.R.-Uniform⁵, die die jungen Männer Lamus begeisterte.

Beni und der Geburtstag des Kaisers

In der ersten Phase der *beni*-Diffusion von den Swahili-Städten der kenianischen Küste bis zur Mrima-Küste (bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts), geprägt von den Askaris als die hauptsächlichsten Akteure dieser Diffusion, läßt sich gegenüber dem ursprünglichen *beni* eine Verschiebung in der Thematik des "Beni-Modus" feststellen. Wie Ranger feststellt, war die militärische Thematik im *beni* der Askaris der deutschen Schutztruppen während der militärischen Auseinandersetzungen weitaus dominanter als im ursprünglichen *beni*. Er führt die desaströsen Erfahrungen der "absoluten Macht" der Europäer durch die indigenen Gesellschaften der Mrima-Küste als den wesentlichsten Grund für diese Dominanz an. Diese hätten vor allem während der Niederschlagung des sogenannten "Araberaufstandes" von 1889-91 erleben müssen, wie ihre Städte von deutschen Kanonenbooten zerschossen wurde und ihre Streitkräfte durch die technologische Überlegenheit der Deutschen besiegt worden wären (Ranger 1975a: 54). Mehr noch als die Briten war die Etablierung der kolonialen Herrschaft der Deutschen von militärischen Mustern durchzogen. Dies betraf nicht nur die militärischen Operationen am Beginn ihrer Herrschaft, sondern auch die Inszenierungen ihrer Macht. Bei jeder Inbesitznahme eines Dorfes oder einer Stadt durch die deutschen Truppen wurde die deutsche Flagge gehißt und die Soldaten salutierten und paradierten vor den Augen der "erstaunten einheimischen Bevölkerung" (Stentzer 1910). Dies hätte, so ein deutscher Offizier dieser Zeit, einen enormen Eindruck auf die Bevölkerung gemacht und wäre ein effizientes Mittel, zu demonstrieren, daß es nunmehr einen neuen Herren gebe. Vielleicht haben die deutschen Militärs mit ihrer Vorliebe für das militärisch-theatralische Gebaren, daß im Deutschland der Kaiserzeit geradezu en vogue war, wirklich partiell Wahrnehmungsweisen einiger indigener Völker getroffen. Immerhin gab es in den kulturellen Reaktionen einiger indigener Gesellschaften auf eines der markantesten historischen Ereignisse am Vorabend des europäischen Kolonialismus, der Ngoni-Invasion im südlichen Tanzania, ein Beispiel, daß auf solche Muster hindeuten könnte. Deren militärische Erfolge beruhten auf einer engen Verflechtung militärischer und staatlicher Organisationsstrukturen. Ein Vorbild, daß in der Region des südlichen Hochlandes schnell Schule machte. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts adaptierten die Sangu, die als eine der ersten Gesellschaften des südlichen Hochlandes mit den Ngoni in Kontakt kamen, deren militärische Techniken und Organisationsformen. Es waren u.a. diese Innovationen, die die Sangu in die Lage versetzten, das südliche

⁵ Abkürzung für die *Kings African Rifle*, einer aus zum großen Teil aus afrikanischen Soldaten bestehenden Einheit.

Hochland bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu dominieren. Ihnen folgten die Hehe und Yao, die nicht nur die Regimenter von den Ngoni übernahmen, sondern auch deren Bezeichnungen und die Kleidung der Krieger (Weule 1908: 150; Iliffe 1979:52-56).

Historiker wie Arno J. Mayer haben auf die spezifische deutsche Situation dieser Zeit verwiesen, in der vor allem die Vertreter des Staates, der Verwaltung und des Militärs noch durch und durch von vorkapitalistischen Mustern geprägt waren (Mayer 1984). Diese spezifische Konstellation traf sich in einem gewissen Sinne mit Mustern von Macht und deren Legitimierung, wie sie in vielen afrikanischen Gesellschaften eine lange Tradition und hohe Bedeutung hatten. Oder vielmehr, sie war eine der grundlegendsten Mechanismen zur Sicherung von Macht in Gesellschaften, die kaum über bürokratische Systeme der Machtkontrolle und die militärische Potenz einer effektiven Machtsicherung verfügten. Diesen Zusammenhang zwischen Macht und Theatralität hat Fiebach in seinem Buch *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika* für das subsaharische Afrika im Allgemeinen beschrieben:

“Die alltägliche Theatralität des Herrscherseins sowie die besonderen Theaterfeste der freigiebigen Herrschaft waren wesentlich, um die persönlich unfreie Lage auf der einen Seite und die Vorrechte der Herrschenden auf der anderen sinfälliger zu verwirklichen, als wichtige Elemente der sozialen Realität, des ‘Austausches’ von Leistungen und Gütern. Zugleich erscheinen sie aber als notwendige symbolische Aktionen. Es ging nicht nur darum, daß sich die unterschiedlichen Schichten einfach begegneten, sondern daß ihre ‘Charaktermasken’, ihre sozialen Rollen, besonders ausgestellt, daher theatralisch gestaltet wurden. Das lag vor allem im Interesse der Herrschenden. Ihre Selbst-Darstellungen mußten den Abhängigen bedeuten, jede Art von Widerstand gegen den Druck der Verhältnisse aufzugeben, sich in ihre soziale Position zu fügen. Wesentlicher noch scheint die Vorstellung des großzügigen, reichen, freizügigen Herrschers, der sein Volk ernährt, in dem sich das Wohl und Wehe des Gemeinwesens verkörpert, der Quelle und Garant reichlicher Produktion und damit zufriedenstellenden Verzehr ist. Die Feste, die den Bürokratien und Untertanen gewährten Gaben und Mahlzeiten, in denen sich diese Bedeutung des Herrschers entfaltet, drängten dazu, die Existenz von Chefs, Königen und sozialen Antagonismen als existenznotwendig, moralisch richtig, gerecht und unveränderlich zu verinnerlichen. Solches Verinnerlichen erscheint unumgänglich für das Entstehen und somit die Rechtfertigung sozial antagonistischer Ordnungen, deren Grundzellen ökonomisch selbstständige Dorfgemeinschaften sind. Große Fluchtbewegungen, in denen Großfamilien und ganze Dörfer Chef- und Königtümer verließen, Arbeitsverweigerung der Dörfer, die nur das allernotwendigste produzierten, um den Raub von Mehrprodukt unmöglich zu machen, Revolten und ständige Unruhen deuten auf außerordentliche Gegensätze. Spannungen und Krisen, in denen Abhängigkeits- und Ausbeutungsverhältnisse immer wieder behauptet werden mußten durch außerökonomische Maßnahmen.” (Fiebach 1986a: 39)

In einem gewissen Sinne entsprach dieses patriarchalische Herrscherbild auch dem Selbstverständnis der deutschen Kolonialherren. Sie sahen sich als diejenigen, die den Afrikanern Wohlstand und Fortschritt, Zivilisation und Frieden brachten. Theatrale Mechanismen der Legitimierung und somit der Aufrechterhaltung von Macht schienen in den ersten Jahren der Kolonialherrschaft, als weite Gebiete Tanganyikas nicht oder nur partiell unter der Kontrolle der Deutschen waren, von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen zu sein. So stellten sich die Deutschen partiell in eine Linie mit jenen patriarchalischen Herrscherfiguren des “Theaters der Freizügigkeit”. Wie die *Deutsch-Ostafrikanische Zeitung* immer wieder herausstellte, kam ein Teil der Mittel für die Volksfeste am Geburtstag des Kaisers von der deutschen Verwaltung. Das war auf der Seite der Deutschen nicht das Produkt eines Zufalls. Lutteroth beschreibt, als Offizier, sehr klar diesen Zusammenhang. Die deutsche Hofhaltung in Tanganyika wäre von dem Gedanken ausgegangen, daß prunkvolle Aufmärsche und Inszenierungen für die Eingeborenen mit Macht verbunden wären (Lutteroth 1938:56).

Aber es war nicht nur eine Strategie der Machtlegitimierung bzw. -erhaltung. Es war auch das Formieren einer europäisch-kolonialen Elite-Kultur. Die deutschen Akteure des Kolonialismus in Deutsch-Ostafrika, in der Mehrzahl aus dem Kleinbürgertum oder dem verarmten Junkertum stammend, bemühten sich in ihrer Hauptstadt Dar es Salaam um eine Imitation des höfischen Lebens des Kaiserhofes. Kaum wirklich mit den kulturellen Traditionen höfischen Lebens verbunden, entwarfen sie vielmehr Visionen dieses Lebens, die eher populären Rezeptionsmustern entsprangen und oftmals mit vormodernen Bildern operierten. Sich selbst in der Rolle des patriarchalischen Herrschers sehend, wiesen sie in ihren Inszenierungen der indigenen Bevölkerung eine Rolle zu, die am anderen Pol des patriarchalischen Herrschaftsbildes verortet war, die des dankbaren, kindhaften Untertanen. Eine mehr als nur rhetorische Figur, die in der Kolonialliteratur auch das Bild des "edlen, weil naiven und unverdorbenen Wilden" gebar.

Es war, wie Iliffe schreibt, der Geburtstag des deutschen Kaisers, der Anlaß zu jenem Schauspiel der Macht bot, in dem sich die neuen Machthaber präsentierten (Iliffe 1979:237). Und dies war nicht nur in Dar es Salaam der Fall. Vor nahezu jedem Verwaltungsgebäude wurde eine Parade abgehalten. Und die Muster glichen sich. Für Tabora beschreibt ein Leserbrief in der *DOZ* die Feierlichkeiten dieses Tages in etwa so: Eine Parade mit vier Fackelträgern, einer Askarikapelle und -kompanie wurde abgehalten. Im darauffolgenden Volksfest tanzte die einheimische Bevölkerung ihr *Kigoma*, ihre traditionellen Tänze und hielten "Kriegsspiele" ab (man kann vermuten, das es *beni*-Performances bzw. Performances im "Beni-Modus" waren). Außerdem seien Wettspiele in Sackhüpfen, Eier- bzw. Wassereimerlaufen etc. veranstaltet worden, die der einheimischen Bevölkerung, wie der Autor schreibt, große Freude bereitet hatten (siehe *DOZ* vom 8. Juni 1902). In Dar es Salaam tanzten 1901 zu Ehren des Geburtstages des Kaisers "Hunderte schwarzer Bibis und Bwanas" ein "pepongoma" mit "bauchtanzartigen Bewegungen" (*DOZ* vom 26. Oktober 1901). In Tanga tanzten 1911 Nyamwezi ihren *uyeye* (Tanz der Schlangenhändler) am Geburtstag des Kaisers. Ein anderes Beispiel kolonialherrschaftlicher Theatralität war die Einweihung des Wissmann-Denkmal in Dar es Salaam, wie es in der *Deutschen Kolonial Zeitung* (im weiteren *DKZ*) beschrieben wird:

"Die Hauptstadt unserer Kolonie Deutsch-Ostafrika war festlich geschmückt und schon zu früher Stunde marschierten die Truppen auf verschiedenen Wegen zum Denkmalsplatz, wo sie Paradeaufstellung nahmen. Von allen Seiten kamen dann Weiße und Farbige herbei, denn jeder wollte an diesem einzigartigen Ereignis teilnehmen. Pünktlich um neun Uhr traf der Gouverneur mit seinem Adjutanten ein und wies in einer Ansprache auf die Verdienste ... Wissmans hin. ...Regierungsrat Böder, Bezirkshauptmann von Dar es Salaam, ergriff im Namen der Stadt Besitz von dem Denkmal und schloß mit einem dreifachen Hoch auf den Kaiser. Darauf wurden am Fuße des Denkmals, daß von schönen gärtnerischen Anlagen umgeben ist, Kränze niedergelegt von Seiten des Gouverneurs, des Offiziers- und Unteroffizierskorps und der beiden vor Dar es Salaam ankernden Kriegsschiffe." (*DKZ* vom 8. Mai 1909)

In der *DKZ* lassen sich nicht nur Beschreibungen der Inszenierungen des Militärs bei den festlichen Anlässen in Dar es Salaam finden, das Militärische, und mit ihm verbunden die Inszenierung des "brass-band-ethos" (Ranger 1975: 35), war ein alltäglicher Akt in dieser "Beamten- und Militärkolonie" (Leserbrief eines Missionars in der *DOZ* vom 22. Februar 1902). Die folgende Szene beschreibt den Einzug einer Askari-Einheit nach einer Schießübung:

"In den Straßen von Dar es Salaam sind die Askaris ebenso bekannt und beliebt wie in irgendeiner Garnisonsstadt bei uns. Wie unsere Jugend, und auch mancher Alter, tritt faßt und die Kompanie begleitet, wenn die Musik ertönt, so auch in der deutsch-ostafrikanischen Hauptstadt. Und die jungen Hassans und Jusuffs wünschen voller Freude, gleichfalls bald erwachsen zu sein um in Reih und Glied zur Schießübung ausrücken zu können. Ganz wie bei uns." (*DKZ* vom 31. Oktober 1908)

Die *DOZ* vom Februar und September 1902 berichtet über zwei Manöver, die die Askaris gemeinsam mit der Garnison in Bagamoyo und deutschen Kriegsschiffen durchführte. Das Militärische war eines der mächtigsten Bilder in bezug auf das Neue, die neue Kultur und/ oder die "absolute Macht". In den Uniformen und ihren Differenzen im Dekorativen schien sich das ganze Universum der kolonialen und/oder europäischen Gesellschaften und ihrer Status-Hierarchien als eine einzige Inszenierung zu enthüllen. Die Bedeutung von Uniformen für die koloniale Zeit war die außerordentliche Dominanz dieser Uniformen in der deutschen Kolonie, ihre Rolle bei der Inszenierung von Macht. Nicht nur das Uniformen weitaus stärker im Stadtbild präsent waren, sondern dies war auch durch die Tatsache begründet, das die Deutschen ihre militärischen Streitkräfte in der Hauptsache aus der indigenen Bevölkerung rekrutierten, in der Mehrzahl Swahili, Nyamwezi und Wasukuma. D.h., die Insignien einer neuen, machtvollen Welt war den ambitionierten jungen Männern, die bereit waren, sich im kolonialen System zu engagieren, in einem größeren Umfang verfügbar bzw. erreichbar. Als Träger von Uniformen hatten einige der jungen Afrikaner teil an den Inszenierungen kolonialer Macht. Weule berichtet 1906 von zwei Kapellen in Dar es Salaam, die unter offizieller Patronage gestanden hätten.

"Daressalam genießt den Vorzug zweier Kapellen, der Matrosenkapelle von den beiden Kreuzern und der schwarzen Askarikapelle."(Weule 1908: 502)

Diese hätte, wie die *DOZ* vom 24.12.1902 berichtet, regelmäßige Konzerte unter Leitung ihres deutschen Kapellmeisters gegeben. Daneben gab es noch eine Kapelle von Goanesen, also von christianisierten Indern aus der portugiesischen Kolonie in Indien. Auch diese wurde zumindest bis 1902 von der Kolonialverwaltung gesponsort. Und sie hat am ersten Geburtstag der Frau Gouverneurin in der Kolonie gemeinsam mit der Askarikapelle ein Konzert veranstaltet. Im Repertoire der Askarikapelle hätte es vor allem Marschlieder und europäische Tanzmusik wie Walzer und Polka gegeben. Im Zusammenhang mit den Inszenierungen von kolonialen Festen wird die Askarikapelle schon 1902 erwähnt. Es handelt sich um den Geburtstag des Kaisers, sowie um die Sylvesterfeiern:

"Hell erleuchtet von grünweißem Magnesiumlicht zog am Sylvesterabend die Askarikapelle unter den Klängen des Zapfenstreiches durch die Straßen der Stadt. Ein Volksfest im wahrsten Sinne des Wortes ist dieses militärische Schauspiel ... Die ganze Bevölkerung ist auf den Beinen ... Alles marschieret im Takte mit. Fast noch ursprünglicher und noch urwüchsiger als in der Heimat leuchtet hell die Freude aus den Augen der afrikanischen Kinderschaar, welche vor, neben und hinter der Kapelle herläuft ... Hier marschieret mit dem Regenschirm unterm Arm der Jumbe, der als Dorf-ältester von dem stolzen Bewußtsein getragen wird, die Hauptperson zu sein, dort gehen eng um-schlungen drei schwarze Grazien, nach dem Takt der Musik sich wiegend."(*DOZ* vom 4. Januar 1902)

Fürwahr ein bizarres Bild. Und am Geburtstag seiner Majestät:

"In hergebrachter Weise am Sonnabend Abend, am Abend vor dem Kaisergeburtstag, der große Zapfenstreich, die Straßen unserer Stadt. Der helle Schein der Magnesiumfackeln beleuchtet nicht nur die Askarikapelle und die Begleitmannschaft, sondern er warf auch sein Licht auf das zahllose schwarze Gefolge, welches eifrig mitmarschierte... Der Zapfenstreich zählt zu den beliebtesten Verlostigungen unserer eingeborenen Bevölkerung, wozu nicht wenig der Umstand beiträgt, das die streng durchgeführte Polizeivorschrift, welche den Schwarzen das betreten der Europäerviertel ohne Erlaubnis nach 9.00 abends verbietet, für den Abend des Zapfenstreiches außer Kraft tritt. Die Sonne ... beleuchtete die in Flaggen der liegenden Schiffe und die mit schön wirkenden Palmwedeln und Blumengewinden geschmückten Häuserfronten. Um 9 ½ Uhr war durch die Askartruppe eine tadellose Paradeaufstellung genommen. An den Flügeln versammelten sich die Europäer. Dar es Salaams, die in guter Ordnung mit Musik ausrückende Gouvernementsschule und die angesehensten Vertreter der schwarzen Bevölkerung, unter ihnen Sultan Said Chalid mit staatlichem Gefolge. Gleich darauf erschien der Gouverneur in seiner kleidsamen Gouverneursuniform. Die Truppen präsentierten, unter den Klängen des

Präsentiermarsches schritt Graf von Götzen (der Gouverneur-Anm. d. Autors) die Fronten ab und brachte alsdann in Kisuaheli ein dreimaliges Hoch auf den Kaiser aus, begleitet von dem Donnern der Geschütze am Wilhelmsufer. ... Um 4 ½ Uhr fand das übliche Volksfest im Palmenwald bei der Boma (der Garnison-Anm. d. Autors) statt. Und an Tanzlustigen bei den Gomas war wie immer kein Mangel." (DOZ vom 1. Februar 1902)

Wie diese Beschreibung zeigt, gab es also auch in der Gouvernementschule eine Musikkapelle. Militärische bzw. quasimilitärische Erziehungsmuster in den Schulen der Deutschen werden in mehreren Artikeln der DOZ beschrieben. Dies ist zumindest ein bemerkenswerter Umstand. Die Sozialisierung der Afrikaner in die Welt des Kolonialismus, wie sie in diesen Schulen betrieben wurde, war von Anfang an mit dem militärischen Drill verbunden und als dessen "kultureller" Ausdruck waren es u.a. die Militär- bzw. Blaskapellen, die diese Verbindung verdeutlichten.

Beni und die Konstituierung neuer Identitäten

Was konnten sich aber jene in erster Linie jungen Männer von den Tanz-Korporationen erhoffen? Konterkarierten die Erfahrungen des kolonialen Alltags, geprägt durch eine Politik der ethnischen Abgrenzung, nicht jede Ambition durch die Adaption von Elementen der europäischen Kultur irgendeinen Profit zu erlangen? Ohne Frage war die operationale Verwendung neuer bzw. transformierter Identitäten im kolonialen Kontext eine wichtige Ressource symbolischen und sozialen Kapitals. Gleichzeitig waren innerhalb der afrikanischen Community im Kontext der kolonialen Gesellschaften tradierte Mechanismen der Akkumulation von Prestige, wie die kommunalen Rituale und Performances von unverminderter Wichtigkeit. Performances wie *beni* waren in den ersten Jahren der Kolonialherrschaft in Lamu zum Beispiel eines der bedeutendsten kulturellen Ereignisse und somit ein geeignetes Feld ökonomisches Kapital in Prestige zu investieren. *Beni* war aber seinem Charakter nach ambivalent genug auch für die Unterschichten bzw. peripheren Gruppen der Swahili-Städte attraktiv zu sein. Keine andere Performance der Swahili-Kultur dieser Zeit war so weit entfernt von den Hochburgen der Kultur der Oberschichten. Die am performativem Kontext orientierte Poesie der *beni*-Songs war in ihrer Kunsthaftigkeit nicht zu vergleichen mit jener wie sie die Swahili-Eliten seit Jahrhunderten hervorgebracht hatten, die einen wichtigen Baustein ihrer Kultur darstellte und im Zentrum fast aller ihrer Performances stand. Keine andere Performance war aber auf der anderen Seite so mit der tradierten Haltung der "Prestige-Ökonomie" und dem Zusammenhang zwischen kulturellen Darstellungen und dem "Feld der Macht" verbunden wie die *beni*-Ngoma. Franken hat in einer bemerkenswerten Studie über die Performancetraditionen der Swahili-Gesellschaften das *chama*-Ngoma als eine Performanceform charakterisiert, die als einzige alle Merkmale der Performance-Kultur der Oberschichten, Prozessionen, einheitliche Kostümierung der Performer, die Verwendung von Waffen, Agonalität und Poesie, in sich vereinte (Franken 1986: 217).

Bis zum Anfang der 20iger Jahre dominierten die Söhne der reichen *wangwana*-Familien die *Kingi* und *Scotchi* in Lamu; waren *beni*-Performances Ausdruck einer tradierten Elitekultur. Mit der Abspaltung der *Kambaa* von den *Kingi* aber formierte sich bald eine *beni*-Korporation in Lamu, die nicht nur durch ihre soziale Zusammensetzung (zumeist Hafenarbeiter und Seeleute), sondern auch durch eine offene Opposition gegen die *wangwana* Lamus durch plebejische Elemente bestimmt war. In ihren Songs priesen sie ihren Führer Sabrina, einen Fischhändler, der durch die große Zahl seiner Anhänger groß werden würde. Ihre Angriffe gegen das alte System richteten sich gegen dessen Symbole, die weißen Stein-Häuser der reichen *wangwana*, die nur ihre moralische Verdorbenheit verdecken würden (Ranger 1975a: 79). Diese Opposition der *Kambaa* gegenüber den *wangwana* wurde noch verschärft, als sie Sharif Ahmed Alwi die Patronage über die Korporation anboten. Dieser war als Sohn Habib

Salehs der *khatib* der Reiyadah-Moschee, die zu dieser Zeit das Zentrum der religiösen Gegenbewegung zur *wangwana*-Kultur war. Die Auseinandersetzung zwischen den *Kingi* und *Kambaa* war zu diesem Zeitpunkt Ausdruck und Ort sozialer Auseinandersetzungen, deren Argumente die ästhetischen Leistungen der Performer waren.

Dieser Moment, so scheint mir, war einer der Entstehungsorte eines neuen Typs (politischer) Führer, die aus zwei Arten von Macht-Ressourcen, den traditionellen und den sich neu bietenden, schöpften. Ein Großteil von ihnen bildeten jene "Männer der Reformen", also jene, die im und gleichzeitig durch die Manipulation des kolonialen Kontextes operierend, ihre Position bzw. die der afrikanischen Bevölkerung insgesamt zu verbessern suchten. In der sich transformierenden Performance-Kultur der Kerebe war es der *omukama* Ruhumbika, eine der traditionellen kulturellen und politischen Führungsfiguren der Kerebe-Gesellschaft dieser Zeit, der versuchte, die äußerst erfolgreiche Truppe des Performers Lukondo unter seine Patronage stellen; seine Ziele, so Hartwig, waren dabei die Gewinnung von Anhängern vor allem unter den Jüngeren (Hartwig 1969: 51f). Ähnlich versuchte eine sich unter den Bedingungen des kolonialen Kontexts formierende Elite aus wohlhabenden Swahili-Familien, Zaramo-Händlern, Plantagenbesitzern und indigenen Kolonialbediensteten in Dar es Salaam mit Hilfe von *beni*-Korporationen politischen und sozialen Einfluß unter der einheimischen Bevölkerung zu gewinnen (Anthony 1983). Keine dieser Gruppen verfügte über ein legitimes, d.h. über Jahrhunderte akkumuliertes, Kapital der Herkunft; Dar es Salaam war eine Gründung der *BuSai'd* im 19. Jahrhundert gewesen. Für jene ambitionierten Männer, die sich erfolgreich im kolonialen Kontext etabliert hatten, wie der von Ranger erwähnte Thomas Plantan, schienen die Tanz-Korporationen die Möglichkeit zu beinhalten, avancierte Positionen im Kontext des urbanen Dar es Salaam zu erreichen. Denn Führer in einer *beni*-Korporation zu sein, das war verbunden mit einem Kapital an Unterstützern.

"Further the Beni leaders were not only celebrities but power brokers in their own right, like the fabled ward political bosses of some American cities. They made themselves indispensable to both the Europeans and the Africans." (Anthony 1983:108)

Und in der Tat, Anthonys Vergleich der *beni*-Führer mit den politischen Bossen amerikanischer Wahlbezirke, trifft sich mit der Beschreibung Plantans durch Ranger. Wie er schreibt, wären die Briten noch 1919 von solchen Männern wie Plantan überrascht gewesen, die sich in den *beni*-Korporationen engagierten. Ranger vermutet politische Motive derart, daß durch die Führerschaft in den *beni*, die vor allem aus Mitgliedern bestand, die in den kolonialen Verwaltungen Posten von einiger lokaler Wichtigkeit innehatten, Einfluß gewonnen werden konnte (Ranger 1975: 63)

Offizielle und periphere Kulturen

Die *beni*-Performer haben in gewissen Maße den Gestus der offiziellen, kolonialen Kultur adaptiert bzw. in ihren Performances vor dem Hintergrund eines tradierten Zusammenhangs zwischen Macht und Performance reflektiert. Performances haben im sozialen Leben der Swahili-Gesellschaften genau diese sozial bedeutungsvolle Rolle gespielt. Das prägnanteste Beispiel ist vielleicht die *chama*-Performance, die Velten und Glasman (Velten 1903; Glassman 1994) für die Mrima-Küste und Prins (Prins 1971) für Lamu im Zusammenhang mit den Festen der Übergabe der Regierungsgewalt an einer der Fraktionen der Patrizier beschrieben haben. In Pangani der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts wären, so Glasman (Glassman 1994: 24, 156ff), die Tanz-Korporationen des *chama* eine wichtige Ressource für politisches Kapital und die Gelegenheit für die reichen Patrizier, ihr ökonomisches Kapital in symbolisches Kapital zu transferieren, gewesen. In Lamu standen sich zwei miteinander konkurrierende Tanz-Korporationen, *nidhamu* und *pumwani/mubani* gegenüber, die die

jahrhundertealte Konkurrenz der Stadtteile *Langoni* und *Mkomani* reflektierten. Diese Konkurrenz war tief in das politische System der Stadt eingeschrieben und war Thema eines der bedeutendsten politischen Ereignisse Lamus bis weit in das 19. Jahrhundert hinein, die Übergabe der Stadtregierung an eine der herrschenden Fraktionen, die sich zu einem großen Teil aus ihrer Zugehörigkeit zu einem der Stadtteile definierten. Die *chama*-Korporationen und ihre Performance wurden in diesem Zusammenhang als Repräsentanten des jeweiligen Stadtteils gesehen. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts waren die Patrons der *chama*-Korporationen in Lamu Mitglieder der Regierung der Stadt; ihre Titel *Bwana Zena* und *Bwana Suudi* ging auf die Bezeichnungen der Vertreter der Stadtteile im traditionellen Regierungssystem Lamus zurück. (Ranger 1975a; Prins 1971; Pesek 1996; Pesek 1997).

Noch während des 1. Weltkriegs übernahmen die lokalen *chama*-Gruppen in Tanga den "Beni-Modus". Ranger zitiert einen britischen Verwaltungsbeamten, der kurz nach der Besetzung der Stadt durch die britischen Truppen die Existenz zweier konkurrierender Tanzteams beschreibt:

"In Tanga and Pangani some years ago, amongst may ngoma, there were two named respectively the Dar-i-Sudi and the Dar-i-Gubi, who were friendly competitors ... As usual the contact of European civilization affected the rising generation. The obtrusive simulation of a superior race by the specious elegants of the youth was not an effect that was lacking. The brass instruments of the military band appealed to them and eventually the younger section of the Dari-i-Sudi ngoma formed the 'Marine Band', which was constituted itself on military lines with ranks ranging from Kaiser down to Gefreite and Soldat ... After the Institution of the Marine Band it was not long before the Dar-i-Gubi ngoma produced a similar offshoot under the name of the 'Arnoti Band' ... The young bloods joined. Anything in the nature of Kishenzi was eschewed ... European apparel and, with the higher ranks, grotesque pretensions to military uniform, were en règle at ceremonial meetings. The various ranks were recognized according to degree. The old songs, dances and figures were eliminated and their peculiar ideas of modern European musical club substituted. Considerable punctiliousness in their attention to etiquette is exhibited." (Ranger 1975a: 37f)

Bemerkenswert an der Schilderung des Verwaltungsbeamten ist der Hinweis auf die Aufmerksamkeit, die in den Korporationen auf die Etikette gelegt wurde. Es schien, als ob bei der Transformation des *chama* oder *banji* (der lokalen Variante des *chama*) deren zeremonieller Gestus mit den Mustern europäischer Militärs und Bürokratien vermischt wurde. Dieser zeremonielle Gestus verweist auf die enge Verflechtung sowohl der *chama* als auch der *beni*-Performances mit dem "Feld der Macht". Bourdieu hatte in bezug auf die Produkte des sprachlichen Feldes darauf hingewiesen, daß diese je näher deren Produzenten und die Kontexte, in denen sie agieren, dem "Feld der Macht" sind, desto enger sie mit Mustern des Offiziellen, des Zeremoniellen, des Konventionellen verbunden sind (Bourdieu 1991a). Natürlich gab es den oben beschriebenen tradierten Zusammenhang zwischen dem "Feld der Macht" der Swahili-Gesellschaften und kulturellen Darstellungen und es gab eine Traditionslinie vom *chama* zum *beni*. Aber die Performer hatten mit einer äußerst komplexen Situation umzugehen. Vor wenigen Jahren hatten die Deutschen Tanga besetzt und damit Machtstrukturen verändert, wenngleich sie versuchten, die alten Kanäle von Herrschaft für ihre Politik zu nutzen. Auf der anderen Seite betrieben sie eine Politik, die neue Kategorien, beispielsweise ethnische, in das "Feld der Macht" implementierte. Solche Kategorien schwächten die alten Systeme der Hegemonie und Kontrolle der *wangwana* entscheidend. Der 1. Weltkrieg und die letztendliche Besetzung durch britische Truppen taten ein übriges, die etablierte Machtbalance zu zerbrechen. Es schien, als ob sich die *wangwana* in dieser Situation des "Beni-Modus" bedienten, die alten Muster von Macht zu rekonstruieren. Dafür spricht im Falle des Tanga-*beni* auch die Hierarchisierung der *beni*-Korporationen und die Konnotationen, die mit den einzelnen Korporationen verbunden waren. Bestand die *Dar-i-Sudi*-Korporation in der Mehrzahl aus Mitgliedern der *wangwana* Tangas, so war es nahezu selbstverständlich, daß sie den "Beni-Modus" als *Marini*-Korporation übernahmen. Diese war

an der Küste zumeist als den *Arinoti* überlegen angesehen. Aber auch die *Dar-i-Gubi* blieben in diesen Mustern und wandelten sich in die *Arinoti*. Deren Konnotation war an der Mrima-Küste mit dem eher plebejischen oder auch dem nicht der *wangwana*-Kultur zugehörigen ethnischen und sozialen Gruppen verbunden. Ihre Mitgliedschaft, so Ranger, wäre nicht in dem Maße beschränkt gewesen wie die der *Dar-i-Sudi* bzw. *Marini* (Ranger 1975: 39). In ihnen waren all jene als Mitglieder engagiert, die nicht zu den *wangwana*, den traditionellen bzw. sich unter den neuen Bedingungen restrukturierenden alten Eliten, gehörten. Und das ist ein entscheidender Unterschied des Tanga-*beni* und auch des Dar es Salaam *beni* dieser Jahre zu dem des Lamu- oder Mombasa-*beni*. Im Lamu-*beni* dieser Jahre waren zu einem großen Teil die jungen *wangwana* engagiert bzw. sie dominierten die Korporationen. Ihre hegemoniale Stellung in der Gesellschaft war noch nicht geschwächt genug, als daß es den peripheren Gruppen dieser Zeit in Lamu gelungen wäre, an diesem so zentralen Punkt der symbolischen Auseinandersetzungen, deren Spielregeln traditionellerweise die *wangwana* festlegten, weil es ihre angestammte kulturelle Tradition bzw. Welt war, eine eigenständige kulturelle Praxis zu verwirklichen, auch wenn sie nur so eigenständig gewesen wäre, daß sie eine eigene *beni*-Korporation gegründet hätten. Das Bild in Dar es Salaam oder Tanga ist im Gegensatz dazu ein etwas anderes. Zwar waren die Swahili-Eliten im Wettlauf um die Ressourcen, die die neue Zeit brachte, auf den ersten Plätzen zu finden, aber diese Platzierung war keine unangetastete; die anderen Gruppen saßen ihnen im Nacken. Der Wettlauf war ungleich offener in seinem Ausgang. Der Kontext, in dem diese Eliten ihre Kultur hervorbringen mußten, war in einem hohen Maße ambivalent. Es war der koloniale Kontext. Und in diesem ambivalenten Kontext, in dem zwei (bzw. mehrere) Kulturen nebeneinander bestanden, war *beni* mit seiner Ambivalenz zwischen traditioneller Performancekultur der Swahili (und deren Verbindung mit den Mustern sozialer Differenzierung, ausgedrückt in den Mustern von Residenz) und dem modernistischen Design (letztendlich als ein Ausdruck der Zugehörigkeit zu einer Welt der Zivilisation und der Potenz des up-to-date-Seins) anscheinend ein passender Fundus für Elemente dieser Kultur. Aber auch hier schienen die kulturellen Eliten hegemonial genug gewesen zu sein, als daß sie sich auf dem Feld der *beni*-Konkurrenz die besten Plätze sichern konnten. Die entstehenden *beni*-Korporationen in Tanga und Dar es Salaam übernahmen im wesentlichen die *Marini-Arinoti*-Thematik und Rivalität, in der die *wangwana* in der Regel die *Marini* und die plebejischen bzw. die Nicht-*wangwana* die *Arinoti* dominierten.

Die Beni-Ngoma verweisen damit auf eine Problematik von Konzepten populärer Kulturen, die eine starre Dichotomie kultureller Praktiken hegemonialer und peripherer Gruppen behaupten. Das "Feld der Macht" im östlichen Afrika der ersten Jahrzehnte des Kolonialismus wies diese eindeutigen Kategorien nie auf. Vielmehr war es ein Feld, in dem mehrere Felder gleichzeitig und nebeneinander bestanden, sich überlagerten. Populäre Kulturen sind zweifellos eng mit dem Feld der Macht verbunden, allein die Definition dessen, was als offizielle Kultur, oder besser, als kulturelle Praxis des Zentrums und was als eine periphere Kultur gilt, ist eine Frage kultureller Hegemonie. Diese Kategorien sind aber nie starr, sondern das Ergebnis von immerwährenden Auseinandersetzungen. Es mag der besonderen historischen Situation im östlichen Afrika geschuldet sein, daß diese Auseinandersetzungen weitaus offener waren als etwa in Zeiten relativer Stabilität. In der Kultur der Peripherie, weit davon entfernt eine Minderheitenkultur zu sein wären, so Hall, immer beide Momente enthalten: das des Widerstandes und das der Unterordnung (Hall 1981:233). Und ich möchte ergänzen: beide Momente und ihre Gewichtung sind immer auch Ergebnisse eines Kampfes auf dem gesellschaftlichen Feld. Der Punkt aber ist, daß die Elemente einer Kultur, und insbesondere der populären Kultur in einem hohen Maße zwiespältig sind, " ... they play on contradictions ..." (Hall 1981:233). Inwieweit populäre Kulturen sich entfalten können, Freiräume besetzen können, das hängt in hohem Maße von der Dominanz der hegemonialen Kultur ab. In Perioden politischer und sozialer Stabilität ist dies weitaus weniger der Fall als in Perioden des Umbruchs, im Verlaufe historischer Transformationsprozesse. Dies hatte in den *Beni*-Korporationen in Tanzania der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch eine politische Dimension,

insofern sie sich als erste, mithin informelle Organisationsstrukturen einer neuen sozialen wie politischen Gruppe der ostafrikanischen Bevölkerung beschreiben lassen könnten. Neu, weil sie in ihren Haltungen und Selbstverständnis in einem Kontext operierten, der von zwei sich widersprechenden Tendenzen geprägt waren: von den de-tribalisierenden der kolonialen Ökonomie und der urbanen Kulturen und zum anderen von den Prozessen, die Iliffe als "Erfindung der Ethnien" im östlichen Afrika beschrieben hat. In diesem ambivalenten Kontext und im Angesicht staatlicher Unterdrückung der politischen Organisation der afrikanischen Bevölkerung waren die Tanz-Korporationen oftmals die einzig machbaren Strukturen. Dies war sowohl eine Frage der Beziehung zu den kulturellen Praktiken etablierter afrikanischer Eliten, insofern sie tradierte Felder symbolischer Auseinandersetzungen nutzten, als auch in bezug auf die politischen Rahmenbedingungen des Kolonialismus.

Was solcherart verstandene populäre Kulturen von den Kulturen einer offiziellen, hegemonialen Kultur unterscheidet, ist die Offenheit in den Haltungen der sie Gebrauchenden, die Betonung des Vorganges anstelle des Produktes, das Veränderliche, das Situative, das Taktische, d.h. auf einen bestimmten Zweck zielende. Diese "populären Haltungen" sind das am ehesten tradierte oder tradierbare der Kultur der Peripherie. Sie entsprechen einem bestimmten kulturellen Kontext und den sozialen Erfahrungen. Sie sind Haltungen, die sich nur in der Differenz zur "offiziellen Kultur" formulieren können, in der Differenz zu "denen da oben", zu jenem Feld der Kultur, das, wie Bourdieu für das sprachliche Feld gezeigt hat, am stärksten vom "Feld der Macht" besetzt, beeinflußt und geprägt wird (Bourdieu 1991a). Diese offizielle Kultur ist tendenziell durch die Besetzung mit Macht, Machtinteressen, oder auch hegemonialen Strategien geprägt von Verfestigung, Formalismen, dem Zeremoniellen, von Begriffen der (auch ästhetischen) Ordnung. Periphere Kulturen können diesen zeremoniellen Gestus durchaus adaptieren, im Sinne eines Zugangs zu ihnen verschlossenen Welten. Sie gebrauchen diesen aber nicht in einer identischen Weise. Autoren wie Fiske oder de Certeau, die über die Dimensionen populärer Kulturen oder peripherer Kulturen schrieben, haben das Situative, das Hier und Jetzt dieser Kulturen betont (Hall 1981; Certeau 1988; Fiske 1989; Fiske 1989). Das Feld der populärer Kulturen ist, wie de Certeau schreibt, ein Ort, den es nicht für sich gibt; es sei vielmehr ein Ort, der durch ein Handeln innerhalb der Orte der "offiziellen Kultur" als Moment existiere (Certeau 1988). Nur für einen Augenblick, nur in den Dimensionen der Handelnden. Als durchaus kreativer Prozeß wandeln sie die Artefakte der offiziellen Kultur in Gebrauchsgegenstände ihrer eigenen Welt um, kombinieren was nicht zu kombinieren geht, montieren das Nichtzusammengehörende, verwenden sie in Kontexten für die sie nicht bestimmt sind. Der Vorgang der Adaption von Elementen einer offiziellen oder auch dominanten Kultur wird immer aber die Aneignung einer fremden Kultur bleiben. Sie wird die Bilder dieser Kultur immer als Typagen behandeln, das Stereotype in ihnen suchen und wahrnehmen. Damit geht aber auch eine gewisse De-Maskierung der offiziellen Kultur einher, die sich wie in einem Zerrspiegel betrachtet vorkommen muß, entkleidet der Kontexte und den in ihnen zirkulierenden legitimen "Lesarten".

Beni war in diesen Kontexten weitaus weniger von der *wangwana*-Kultur geprägt als etwa das Lamu-*beni* der Vorkriegszeit. Es war nicht an bestimmte, durch den rituellen Kalender der *wangwana* determinierte, Anlässe gebunden, sondern, bemerkenswert genug, *beni* paßte sich in Dar es Salaam dem kapitalistischen bzw. industriellen Muster von Zeit, d.h. einer Trennung in einer Zeit der Muße und der Arbeit an. *Beni*-Performances in Dar es Salaam fanden vorwiegend am Wochenende statt.

"Beni ngomas occurred on weekends in places like Buguruni, Kigogo, and in Dar es Salaam itself from about eight in the evening until midnight Sunday. Celebrations included feasting, marching through town, dancing and resting. These festive occasions were sometimes known as Mandhari (picnic, revel)." (Anthony 1983: 154)

Und im Gegensatz zum *beni* in Lamu dieser Jahre verband sich der "Beni-Modus" in Dar es Salaam viel stärker mit den neuen Formen populärer Kultur, wie sie mit den Europäern nach Dar es Salaam kamen, etwa Fußball. Missionare hatten schon im 19. Jahrhundert in ihren Missionsschulen Fußball als eine athletische Ertüchtigung, mithin als ein Mittel der Erziehung und Disziplinierung, eingeführt; in ihrer Intention in etwa vergleichbar mit den Blaskapellen in den Schulen. Aber es war gerade der Fußball, der die jungen Männer der urbanen Welten Dar es Salaams ganz im Sinne ihrer Traditionen agonaler Performances "gelesen" wurde. In dieser Lesart verband sich die Performance, die Inszenierung eines Fußballspiels mit den *beni*-Ngoma. Wie Anthony beschreibt, wären im Dar es Salaam der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhundert die Treffen der Fußball-Teams eine elaborierte Angelegenheit gewesen, in der *beni*-Performances ein fester Bestandteil waren:

"Mpira meets were elaborate affairs indeed. The games themselves appear to have been quite spectacular events, including feasting, Beni dancing and good natured competitions which lasted throughout the day of matches. Officials of these teams had titles which rivaled those of Beni in importance, and used their position within the Vyama vya mpira (football associations) as means of attaining notoriety among their fellows." (Anthony 1983: 124f)

Lienhardt hat diesen Zusammenhang zwischen *beni* und den Fußballteams noch 1959 beobachtet und beschrieben (Lienhardt 1968: 17f). Und er betont einen Aspekt, der auch in diesen Jahren von hoher Bedeutung gewesen sein dürfte. Abseits der tiefen Rivalität der Teams war es eine Freizeit-Aktivität, die über die ethnischen Grenzen hinausging, die eher nach Muster von Berufen formiert wurden. Und in dieser Eigenschaft überwandten die *beni*-Korporationen partiell die ethnischen Grenzen, die die Deutschen in Dar es Salaam gezogen und die die Menschen der einzelnen Ethnien oftmals für sich als Rahmen ihres Agierens im urbanen Kontext akzeptiert hatten. Dies war vor allem in den Fußball-Clubs sichtbar. So gab es einen Fußballclub, der "Cosmopolitans" hieß, in dem Araber, Leute von den Seychellen die Mitglieder waren, und dies waren insbesondere Gruppen, die irgendwie im Handel involviert waren; einen "Caddie"-Club, in dem, wie der Name (Balljunge beim Golf) impliziert, Caddies und auch Seeleute bzw. Hafendarbeiter engagiert waren; einen "Turkish Defense"-Club, der Club der Geistlichen, Handwerker und Botenjungern.

Landkarten der Erfahrung: Beni im 1. Weltkrieg

Das plebejische Element als *Ari-noti*-Muster gewann im Kontext der militärischen Auseinandersetzungen des 1. Weltkriegs in der deutschen Schutztruppe eine neue Bedeutung. Aus historischer Perspektive betrachtet, war der 1. Weltkrieg in Ostafrika ein grausames Theater der Moderne, oder wie Ranger schreibt, eine der großen Demonstrationen der "absoluten Macht" der Europäer, die mit einem nie dagewesenen Einsatz moderner Kriegstechnik und der Einbeziehung der kolonialen Gesellschaften einherging. Den Blutzoll dieses Krieges bezahlten Tausende von afrikanischen Trägern und Soldaten. Allein für das britische Träger-Korps rechnet Iliffe mit mehr als einem Prozent von einer Million rekrutierter Träger, die an Krankheiten, Unterernährung und durch das Standgericht für ihre Versuche zu desertieren umkamen. "My child is gone as a porter, / they sent him back very thin ..." (zitiert nach Koritschoner 1937: 54), so läßt der Sänger Supira in seinem Song eine Mutter aus der Wasukuma-Region sagen. Der Krieg und die massenhaften Rekrutierungen von Trägern brachten den kolonialen Einfluß bis in die letzten Winkel der Kolonien, die bis dahin nur wenig dem Kolonialismus ausgesetzt waren. Die britische Kolonialverwaltung rekrutierte, was sie an jungen Männern aus den Distrikten nur herausholen konnte. Viele versuchten sich der Rekrutierung zu entziehen, andere zu desertieren. Viele der traditionellen Chiefs, die sich in das System der *Indirect Rule* erfolgreich integriert hatten, kollaborierten mit der britischen Regierung in dieser Frage. Und diese Kollaboration ging oftmals über das von der Kolonialver-

waltung gewünschte Maß hinaus. Es gab Dutzende von Fällen, in denen die Chiefs eines Dorfes die jungen Männer des Nachbardorfes mit Waffengewalt den Rekrutierungsdepots zuführen ließen.

Aber viele gingen auch freiwillig, in der Hoffnung auf einen Lohn, der sie in die Lage versetzen könnte, die neuen Bedürfnisse zu befriedigen, die die koloniale Ökonomie geschaffen hatte. Es waren vor allem Männer aus jenen Gesellschaften, die schon im 19. Jahrhundert für die Swahili-Karawanen Trägerdienste geleistet hatten. Andere sahen darin eine Gelegenheit, dem Einfluß ihrer Chiefs zu entfliehen. Andere waren durch den Gedanken motiviert, ihr Land gegen die Deutschen zu verteidigen. Und andere "were stirred by their own warrior tradition." Und wiederum andere waren "inspired by the bands which marched around the country; they wanted to wear the uniforms, play the instruments and share the military glamour." (Hodges 1986: 98) Man kann davon ausgehen, daß diese "Bands" *beni*-Korporationen waren. Die Realitäten des Krieges sollten diese Illusionen bald zerstören. Die Afrikaner mußten erkennen, daß dies zum einen nicht ihr Krieg war, der in ihrem Land mit ihrer Hilfe geführt wurde.

"We knew that the war had started in Europe. We thought that the Germans and British were fighting for power and have a larger territory than the other." (Hodges 1986: 63)

Und zum anderen, daß die deutschen und britischen Offiziere diesen Krieg in einer Art und Weise führten, die keine Rücksicht auf mögliche große Verluste unter den schwarzen Soldaten nahm.

"Though we admired the Europeans ways of fighting, we were still left wondering why so many people had to die: in our tribal wars the number of the dead was never very big." (Hodges 1986: 63)

Die Erfahrungen, die diese Männer machten, waren im hohen Maße zwiespältig. Einerseits hatten sie gesehen, wie die Europäer neben ihnen starben, oftmals von der Hand eines schwarzen Soldaten. Sie sahen, wie die Weißen sich ohne ihre Hilfe in den Wäldern verirrt. Wie sie neben ihnen auf dem Boden schiefen. In einem gewissen Maße nivellierte der Krieg die von den Weißen so behutsam aufrechterhaltende Standesunterschiede. Und sie hatten sich als Soldaten, Träger, Fahrer ein Wissen und eine Technologie angeeignet, deren Potentialen die Generationen ihrer Eltern noch ohnmächtig ausgesetzt waren. Hodges schreibt über Fahrer, deren ganzer Stolz es war, ihre Wagen durch die unwegsamen Gebiete Tanganyikas zu bringen, von Trägern, die stolz über ihre Fertigkeiten waren, mit denen sie eine Feldkanone zusammenbauten (Hodges 1986: 152). Ein Moment scheint mir noch von Wichtigkeit zu sein. Wie Hodges schreibt, war besonders in den Trägerkorps der Missionen die Vorstellung vom Krieg als einem Kreuzzug gegen die "dekadenten" Auswüchse der europäischen Zivilisation, die sich auf britischer Seite in den Deutschen verkörperten, verbreitet gewesen (Hodges 1986: 170-83, 190-197). Der Krieg wurde in den Augen so manches Konvertiten so zu einem Mittel der Reinigung und zu einer (scheinbar notwendigen) Vorstufe zu einem besseren, zu einem grundlegend neuen Leben, zu einem "Stahlgewitter". Eine solche visionäre Deutung des Kriegs der jungen Konvertiten entsprach einer unter ihnen weitverbreiteten "Manichean view of the world as a struggle between light and darkness." (Iliffe 1979: 227) Und dieses ideologische Konstrukt war im besten Sinne eine Überlebensstrategie in einem Krieg, der von den britischen und deutschen Kommandeuren mit einer brutalen Rücksichtslosigkeit auf das Leben der ihnen Untergebenen geführt wurde. Wie sonst sollte diesem Krieg von Seiten der Afrikaner, und insbesondere von denen, die durch die Annahme des Christentums eine scheinbar neue, bessere Welt sich anzueignen versuchten, ein Sinn gegeben werden? Aber dies korrespondierte in gewissem Maße mit einem Muster der Reaktionen indigener Religionen auf die Präsenz der Europäer und der christlichen Missionare. Indigene Religionen hatten schon im 19. Jahrhundert die Präsenz der Missionare und die nachfolgende koloniale Besetzung als die Erfüllung einer

Prophezeiung gedeutet, als eine "Bestrafung" für die Abkehr ihrer Gesellschaften von den "traditionellen" Werten (Ilfie 1979: 205ff). Dies war etwa der Fall im *Mumbo*-Kult in der Tanganyika-See-Region. Dieser war etwa 1913 von einem legendären Luo-Priester ins Leben gerufen worden. Seine Prophezeiung versprach das Ende der Präsenz der Europäer durch die reinigende Opferung von Vieh und die Verkehrung des Habitus der Europäer durch seine Anhänger:

"I am the God Mumbo ... Go and tell all Africans ... that from henceforth I am their God. Those whom I choose personally, and also those who acknowledge me, will live forever in plenty. Their crops will grow of themselves and there will be no more need to work. ... The Christian religion is rotten (mbovu) and so is its practice of making its believers wear clothes. My followers must let their hair grow-never cutting it. Their clothes shall be the skins of goats and cattle and they must never wash. All Europeans are your enemies, but the time is shortly coming when they will disappear from our country. Daily sacrifice ... of cattle, sheep, goats, and fowls shall be made to me. ... Lastly my followers must immediately slaughter all their cattle, sheep and goats." (Wipper 1970: 390)

Wie Wipper weiter bemerkt, verschmolzen im *Mumbo*-Kult partiell Elemente christlichen Millenarismus mit der indigenen Tradition der Prophetie. Der 1. Weltkrieg mußte nicht nur für die Konvertiten oder die Anhänger des *Mumbo*-Kults wie die Erfüllung dieses christlichen Millenarismus, der, wie Hodges erwähnt (Hodges 1986: 177), auch von einigen europäischen Christen als eine Kritik an den Grausamkeiten des Krieges, als Ausdruck einer dekadenten europäischen Kultur gesehen wurde. Wie eine scheinbar letzte grausame Vorstellung der Europäer. Diese Verbindung mit den Visionen einer neuen Zeit (die nicht unbedingt das Ende der europäischen Präsenz beinhalten mußte) und dem Krieg schien sich auch in den *beni*-Songs dieser Zeit widerzuspiegeln. Im Gegensatz aber zu den Reaktionen der indigenen Religionen, etwa den Besessenheitskulten (vgl. Swantz 1970), schien sich aber hier diese Vision eher mit der Fähigkeit bzw. dem Besitz einer neuen, machtvollen Technologie und Wissens zu verbinden. Lambert gibt zwei *beni*-Songs aus Nairobi wieder, die diesen Komplex im Sinne einer Differenzierung der *Arinoti* und *Marini* nach Mustern von Hölle und Paradies, oder anders, nach den Mustern von Licht und Dunkelheit reflektieren :

"We Marini are favored by God
To be able to read and speak the language of Europe
the gates of heaven are opened for us.
Let us tighten the fetters on these Arinotis." (Lambert 1962/1963: 20)

"We Marini are the people of the Paradise
we long to go to our home on the coast
These Arinoti are the people of the hell." (Lambert 1962/1963: 19)

Dieser Stolz bzw. dieses Selbstverständnis fand auch in den Hierarchien seinen Ausdruck, die die Askaris und Träger zwar in bezug auf die militärischen Hierarchien, aber dennoch durchaus eigenständig zwischen sich versuchten zu etablieren. Ein entscheidendes Kriterium war eben die Verfügbarkeit über die Technologie (etwa das Fahren von Kraftfahrzeugen) sowie der Besitz einer Uniform.

"Gun Carriers, Stretcher Bearers, Intelligence Agents, Armed Scouts and Carrier Police wore the military tarboosh, which must have given a strong sense of status. Others who were uniformed and drew Rs.12 and more were headmen, syces and drivers; Nguku Mulwa emphasised the fact that as a syce he was uniformed. As a superior headmen, Jonathan Okwirri was paid Rs. 12 and had extra clothing- a special woolen shirt called magari, also a badge of rank. ... Machine gun carriers in both British and German forces tended to look upwards to askari's exalted status; in the closely integrated German companies, men became gun porters when aspiring to become askari." (Hodges 1986: 152)

Auch Hoyt schreibt über von Lettow-Vorbecks Erstaunen, wie sich die Afrikaner engagierten, um die Versorgungsengpässe durch Improvisationen zu überwinden. Darüber, wie ein Askari, der verwundet worden war, dieselbe Behandlung erfuhr wie ein Offizier. Die *beni*-Songs dieser Zeit enthalten eine gute Portion der Schilderung dieses Stolzes der Askaris. Dies seien Erfahrungen gewesen, die der Vorkriegs-Askari nicht gehabt hätte, wie Ranger anmerkt (Ranger 1975a: 53). Mit dem Beginn des Krieges bekamen die Askaris diese Erfahrungen. Als die deutschen Truppen erfolgreich Tanga verteidigten, feierten die Askaris diesen ihren Sieg in *beni*-Performances. Ranger gibt einen äußerst populären *beni*-Song einer *Marini*-Band dieser Zeit wieder, der, wie er schreibt, anlässlich dieses Siegs von einem Deutschen komponiert worden sein soll, und den er noch 1972 in Zambia gehört hatte: "Askari yetu shaua kabisa"⁶ (Ranger 1975a: 54). Die schwarzen Truppen der deutschen Seite waren den Briten ein nicht zu unterschätzender Gegner. Sie schienen äußerst loyal gegenüber den Deutschen gewesen zu sein. Dies hing möglicherweise mit den relativ hohen Status der Askaris in der kolonialen Gesellschaft zusammen. Das hatte schon vor dem Krieg zu einigen erbitterten Reaktionen weißer Beamter in Dar es Salaam geführt. So schrieb ein Beamter in der *DKZ* mit einiger Bitternis: "In zweiter Linie grüßt der farbige Schutztruppensoldat nicht einmal die Beamten der verschiedenen Rangklassen in Dar es Salaam, da es nicht seine Vorgesetzten sind." (*DKZ* vom 21 Oktober 1905).

Lutteroth, ein Offiziers der deutschen Schutztruppe, beschreibt eine *Arinoti*-Performance, die er während einer Gefechtpause beobachtete:

"Es war dann abends oft Hochbetrieb im Lager. Alles was Beine hatte, scharte sich zu nächtllicher Stunde um die lodernden Feuer. Askari, Träger, Boys und der stattliche 'Damenfloor'. Da wurde mit Begeisterung und Hingabe getanzt, da wiegten sich im Takte rhythmischen Gesangs die Körper hin und her, wenn die schwarzen Gestalten im Gänsemarsch hintereinander, magisch beleuchtet, ums Feuer kreisten." (Lutteroth 1938: 296)

Das Interessante an dieser Schilderung sind jene Elemente des *beni*, die hier zu fehlen scheinen (oder die Lutteroth nicht für notwendig erachtete, daß man sie schildere). Das agonale Element schien sich in diesem *beni* der deutschen Schutztruppe, wie man aus den Schilderungen Lutteroths, vermuten könnte, nicht primär an der *Arinoti-Marini*-Rivalität zu orientieren, sondern vielmehr nach Muster militärischer Formatierungen, wie es die Regimenter waren, in denen die Askaris eingebunden waren. Im 26. Feldregiment der deutschen Schutztruppe, das von den Askaris "Bomba tatu", nach dem deutschen dreischornsteinigen Kreuzer "Königsberg" genannt wurde, drückten die Askaris in *beni*-Performances in den Camps diese Muster der Identifizierung mit ihrer militärischen Einheit aus.

"Tunakwenda, tunashinda,
Tunafuata Bwana Obersti!
Machezo ya Kompania,
Machezo ya Kompania.
Tunakwenda, tunashinda,
Tunafuata Bwana Obersti!
Sababu sisi Arinoti yamaa!"⁷ (Lutteroth 1938: 296)

⁶ Übersetzt etwa "Unsere Soldaten sind ganz und gar wundervoll"

⁷ In der Übersetzung etwa : "Wir marschieren/gehen, Wir siegen; wir folgen/gehorchen dem Herrn Oberst; die prunkvolle Kompanie, die prunkvolle Kompanie; Wir marschieren/ gehen, Wir siegen; wir folgen/gehorchen dem Herrn Oberst!; Unser Grund (dafür ist) die Arinoti-Assoziation!"

Lutteroths Beschreibung dieser *Arinoti*-Performances bemerkt, daß diese nicht nur die Askaris, sondern auch die Träger und die Frauen der Askaris, die ihre Männer auf den Feldzügen begleiteten, einschloß. Es schien hier keine *Marini*-Abteilung als opponierendes Tanzteam gegeben zu haben. Dies mag sowohl dem Umstand geschuldet sein, daß, anders als im britischen System, in dem Soldaten und Träger als (bis auf einige Ausnahmen) getrennte Einheiten fungierten, im deutschen System die Träger fester Bestandteil einer Kompanie waren, genauso Uniformen trugen wie die Askaris und eine ähnliche militärische Ausbildung hatten (Hodges 1986: 22). Einen anderen Grund würde ich im spezifischen Charakter des *beni* in Tanganyika-Inland sehen. Wie Ranger schreibt, waren hier die *Marini*-Korporationen vor allem mit den zivilen Bediensteten des kolonialen Apparates, Verwaltungsbeamten, Priestern, Lehrern und Polizisten verbunden, die zum größten Teil Swahili waren bzw. Leute von der Küste, während die *Arinoti* meistens Askaris als Mitglieder hatten, also Leute mehr des Inlandes, wie Nyamwezi, Manjema und Wasukuma (Ranger 1975a: 53ff). Der Tanz selbst soll im Kreis getanzt worden sein, ein Muster, das auf eine starke Verschmelzung des "Beni-Modus" mit traditionellen Tänzen hinweist. Den Zeitpunkt, den Lutteroth für die *Arinoti*-Performance angibt, es muß etwa der Juni 1917 gewesen sein, ist von einiger Wichtigkeit: zu diesem Zeitpunkt hatte das "Bomba tatu" einen andauernden Marsch von etwa zwei Jahren hinter sich. Dieser Truppe gehörten mittlerweile Marine-Soldaten des zerstörten Kreuzers "Königsberg" an. Hat dieser Umstand, die Nivellierung der Marinesoldaten auf die Ebene der Infanterie, das *Marini*-Thema im *beni* der deutschen Schutztruppe ruiniert? Ich halte dies für sehr wahrscheinlich, wenn man das Statusbewußtsein der Askaris bedenkt. Warum sollten sie in dieser Situation dem *Marini*-Thema eine superiore Bedeutung zusprechen? Ich denke, daß unter diesen Umständen elaborierte *beni*-Performances kaum möglich waren, daß sich diese auf Muster reduzierte, in denen das *beni*-Design zwar immer noch eine gewichtige Rolle spielte, die aber nun stark mit Mustern traditioneller Tänze verschmolzen. In der Region um Tanga hätten sich, so Lambert (Lambert 1962/1963), Songs aus der Nyamwezi-Performancekultur mit dem *beni* vermischt. Das *tinge*-Ngoma war schon im 19. Jahrhundert in einem vergleichbaren Kontext entstanden bzw. aufgeführt worden. So erinnert einer der Songs des *beni*, den Lambert wiedergibt, an die Songs des *tinge*-Ngoma und deren Preisungen der Qualitäten der Nyamwezi-Träger.

"Give a heavy load to a Nyamwezi to carry.
The new moon shines as brightly as the full.
When she wears coloured cotton she fancies herself.
Better blue calico, dark as rain clouds." (Lambert 1962/1963: 20)

Die "klassischen" *beni*-Muster der Konkurrenz wären teilweise durch Rivalitäten zwischen "traditionellen" Tanzperformances und dem "modernistischen" *beni* ersetzt worden.

"And in many rural areas of the Coast itself the Beni dance continued to be rivaled by long-established dances like 'msapata' ... Nyanja songs also rivaled the Beni songs, especially in the field of operations and military depots. There were two regiments of soldiers recruited mostly in Nyasaland. ... These often served in close proximity to other troops who were regular Beni dancers, but retained their own songs and dance forms." (Lambert 1962/1963: 20f)

Diese partielle Verschiebung der Identifizierung in den Mustern von militärischen Formationen ist eine entscheidende Veränderung im *beni* des Krieges gegenüber dem des Vorkrieges. Und es entspricht den Erfahrungen, die die Performer in dieser Situation machten. Themen der Songs wären im *beni* der Schutztruppe, wie Lutteroth schreibt, "beliebte Offiziere und deren Heldentaten ... Vorgesetzte, die durch Schneid und Tapferkeit den Askari imponierten ... Ein besonders gern gesungenes Lied begann: 'Kompania ya Bwana Hauptmann Otto!' Eine ganze Reihe solcher Kriegslieder erblickte in der damaligen Zeit das Licht der Welt, wo man ging und stand, hörte man diese Schlager." (Lutteroth 1938: 296) Dieses Bild des Kriegs-*beni* zeichnet auch Ranger.

“Before the war askaris had been prominent but the dominant figures had been the clerks; despite the emphasis on drill, the parades had been reviewed by Kings and Governors, rather than by military officers. Now the military theme became completely dominant as the German ceased to be represented by any formal regime and German power became only to reside only in the columns on the march.”(Ranger 1975a: 52)

Kein Wunder, daß *beni*, betrachtet unter dem Aspekt der Reflektierung konkreter Erfahrungen in einer sich ändernden Lebenssituation seine Thematiken und somit auch die Formen seiner Performances änderte. Die Gesellschaft Deutsch-Ostafrikas war in jenen Jahren eine militärische geworden, mehr noch, sie war, vor allem in den letzten Jahren des Krieges, eine Gesellschaft, die sich um die infrastrukturellen Erfordernisse der Guerilla-Taktik von Lettow-Vorbeckes strukturierte. Und auch um die Askaris strukturierte sich ja eine ganze Lebenswelt. Es waren ja nicht nur die Soldaten selbst, die in den Märschen der militärischen Operationen mitmarschierten. Mit ihnen marschierten auch ihre Frauen und Kinder. Die anhaltende Involvierung in den Krieg war vielmehr noch als vor dem Krieg verbunden mit einem Verlust alter Identitäten und Lebenswelten und die partielle Ersetzung und Neustrukturierung mit anderen Mustern von Identitäten. Dieser Prozeß war ein äußerst ambivalenter und widersprüchlicher, in dem neue Erfahrungen alte Identitäten neu strukturierten und partiell ersetzten. *Beni* als ein Mittel und Ausdruck dieser Prozesse zeigt diese Ambivalenz in seiner ganzen Breite. Entgegen der von Cohen beschriebenen Prozesse der Adaption einer veränderten historischen Situation durch “etablierte” ethnische Gruppen, waren die Askaris eine Gruppe, die als soziale und notwendigerweise auch kulturelle Gruppe, erst im Entstehen begriffen war, insofern, als diese erst eine Subkultur, und damit ein Verständnis von sich selbst entwickelten. Die Askaris bedienten sich dabei, zumindest trifft dies auf den *beni*-Komplex zu, der Symbole zweier, vielleicht sogar mehrerer Welten. Die eine war ihre neue Lebenssituation, das grausame Theater der Moderne, und diese Welt hielt äußerst ambivalente Erfahrungen bereit. Die andere war die Welt ihrer Herkunft, ihrer “Traditionen”. Der Punkt ist nicht so sehr der der Tradition, sondern der der Konnotation, d.h. ob sie als “traditionell” bzw. “traditionalistisch” oder als “modernistisch” wahrgenommen wurden, d.h. in der Art, wie Hall schreibt, die Elemente einer Kultur miteinander verbunden bzw. artikuliert wurden (Hall 1981: 236). Die Betonung von Symbolen aus dem Fundus der Modernität, wie es in den *beni*-Korporationen implizit war, und die die Zugehörigkeit zu dieser Welt ausdrückte und ausdrücken sollte, dies geschah durchaus in der Gegenüberstellung zu ihrem traditionellen Kontext. So wie die von Schildkrout (Schildkrout 1974: 192ff) beschriebenen urbanen Immigranten in Ghana durch Symbole und kulturelle Darstellungen ihre Ethnizität als eine Abgrenzung zu anderen ethnischen Gruppen, und damit gleichzeitig die Zugehörigkeit zu eigenen Gruppe performierten, so taten dies mit ähnlichen Mustern auch die Askaris in den deutschen Truppen. Die entstehenden Identitäten waren keine ethnischen, nicht in dem Sinne wie sie als administrative Rahmenbedingungen von den kolonialen Verwaltungen etabliert wurde, und *beni* war in keinem Sinne eine Repräsentation ethnischer Identitäten. Aber dennoch, das ethnische ist auf zweierlei Art in diese neuen Identitäten eingeschrieben. War das Konzept der Ethnien der kolonialen Verwaltungen vor allem eines, das administrative Einheiten, aber eben auch kulturelle Identitäten konstruierte, so waren diese neuen Identitäten solche, die von den “Betroffenen” mit vorwiegend kulturellen Mittel etabliert und performiert wurden. Dies war in den deutschen Truppen vor allem *beni* mit seinen Mustern von Uniformierungen, Tänzen und Songs. Zum anderen wurden mit Hilfe des “modernistischen” Beni-Modus, oder mit dem Modernismus (und dies im Selbstverständnis der *beni*-Performer in einen Sinne, der Modernität gegen den traditionellen Kontext setzte) symbolisierenden *beni*, d.h. den mit Symbolen des Modernen operierenden *beni* traditionellere kulturelle Praktiken und die damit verbundenen Identitäten bewahrt bzw. re-strukturiert. Dies ist besonders evident, wenn man das Lamu-*beni*, wie es vor dem Krieg bestand mit dem *beni* der Askaris in der Schutztruppe vergleicht. In den Tanzformationen des Lamu-*beni* standen sich die konkurrierenden Tanzteams in Reihen gegenüber. Im *beni* der

Askaris werden Muster traditioneller Tänze der Wasukuma aufgenommen, die Tänzer tanzen zum Beispiel in Kreisen. In den *beni*-Songs dieser Zeit wird zudem, ganz anders als im Lamu-*beni*, die Konkurrenz zwischen *Marini-Arinoti* partiell überlagert von einer Beschreibung der Konkurrenz in Mustern von Ethnien:

“We Marini are coastal people!
Savages from up-country, Ah, you are not able!”(Anonym 1938:77)

Dies entsprach ganz dem Muster wie es sich schon im Kontext des interregionalen Handels im 19. Jahrhundert von den Swahili als distingierende Ideologie eingeführt worden war.

“I shall go with them far away
Bring cannons for a terrible war
Lets return to the coast, we brave soldiers
We have beaten the Mitamba savages.”(Anonym 1938: 80)

Und es war ein Reflex auf die Ereignisse in Tanga, in der die deutschen Askaris, die Infanterie, die britische Navy besiegten. “Arinoti was the name of a place where the land soldiers won a victory over their enemies. ... Marini meant the navy.”(Ranger 1975a: 55), zitiert Ranger einen Ex-Askari und Mitglied einer *Arinoti*-Korporation. Die Muster der Rivalität waren, so scheint mir, äußerst komplex und sie veränderten sich gemäß den konkreten Erfahrungen der in den Beni-Involvierten. In der “Bomba tatu” waren es vor allem Nyamwezi, Wasukuma, Manjema-Ethnien, die im Hinterland der Küste siedelten. Und besonders die Nyamwezi waren, wie Iliffe schreibt, Menschen, die schon in erheblichem Maße in die demographischen Prozesse des 19. Jahrhunderts (und mit den sie flankierenden Prozessen kultureller Vermischungen) involviert waren, die aber nichtsdestotrotz Einflüssen anderer Kulturen zu widerstehen suchten, die auch, als sie sich in den Küstenstädten ansiedelten, ihre indigene Identität immer betonten (Iliffe 1979: 80). D.h. hier könnten innerhalb des Grundmusters der Rivalität zwischen *Marini-Arinoti* verschiedene Bedeutungen enthalten sein. Ich würde eine (sehr starke) Bedeutung in jenem Identitätskomplex der Nyamwezi sehen, der zum einen die Erfahrungen des Eingebundenseins in die prä-kapitalistischen bzw. kapitalistischen Ökonomien aufnimmt, als Muster, in dem sowohl ethnische Identitäten wie auch quasi-proletarische oder quasi-industrielle Identitäten existent sind, und zum anderen jenes Insistieren auf eine eigene, “traditionelle” Identität; vorwiegend als Abgrenzung zu anderen “Ethnien”, insbesondere in bezug auf die Swahili. Ranger wiederum zitiert einen Informanten, der betont, daß die *Marini-Arinoti*-Rivalität in diesem Sinne aufgefaßt wurde:

“Marini, he said was mostly associated with Europeans , Indians, Arabs, an other races who were found joining the the navy in great numbers. To the Africans all soldiers of races other than African were regarded as sea soldiers since they came here form their country by sea.” (Ranger 1975a: 55)

Dem Nivellierungsphänomen des Krieges standen aber auch die traumatischen Erfahrungen der Askaris und Träger gegenüber. Hodges, die traumatischen Erfahrungen der Askaris und Träger in den militärischen Operationen des 1. Weltkriegs beschreibend, zitiert einen Kriegsveteranen, der über die Unmöglichkeit der Soldaten erzählte, über diese Erfahrungen zu sprechen (Hodges 1986:109). Sie sprachen nicht darüber, aber sie tanzten und sie sangen. Wir wissen nur, schreibt Iliffe, von diesen Tausenden von Trägern, daß sie desertierten, starben und das sie tanzten: “... a long the supply routes, in the camps, and home again in the villages, as members of the Arinoti or local ngoma, they danced with astonishing reliance of Africans.” (Iliffe 1979:250). In der Tanganyika-See-Region reflektierten die Frauen in den *beni*-Songs die Vergewaltigungen durch die Soldaten der verschiedenen Seiten und die existentiellen Nöte, die Zerstörung familiärer Strukturen und Sicherheitsnetze, hervorgerufen durch den Krieg (Anonym 1938).

Beni nach dem 1. Weltkrieg

Die in ihre Dörfer zurückkehrenden Askaris und Träger brachten in ihrem *beni* etwas mit, was auch ihre Erfahrungen während des Krieges widerspiegelte. Das militärische Thema war in den *beni*-Performances dominant. Noch 1953 beschreibt Pamela Gulliver für die Nyasa-Region eine Performance von *mganda*-Korporationen, ein lokale Variante des "Beni-Modus", deren Titel nahezu bis ins Detail alle militärischen Ränge zitierten: *Kingi*, für das Haupt der Korporationen, einen Sergeant Major als nächstem in der Hierarchie, und einen P.H.D., einem Amt für Gesundheit (Public Health Department), das verantwortlich für die Reinigung der Uniformen und die Sauberkeit gewesen wäre; Korporale, Obergefreite (*lance corporal*) und Soldaten. Die Korporationen selbst wurden *boma*, genannt, der Name, den die Deutschen ihren Forts gaben (Gulliver 1955: 58). Die Tänzer der einen Korporation trugen Kostüme, die die Uniformen der europäischen Beamten zitierten, die der anderen Korporationen, jene, die den höchsten Status beanspruchte, hätte aber auch militärische Uniformen getragen.

In den *beni*-Performances der *Alinoti* und *Marini* in Ufipa (am südlichen Ende des Tanganyika-Sees) schienen diese militärischen Muster als Muster der Disziplinierung, oder besser des zeremoniellen Verhaltens dominiert zu haben. Der anonyme Autor, der diese Performances beschrieben hat, betont vor allem die strenge Disziplin, die in den Korporationen geherrscht hätte.

"The head of the society army takes command of his soldiers, and beats them with a kiboko (hippopotamus hide) when the march badly or are late for school or any other exercises. The army captain drills those who are called Maaskari (soldiers). He teaches manoeuvres and other military exercises. Those who perform these tasks badly are given the road." (Anonym 1938: 75)

Eine der Aktivitäten der Korporationen wäre das Durchführen von Manövern gewesen. Diese hätten die Manöver der deutschen Schutztruppe imitiert. Zu Beginn der Manöver hätte das Haupt der *beni*-Korporation, der "Kaiser", einen Tagesbefehl herausgegeben, in dem seinen "Soldaten" befohlen wurde, sich abseits des Dorfes zu militärischen Übungen versammeln. Dann wurden zwei Divisionen aufgestellt, wobei die eine den "Feind" dargestellt hätte. Diese wurde vom "Major" angeführt worden, während die andere vom "Kaiser" befehligt worden wäre. Nach Märschen in Marschordnung, die bis zu zwei Stunden dauerten, wäre es zur "Schlacht" gekommen, wobei jede Seite versucht hätte, soviel Gefangene wie möglich zu machen. Dabei wurden Unterschiede in den Rängen der Gefangenen gemacht:

"Ordinary soldiers, who have been taken prisoners are tied together in a line with a rope and are looked after by a sergeant who holds a kiboko in his hand. The prisoners of high rank put under charge of a lieutenant as soon as their weapons have been taken away from them." (Anonym 1938: 79)

Kiboko, das waren die Peitschen, mit denen die Träger in den Truppen der Briten bei Vergehen bestraft wurden.⁸ Das war eine Zitierung der traumatischen Erfahrungen der Träger, die Erfahrungen der militärischen Disziplinierungen. Ein anderer Punkt ist die Differenzierung der Gefangenen nach ihrem Status innerhalb der Inszenierung. Askaris in den kolonialen Tanganyika Truppen hatten dieses merkwürdige Verhalten ihrer Offiziere in ihren Erinnerungen festgehalten. In den Interviews, die Hodges mit ehemaligen Askaris in seinem Buch wiedergibt, kommentiert ein Askari:

⁸ Hodges erwähnt den Begriff *Kiboko* in diesem Zusammenhang (siehe Hodges 1986: 158)

“German officers would come to the British camp and we would see them talking, not as enemies would do. This often surprised us.”(Hodges 1986: 64)

Aber nicht nur im *manova* wurde das Militärische zitiert. Auch im zweiten Komplex des *beni*, dem Tanz, der zumeist im Anschluß an das *manova*, als Siegesfeier, aber auch bei Hochzeiten von Mitgliedern der Korporation oder bei Beerdigungen getanzt wurde, war es präsent. Dort war das “Strammstehen” ein Element, das im Tanz eingebaut war. Diesen Tanz tanzten Frauen und Männer gemeinsam, und die Formation war üblicherweise ein Kreis. In der Mitte des Kreises standen die Trommler und die Sänger der Teams. Der Tanz begann mit eben diesem “Strammstehen”. Ebenso stand einer der Sänger stramm, wenn der andere gerade sein Lied vortrug. Die Themen der Songs waren meist Lobpreisungen des eigenen Teams und die Verspottung des Gegners:

“Open your eyes, sister of Juma
Open your eyes. Leave aside incest
The other is your brother: how has been with you?
Juma stop this business.”
“Women of the regiment
Waembe dodo-get out of Marini
That we may see the women
With breast so precious.”

Aber auch Erfahrungen des Krieges wurden reflektiert; der folgende Song spielt auf die Vergewaltigungen durch Soldaten der britischen K.A.R. an:

“Listen my different loved ones! Sister.
She cried on marrying in Zanzibar. Listen men of Mkanda.
I first conceived because of a soldier of the 7th K.A.R.
That soldier came and deflowered me in Zanzibar.” (Anonym 1938: 78f)

Auch die von Jones und Gulliver beschriebenen *mganda*-Performances bieten ein ähnliches Bild. Sie waren während oder kurz nach dem 1. Weltkrieg als lokale Varianten des “Beni-Modus” in der Njassa-See-Region aufgetaucht. Jones hat eine der ausführlichsten Beschreibungen einer Performance des “Beni-Modus” hinterlassen:

“First may come the Regimental Mascot. ... The mascot itself was one those bronzed heads used as an advertisement, I believe, of Van Heusen collars, surmounted by an ordinary reil by hat. Then come the Officers dressed in European suitings, very smart, and brandishing canes in a cavalier manner. They dance about four abreast and burlesque with extravagant airs the British Army officer- doing it of course in dance form and keeping time with music. Next came the Drummers, three in number. In the center is the big drum carried in the European manner and beaten by two sticks with the rather pompous display exhibited by a European big drummer. The drummer sounds as if he is beating an ordinary military march ... he is accompanied by two other drummers beating on African drums ... Behind these is body of trumpeters ... One man act as the Doctor. He has a red cross on his back and a medicine box fixed on the side of his belt. During the Procession he walks freely about with the dignity required of an M.O., and will attend any ‘casualty’ that occurs. There is also a party Stretcher-bearer with a stretcher. When the Procession reaches its destination, they stand aside on duty. From time to time one of the dancers pretends to be a casualty and is suitably tended by the medical party. Accompanying the Procession is a Constable. He is an important person whose duty is to see that everyone dances properly and that there are no squabbles. He is free to walk where he likes and is recognisable by a large sword made of wood which he carries.”(Jones 1945: 180f)

In der von Jones beschriebenen *mganda*-Performance wurde die Figur/Rolle des Königs mit einem Verhalten verbunden, daß zeremoniale Würde mit einem “bürokratischen” Gestus verband. Wenn die Prozession am Hauptquartier des Kings, “an open space where both dancers

and spectators have plenty of room”(Jones 1945: 181), angekommen war, hielt der *King* eine Rede, in der er festlegte, von wann bis wann die Tänze stattfinden sollten. Während des Tanzes gab er Order für Festmähler oder für einen Wechsel des Tanzstils. In der *mganda*-Performance, die Pamela Gulliver beschrieben hat, wurde der Wettbewerb der Teams im Rahmen eines wohldefinierten Zeitplans abgehalten, der eher jener bürokratischen Attitüde entsprach als das er zu einer Veranstaltung paßte, die Vergnügen und Unterhaltung im Sinn hatte:

“The following morning dancing started at 8 a.m. Each of the five teams was scheduled to give half an hour’s performance three times in rotation, on each of the two days.” (Gulliver 1955: 59)

Einladungen zum *mganda* der Frauen, dem *kihoda*, wurden in schriftlicher Form ausgeteilt. Dies war auch der Fall im *beni* der *Marini*-Korporation Saleh bin Mkakwas. Überliefert ist sein Briefwechsel mit seinem Freund Thomas Plantan in Dar es Salaam, der dort unter dem Titel “Majestät König von Hindenburg” ein Kopf der *Marini* war. Er selbst nannte sich “Seine Majestät Friedrich August von Sachsen”. In diesen Briefen bat er Plantan “to send him certain particular regarding the songs, customs, and scale of subscriptions in vague and to obtain similar information from Mohamed Zuberi of Lindi, in order that the customs of the Marine band may standardized everywhere.”(Ranger 1975a:57)

Die Performer des “Beni-Modus” im Inland Tanzanias haben den zeremoniellen und bürokratischen Gestus der kolonialen Kultur offensichtlich adaptiert. Aber sie haben auf der anderen Seite diesen offiziellen Gestus durch dessen Kombination mit einer tradierten Festkultur. In den *beni*-Performances in Ufipa hinderte militärische und bürokratische Etikette die Performer nicht, im Anschluß bzw. als abschließenden Teil der *beni*-Performance eine “Orgie” zu veranstalten, wie sich der anonyme Autor, ein Missionar, ausdrückt. Dies wäre oftmals auf den Widerstand der Älteren gestoßen, nicht nur wegen des Krachs, sondern auch wegen der “lose moral practices”(Anonym 1938: 81), die mit den *beni*-“Orgien” verbunden gewesen wären. Promiskuität wäre nicht ungewöhnlich und vor allem ein Privileg der höheren Ränge der Korporation und/oder der Sieger in den *manova* gewesen.

“Up in the Tanganyika lake district, people commonly say that the victors in the *manova* ... are permitted adulterous relations with the women, especially the women of the prisoners, and this particularly among the *Marini*. Even when the husband is present, he can nothing say, because of his written agreement of obedience as a member. In other parts of the country, especially on the coast, high officials of the society are free to ask the head for permission to go to any women they wish and this permission is given in the following form: ‘Take her if you wish’. The woman’s husband in the case cannot object; if he does, the head orders his soldiers to beat him.” (Anonym 1938: 81)

Das war die “Ära des Tanzes” in Ufipa. Ranger, dessen Interesse besonders den subversiven, den kritischen Momenten des “Beni-Modus” galt; übersah diesen Aspekt als er seine Aufmerksamkeit nur auf die Songs der *beni* und deren Rolle in den politischen Auseinandersetzungen in den Minen des Copperbelt der Jahre 1927 und 1935 fokussierte. Vail und White haben auf die Vakanz einer solche Perspektive, die Kritik und Protest vornehmlich in europäischen Begrifflichkeiten und Kausalitäten, “strikes, demonstrations, stone throwing, letters to newspapers, resolutions from political associations, and finally armed rebellion”(Vail & White 1991: 224) hingewiesen. Anhand der Geschichte des Paiva-Songs in Mozambique haben sie anstelle dessen die Bedeutung von *cultural performances* als Orte und Formen von Protest der indigenen Gesellschaften hervorgehoben. Hier würden sich als vakanter Prozeß der Distanzierung von den Zuweisungen der Identitäten und Weltansichten des kolonialen Machtapparates die Performer Freiräume (*tiny area*) einer eigenen Identität und historischen Perspektive bewahrt haben (Vail & White 1991: 226f). Die “*tiny area*” dieser Identität und Perspektive war

der äußerst ambivalente Zwischenraum, der die Gültigkeit tradiertter Haltungen und die Positionierung in den neuen Kontexten gleichermaßen betonte.

Die Performances des "Beni-Modus" oder des *enganga* waren in diesen Kontexten mehr als "intellektuelle Reaktionen" (Odhiambo 1976: 168), mehr als nur Mittel der Reflektion dieser Prozesse und/oder symbolische Aneignungen dieser neuen Welt. Dies waren sie in erster Linie und vergleicht man diese performativen Räume mit anderen Räumen der Aneignung dieser neuen Welten, etwa die christlichen Missionen, dann waren diese Räume, die - obwohl ihrer ostentativen Verwendung von Elementen fremder Kulturen - von den afrikanischen Individuen selbst geschaffen worden waren, die sie in hohem Maße kontrollieren konnten und in denen sie aus tradierten Haltungen heraus diese Elemente adaptieren bzw. mit ihnen umgehen konnten. Mehr noch waren sie oftmals die Sprache einer Kritik an der Unfähigkeit der kolonialen Chiefs, die Interessen ihrer Menschen im kolonialen System zu vertreten (vgl. Matongo 1993: 196ff).

Eine solche innerafrikanische Kritik war auch das Thema Auseinandersetzung um die *beni* in Tanganyika der 20iger Jahre. Wie Hodges schreibt, hatte sich eines nach dem Krieg verändert: die Bereitschaft der jungen Männer, die im Krieg gekämpft hatten, sich ein zweites Mal so betrügen zu lassen (siehe Hodges 1986: 196). Die brutalen und betrügerischen Rekrutierungen, die so nicht ohne die Mithilfe der kolonialen Chiefs hätte stattfinden können, waren nicht vergessen. Nach dem Krieg weigerten sich viele, sich wieder so ohne weiteres in die kolonialen ökonomischen Felder einspannen zu lassen. Wenn sie in den *beni*-Performances den militärischen und bürokratischen Modus so elaboriert darstellten, dann war es das jene Distanzierung aus einer historischen Perspektive heraus. Und es war eine Absage an die Ideologie des inferioren Status der Afrikaner und den superioren Status der Weißen, mit deren Hilfe die kolonialen Verwaltungen die Afrikaner zu ihren Arbeitskräften degradierten. Northcote, ein britischer Verwaltungsbeamter, schätzte diesen Wandel so ein:

"The fundamental cause is the awakening of the native doubtless owing to what they learned during the war ... In fact the former system of Bluff, founded upon the obvious difference between White and Black, has broken down and we must in future deal with the native on legal lines ..."(zitiert nach Hodges 1986: 196)

Das hatte auch eine politische Dimension; weil die ehemaligen Askaris und Träger den Zusammenhang zwischen kolonialer Herrschaft und Kooperation ihrer Chiefs deutlich aussprachen. Und dies scheint mir auch eines der wesentlichen Momente, dessen was Iliffe als "Ära des Tanzes" bezeichnet hat, d.h. es war ein Symbol einer neuen Unabhängigkeit der Jüngeren, eine Form populärer Kultur, die nicht mehr der "traditionellen" Kultur angehören wollte, obgleich sie sich ihrer Elemente bediente. Als ein Ausdruck einer Absage an die alten Loyalitäten zu ihren Chiefs. Darin war es der Ausdruck von Konflikten vieler Gesellschaften des Hinterlandes, die sich nach dem 1. Weltkrieg in hohem Maße verschärft hatten. Wie Hodges schreibt, wären die zurückgekehrten Askaris und Träger mit einem für damalige Verhältnisse kleinen Vermögen in die Heimatdörfer gekommen; und viele behielten ihre Uniformen. Das war der Anlaß zu einigen Ärgernissen, da die kolonialen Chiefs und *nzamas*, die Ältesten in den Dörfern, ihrerseits die khaki-farbenen Quasi-Uniformen als einen legitimierenden und legitimierten Ausdruck ihres Amtes betrachteten. Ein Konflikt also, der sich um die Legitimität des Gebrauchs von Symbolen rankte. Zudem hatten die Rückkehrer in der Einschätzung der Chiefs "lost a great deal of any respect which they held for the Elders, and their attitude to the Europeans is frequently not what could be desired."(Hodges 1986: 195). Ein anderer Punkt war, daß für viele der Rückkehrer die Situation, mit der sie sich in ihren Heimatdörfern abfinden mußten, wie ein Rückschlag erscheinen mußte. In den *beni*-Korporationen gaben sie ihrer Frustration und ihrer Verweigerung Ausdruck, ohne weiteres zur Tagesordnung überzugehen; durch die gleichsam ostentative Darstellung ihrer Zugehörigkeit zur

Neuen Welt. Warum sollten sie, die, wie auch immer ihr Land verteidigt hatten (und auf welcher Seite schien egal), die die weißen Armeen geschlagen hatten, die die Welt gesehen hatten, wieder auf den Feldern arbeiten, als wäre nichts passiert? Warum sollte sich dies für sie nicht irgendwie auszahlen?

Der Kolonialismus spaltete die indigenen Gesellschaften zutiefst. Er spaltete sie in den Wahrnehmungen und Reaktionen. Für diejenigen Individuen, die innerhalb des kolonialen Kontextes auf die eine oder andere Weise agierten, war er in jedem Fall eine neue Ressource. Einigen Chiefs, die versuchten ihre Macht auch unter den neuen Umständen zu bewahren, bot er nicht selten die Gelegenheit sich neue Legitimationen zu verschaffen und ihre Stellung mit neuen Ressourcen zu untermauern. Für andere, insbesondere die jungen Männer und Frauen, konnte er eine Alternative darstellen, oftmals eher als Vision denn als Realität. Aber das war genau der Punkt, um den es in der "Ära des Tanzes" ging, um die Imagination einer Welt, die als Ausgangspunkt für die Kritik an der realen Welt dienen konnten, als eine schmale Spur einer Identität in einer Situation, die durch rapide Transformationen gekennzeichnet war. Diese Spuren als Geschichte, oder eine "Landkarte von Erfahrungen" (Vail & White) zu bewahren, war eine der geschichtlichen Dimensionen der "Ära des Tanzes". Daß kulturelle Darstellungen diese Funktion erfüllten, ist nicht nur aus den tradierten Zusammenhang zwischen kulturellen Performances und Öffentlichkeit zu erklären, vielmehr boten einzig die kulturellen Praktiken des Körpers eine Möglichkeit, Erfahrungen in Geschichte zu reflektieren und zu kommentieren. Hier würde ich die Korrespondenzen von oralen und peripheren Kulturen sehen, denn das, was diese Kulturen gemeinsam haben, ist, daß sie oftmals nicht viel mehr Mittel zur Verfügung haben, ihre eigene Geschichte zu schreiben, als die innerhalb der Dimensionen des Aktuellen, des Grenzen ihres eigenen Seins, also ihres Körpers.

Bibliographie

Zeitschriften:

Kiongozi

Deutsch-Ostafrikanische Zeitung (DOZ)

Deutsche Kolonial Zeitung (DKZ)

Anonym (1938). The Beni Society of Tanganyika Territory. *Primitive Man* (11) 1/2: 74-81.

Anthony, D. H. (1983). *Culture and Society in a Town in Transistion*. Ph.D. dissertation. University of Wisconsin.

Bourdieu, P. (1988). *Homo Academicus* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, P. (1991a). *Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches* Wien: Braumüller.

Büttner, C. G. (1894). *Anthologie aus der Suaheli-Literatur* Berlin: Assmann

Certeau, M. de (1988). *Die Kunst des Handelns* Berlin: Merve.

Certeau, M. (1991). *Das Schreiben der Geschichte* Frankfurt am Main / New York: Campus

Cory, H. (1954). *The Indigenous Political System of the Sukuma* Kampala: East African Institute of Social Research.

El Zein, A. H. (1974). *The Sacred Meadows: A Structural Analysis of Religious Symbolism in an East African Town* Evanston: Northern University Press.

- Fiebach, J. (1986a). *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika* Berlin/Wilhelmshafen: Henschel Verlag
- Fiske, J. (1989). *Reading the Popular* Boston: Unwin Hyman.
- Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture* Boston: Unwin Hyman
- Franken, M. A. (1986). *Anyone Can Dance. A Survey and Analysis of Swahili Ngoma. Past and Present*. Ph.D. Dissertation. University of Massachusetts. Ann Arbor.
- Glassman, J. (1994). *Feasts and Riots. Revelry, Rebellion, and Popular Consciousness on the Swahili Coast, 1856 - 1888* London: James Currey.
- Gluckman, M. (1944). *Custom and Conflict in Africa* Cambridge: Basil Blackwell.
- Gluckman, M. (1954). *Rituals of Rebellion in South-East Africa*. The Frazer Lecture, 1952 Manchester: Manchester University Press.
- Goody, J. (1992). Oral Culture. In: R. Bauman (ed.) *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook* Oxford/New York: Oxford University Press: 12-21.
- Goody, J. & I. Watt (1986). Konsequenzen der Literalität. In: J. Goody, K. Gough & I. Watt (eds.) *Entstehung und Folgen der Schriftkultur* Frankfurt am Main: Suhrkamp: 63-122.
- Gulliver, P. (1955). Dancing Clubs of Nyasa. *Tanganyika Notes and Records* 41: 58-59.
- Gutmann, B. (1909). *Dichten und Denken der Dschagganeger* Leipzig: Brockhaus.
- Hall, S. (1981). Notes on Deconstructing 'The Popular'. In: R. Samuel (ed.) *People's History and Socialist Theory* London: Routledge & Kegan Paul: 227-240.
- Hall, R. d. Z. (1936). The Dance Societies of the Wasukuma. *Tanganyika Notes and Records* 1: 94-96.
- Harries, L. (1954). Dialogue Verse in Swahili. *Africa* (24) 2: 157-159.
- Hartwig, G. W. (1969). The Historical Role of Kerebe Music. *Tanganyika Notes and Records* 70: 41-56.
- Hitchens, W. (1938). Khabar al-Lamu: Chronicle of Lamu by Shaibu Faraji bin Hamed al-Bakariy. *Bantu Studies* 12: 1-33.
- Hodges, G. (1986). *The carrier corps. Military Labor in the East African Campaign 1914-1918* London/New York.
- Illiffe, J. (1979). *A Modern History of Tanganyika* Cambridge: Cambridge University Press
- Jones, A. M. (1945). African Music: The Mganda Dance. *African Studies* (4) 4: 180-188.
- Koritschoner, H. (1937). Some East African Native Songs. *Tanganyika Notes and Records* 4: 51-64.
- Kramer, F. W. (1987). *Der Rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika* Frankfurt am Main: Syndikat.
- Lambert, H. E. (1962/1963). The Beni Dance Songs. *Swahili* (33) 1: 18-21.
- Lienhardt, P. (1968). *Swifa ya Nguvumali: The Medicine Man* London: Clarendon Press
- Lutteroth, A. R. (1938). *Tunakwenda. Auf Kriegssafari in Deutsch-Ostafrika* Hamburg: Broschel & Co.
- Matongo, A. B. K. (1993). Popular Culture in a Colonial Society: Another Look at Mbeni and Kalela Dances on the Copperbelt 1930-1964. In: S. N. Chipunga (ed.) *Guardians in their Time: Experiences of Zambians under Colonial Rule 1890-1964* Basingstoke: Macmillan: 180-217.
- Mayer, A. F. (1984). *Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaften 1848-1914* München: dtv.
- Middleton, J. (1992). *The World of the Swahili* New Haven: Yale University Press.

- Odhiambo, E. S. A. (1976). The Movement of Ideas: A Case Study of Intellectual Responses to Colonialism Among the Liganua Peasants. *Hadith 6: History and Social Change in East Africa* Nairobi: 165-185.
- Pesek, M. (1996). *Die Ära des Tanzes. Cultural Performances im östlichen Afrika (1880-1925)*. Magisterarbeit. Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin.
- Pesek, M. (1997). Geschichte und Performance in Lamu, Kenia (1880-1925). In: J. Fiebach & W. Mühl-Benninghaus (eds.) *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berlin: Vistas: 117-168.
- Prins, A. H. J. (1971). *Didemic Lamu: Social Stratification and Spatial Structure in Muslim Maritime Town* Groningen, Institute for Cultural Anthropology, University of Groningen.
- Ranger, T. O. (1975a). *Dance and Society in Eastern Africa : The Beni Ngoma* Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Ranger, T.O. (1975b). Introduction. In: T. O. Ranger & J. Weller (eds.) *Themes in the Christian History of Central Africa* London: Heinemann: 3-14 (Part I), 85-94(Part II), 215 -217 (Part III).
- Ranger, T.O. (1978). Growing from Roots: Reflections on Peasant Research in Central and Southern Africa. *Journal of Southern African Studies* 5
- Salim, A. I. (1973). *The Swahili Speaking Peoples of Kenyan Coast, 1895- 1965* Nairobi: East African Publishing House
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory* New York/London: Routledge.
- Schechner, R. (1990). *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich* Reinbek bei Hamburg: rororo.
- Schildkrout, E. (1974). Ethnicity and Generational Differences among Urban Immigrants in Ghana. In: A. Cohen (ed.) *Urban Ethnicity* London: Tavistock: 187-222.
- Singer, M. (1959). Preface. In: M. Singer (ed.) *Traditional India: Structure and Change* Austin: University of Texas
- Singer, M. (1972). *When a Great Tradition Modernizes* London: Routledge & Kegan Paul.
- Skene, R. (1916). Arab and Swahili Dances and Ceremonies. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* (24): 413-433.
- Stentzer, J. (1910). *Kriegs-und Friedensbilder aus Deutsch-Ostafrika* Berlin.
- Swantz, M.-L. (1970). *Ritual and Symbol in Transitional Zaramo Society; with Special Reference to Woman* Uppsala. Scandinavian Institute of African Studies
- Vail, L. & L. White (1978). Plantation Protest: The History of a Mozambican Song. *Journal of Southern African Studies* (5) 1: 1-25.
- Vail, L. & White, L. (1983). Forms of Resistance: Songs and Perceptions in Colonial Mozambique. *The American Historical Review* (88) 4
- Vail, L. & White, L. (1991). *Power and Praise Poem: Southern African Voices in History* London: James Currey
- Velten, C. (1903). *Sitten und Gebräuche der Suaehli* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Weule, K. (1908). *Negerleben in Ostafrika. Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise* Leipzig: Brockhaus.
- Wipper, A. (1970). The Gusii Rebels. In: R. I. Rotberg & A. A. Mazuri (eds.) *Protest and Power in Black Africa*. New York: Oxford University Press: 377-426
- Wrightson, K. & D. Levine (1979). *Poverty and Piety in an English Village. Terling, 1525-1700* New York: Academic Press.