

Kim Glück

DANCING ETHIOPIA

Inszenierungen der äthiopischen Nation



Ethnologie / Anthropology Bd. 75

LIT

Kim Glück

Dancing Ethiopia

ETHNOLOGIE
ANTHROPOLOGY

Band / Volume 75

LIT

Kim Glück

Dancing Ethiopia

Inszenierungen der äthiopischen Nation

LIT

Umschlagbild: Alliance Ethio-Française, Addis Abeba,
© Kawase, Itsushi: 15. 10. 2015

Die Forschung für meine Dissertation fand während meiner Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Frobenius Institut für kulturel- anthropologische Forschung im Rahmen des DFG-Projektes „Erschließung und Digitalisierung der Archivbestände zu Äthiopienstudien des Frobenius-Instituts“ statt. Die Open-Access-Publikation dieses Buches wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds der Goethe-Universität Frankfurt am Main unterstützt.

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2020 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Erstgutachterin/Betreuerin: Apl. Prof. Dr. Ute Röschenthaier

Zweitgutachter: Prof. Dr. Magnus Treiber

Drittgutachter: Prof. Dr. Markus Verne

Tag des Prüfungskolloquiums: 17. 07. 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-643-25018-6 (br.)

ISBN 978-3-643-45018-0 (PDF)

ISBN 978-3-643-45140-8 (OA)

DOI: <https://doi.org/10.52038/9783643250186>

Zugl: Mainz, Univ., Diss., 2020

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2024

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20

E-Mail: lit@lit-verlag.de <https://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag, Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

INHALT

DANKSAGUNG	i
VORWORT	1
ZUR UMSCHRIFT AUS DEM AMHARISCHEN	2
VERWENDUNG VON KLARNAMEN UND ANONYMISIERUNG	2
EINLEITUNG	3
DIE BILDUNG DER ÄTHIOPISCHEN NATION	6
Ideen, Vorstellungen und Bilder der Nation	6
Der äthiopische Nationsbildungsprozess	12
Nation wird inszeniert – Nationale Inszenierungsprozesse in Äthiopien	19
TANZ UND PERFORMANCE	23
Inszenierung und Performance	23
Tanz wird inszeniert	33
ZUGANG ZUM FELD UND ETHNOGRAFISCHE HERANGEHENSWEISE	37
FORSCHUNG IN ADDIS ABEBA	37
„IT IS BEST TO TAKE A COMPANION WITH YOU“	38
DIE KONNOTATIONEN DES BEGRIFFS TANZ.	44
AUFBAU DER ARBEIT	50

DARSTELLENDEN KÜNSTE ALS SPIEGEL DES SOZIOLOGISCHEN GEFÜGES IN ÄTHIOPIEN	52
ÄTHIOPIEN AB DEM 20. JAHRHUNDERT BIS IN DIE GEGENWART	52
Performative Künste im äthiopischen Kaiserreich	53
Haile Selassie I. – Moderner Staatsregent vs. konservativer Autokrat	57
Die darstellenden Künste im Dienst kaiserlicher Legitimation	62
Nationale Institutionalisierungspraktik unter Haile Selassie I.	66
<i>Kinet</i> – Die Etablierung des Tanztheaters	67
Nationale Inszenierungspraktik unter Haile Selassie I.	69
DAS DERG-REGIME UND DIE IDEE EINES KOMMUNISTISCHEN ÄTHIOPIENS	71
Tanz- und Theateraufführungen als Plattform einer nationskonformen Agenda	75
Nationale Institutionalisierung unter sozialistischer Staatsführung	76
Nationale Inszenierung – Das Agitproptheater	78
Auswirkungen des Derg-Regimes auf die darstellenden Künste	80
Nationale Inszenierungspraktik – Das Tanztheater <i>hezb le hezb</i>	82
Der prägende Einfluss von <i>hezb le hezb</i> auf die Tanzszene Addis Abebas	93
EINE NEUE ÄRA – DIE DEMOKRATISCHE REPUBLIK ÄTHIOPIEN	96
Der ethnische Föderalismus als staatliches Organisationsprinzip – Ethnizität wird zur administrativen Einheit.	99

Ethnizität wird zur politischen Einheit	103
Realpolitische Umsetzung des ethnischen Föderalismus.	106
PERFORMANCE HEUTE – TÄNZE ALS PERFORMATIVE	
PRAXIS DER NATION	109
DIE INSTITUTIONALISIERUNG KULTURELLER PRAKTIKEN	109
DIE ÄTHIOPISCHE KULTURPOLITIK.	109
Kulturpolitische Ziele und Äthiopiens wirtschaftlicher Transformationsplan	110
Die ausführenden administrativen Organe der Kulturpolitik: Das Kultur- und Tourismusministerium und seine regionalen Dependancen.	111
Kulturpolitik in ihrer Umsetzung.	115
„We need professional watchmen!“ – Kontrollinstanz als Bewahrungsmaßnahme.	118
TÄNZE ALS NATIONALE INSZENIERUNGSPRAKTIK.	121
Zentrale Motive äthiopischer Tänze	124
Amhara	127
Tigray	138
Oromia.	143
Region der südlichen Nationen, Nationalitäten und Völker (SNNPR).	149
Somali	156
Gambela	157
DER NATIONALE TANZKANON – EIN KALEIDOSKOP	
ETHNISCHER VIELFALT?	159
DIE VERKÖRPERUNG DER NATION	165
Tanz als Profession.	166
Tanz als Berufung	177

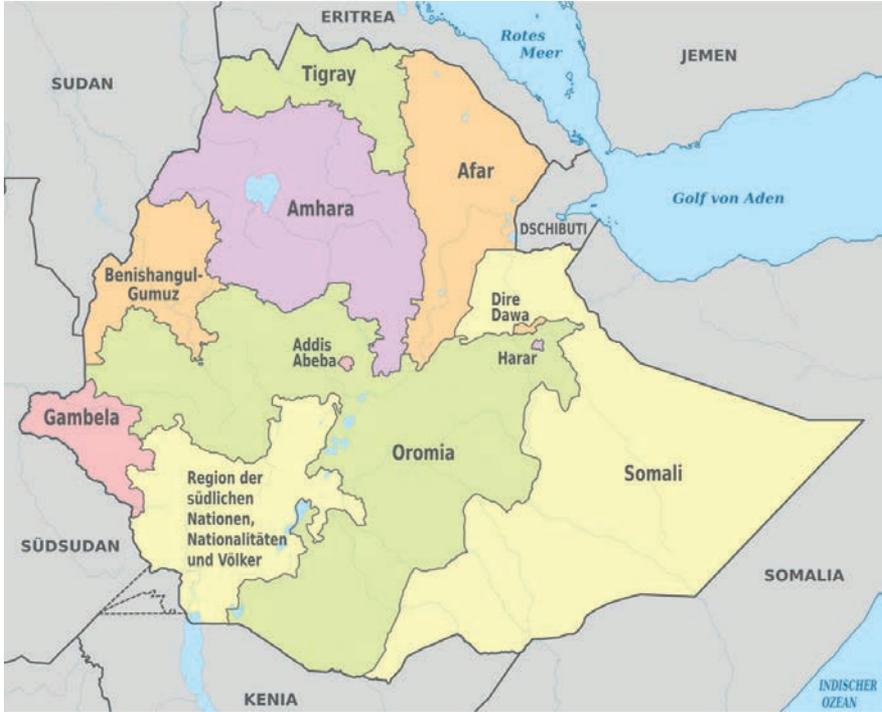
TÄNZER*INNEN ALS NATIONALE MARKER	185
DIE INSZENIERUNG DER NATIONALEN EINHEIT	188
ORTE NATIONALER INSZENIERUNG	188
TANZSHOWS ALS URBANES PHÄNOMEN	191
THEATERHÄUSER	211
TANZSCHULEN UND JUGENDZENTREN	227
TANZSHOWS IN ADDIS ABEBA – VERKLÄRUNG DER NATIONALEN EINHEIT	234
RESÜMEE – NATION WIRD GETANZT	238
LITERATURVERZEICHNIS	245
ANHANG	262
INTERVIEWS.	262
GLOSSAR	264
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	266
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	268

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich all jenen meinen Dank aussprechen, die mich bei der Erstellung dieser Dissertation unterstützt haben. Mein größter Dank gilt den Personen, die ich während meiner Feldforschungsphase kennenlernen durfte. Mit ihnen führte ich nicht nur Interviews, sondern hatte auch anregende Diskussionen. Ohne ihre Offenheit, Neugier und Bereitschaft zur Wissensweitergabe wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Mein aufrichtiger Dank gebührt apl. Prof. Dr. Ute Röschentaler, die mir stets mit moralischer Unterstützung, konstruktiver Kritik und fortwährender Motivation zur Seite stand. Ich bin auch Prof. Dr. Magnus Treiber für seine thematischen Anregungen und Prof. Dr. Markus Verne für die sorgfältige Prüfung des finalen Manuskripts zu tiefem Dank verpflichtet. Ein besonderer Dank geht an Dr. Sophia Thubauville, deren fachlicher Rat und kontinuierlicher Zuspruch für mich von unschätzbarem Wert waren, sowie an Dr. Isabel Bredenbröker für ihre entscheidende Unterstützung bei der Überarbeitung und Strukturierung des Manuskripts.

Ein ganz besonderer Dank gilt Julia Bastian für ihre Unterstützung und die vielen anregenden Diskussionen, aber vor allem für ihre Freundschaft. Ebenso möchte ich meinen Eltern danken, die mir stets zur Seite standen, und das nicht nur mit aufmunternden Worten. Zutiefst dankbar bin ich auch Melaku Belay und Sarah Abdu Bushra für ihre unermüdliche Geduld, ihr kritisches Hinterfragen und den stetigen Gedankenaustausch, der mich inspirierte und mir dabei half, das Feld des Tanzens in Äthiopien zu erschließen.



Landkarte Äthiopiens mit Verwaltungseinheiten. © Kinzler 2012

VORWORT

Die ethnografische Forschung für diese Publikation erstreckte sich in erster Linie von 2015 bis 2017. Nach Abschluss der Feldforschungsphase erfolgte die Analyse der erhobenen Daten, und die Dissertation wurde im Januar 2020 zur Begutachtung eingereicht. In der Zeitspanne zwischen der Feldforschung und der Verteidigung der Dissertation im Juli 2020 sowie bis zur Veröffentlichung dieses Werks erlebte Äthiopien drastische politische Veränderungen. Nach meiner Forschungsphase hat sich u.a. der damals existierende Bundesstaat Region der südlichen Nationen, Nationalitäten und Völker (SNNPR) aufgespalten. Dies führte zur Entstehung von drei neuen administrativen Einheiten: der Sidama Region, dem South Ethiopia Regional State und der South West Ethiopia Peoples' Region (Stand 2024). Die Analyse und soziopolitische Kontextualisierung der ethnografischen Feldforschungsdaten bezieht sich maßgeblich auf die Zeit vor Abiy Ahmeds Amtsantritt im Mai 2018.

Seit der Ernennung von Abiy Ahmed zum Premierminister zeichnet sich auf der äthiopischen Regierungsebene ein neuer Trend ab. Abiy Ahmed, selbst Mitglied der Oromo-Gruppe und ein selbsternannter Reformler, wird als Hoffnungsträger gefeiert, der die Öffnung hin zu einem politisch pluralistischen Äthiopien vorantreibt. Jedoch haben sich mit der Gründung der Prosperity Party im Jahr 2019 und der damit verbundenen Auflösung des Parteienbündnisses EPRDF (Ethiopian People's Revolutionary Democratic Front) sowie der Abspaltung der TPLF (Tigray People's Liberation Front) die innenpolitischen Konflikte in Äthiopien verschärft. Ethnische Konflikte, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten von der Zentralregierung unterdrückt wurden, sind wieder aufgeflammt, und verschiedene ethnische Gruppen bestehen auf ihren verfassungsmäßig verankerten Autonomierechten. Die Frage, ob die Reformpolitik von Abiy Ahmed auf fruchtbaren Boden fällt und ob sie den vereinheitlichenden Grundsatz der äthiopischen Verfassung, nämlich *Einheit in Vielfalt*, tatsächlich umsetzen kann, wird erst die Zukunft beantworten können.

ZUR UMSCHRIFT AUS DEM AMHARISCHEN

Die lateinische Umschrift amharischer Namen und Wörter gestaltet sich zuweilen als schwierig und wird in verschiedenen Sprachräumen unterschiedlich in lateinischer Schrift realisiert. Ich wende die im anglophonen Raum gängige Umschrift an, die ich jedoch stellenweise für eine phonologische Annäherung an die amharische Aussprache um deutsche Umlaute ergänze. Amharische und englische Begriffe werden aus Gründen der Lesbarkeit nach deutscher Grammatik dekliniert.

Äthiopische Autor*innennamen und Namen meiner Gesprächspartner*innen werden gemäß der in der Äthiopistik üblichen Regel mit dem ersten sowie zweiten Namen (Patronym) zitiert. Einige Gesprächspartner*innen nannten mir nur ihren ersten Namen.

VERWENDUNG VON KLARNAMEN UND ANONYMISIERUNG

Zur Wahrung der Persönlichkeitsrechte und Einhaltung der Privatsphäre meiner Gesprächspartner*innen nenne ich lediglich die Vornamen meiner Interviewpartner*innen. Bei Personen des öffentlichen Lebens sowie bekannten Persönlichkeiten der Musik-, Tanz- und Kulturszene Addis Abebas verwende ich Klarnamen, Vor-, Zweit- bzw. Nachnahme.

EINLEITUNG

„I'm proud, this is my dance“ sagt Teferi lachend zu mir, steht von seinem Stuhl auf, bewegt seine Schultern zum schnellen Takt, strahlt mich mit verschwitztem Gesicht an und sucht sich am Nachbartisch Gleichgesinnte. Eine Tänzerin kommt direkt von der Bühne auf ihn zu und animiert ihn, er kreist in ruckartigen Bewegungen seine Schultern, hoch und runter und gleichzeitig vor und zurück, zweimal schnell nach hinten und wieder hoch – eskista wird dieser ekstatische Schultertanz genannt. Wir befinden uns an einem Samstagabend in dem Cultural Restaurant Yod Abyssinia in Addis Abeba; zentral gelegen, an der Cameron Street im aufstrebenden Stadtteil Bole¹ – die breiten Straßen sind prächtig beleuchtet, bunte Lichterketten und leuchtende Palmen säumen die stark befahrene Straße, große Reklamebildschirme erstrecken sich über mehrere Stockwerke, laute Musik dröhnt aus Lautsprechern auf die Flaniermeile. Nicht minder bunt und laut geht es in dem Cultural Restaurant Yod Abyssinia zu. Das Restaurant ist überfüllt, wir sitzen auf kleinen Holzhockern. Es ist heiß und laut, was an der übersteuerten Musik auf der zentralen Showbühne und an den Menschenmengen liegen mag. Emsig schwirrt das Servicepersonal im großen Restaurantsaal umher, balanciert geflochtene Körbe, gefüllt mit allerlei kulinarischen Köstlichkeiten, durch die engen Stuhlreihen. Die Sitzgelegenheiten sind zur zentralen Showbühne ausgerichtet, wo allabendlich ein Musik- und Tanzprogramm dargeboten wird.

Prägnant und aussagekräftig resümiert der Inspizient des Nationaltheaters Addis Abebas die Wirkmacht von Tanz und Musik als immateriellen Kulturformen für die äthiopische Gesellschaft: „What makes Ethiopia Ethiopia are its dances and instruments“ (Zerihun 2.2.2017: Interview). Zerihuns Beobachtung fasst mein Forschungsinteresse zusammen, was von den grundlegenden Fragen angetrieben wird: Wo und wie wirkt Tanz, dass er Äthio-

¹ Für eine Übersicht der Stadtteile siehe Landkarte von Addis Abeba Abb.1.

pien als Nation formt? Wie verorten sich Menschen in der Kunstform? Was bedeutet der Tanz für sie?



Abb. 1: Die äthiopische Hauptstadt Addis Abeba mit ihren Nachbarschaften (schwarze Schrift). In den Nachbarschaften Piassa, Kazanchis, Bole und Haya Hulet (pink gekennzeichnet) sind Cultural Restaurants und azmari bets angesiedelt. ©Glück 2020

Als populäre Ausdrucksformen symbolisieren Tanztheaterstücke, Unterhaltungsshows und Tanzaufführungen auf den Showbühnen Addis Ababas sowie zu Festivitäten individuelle, nationale und ethnische Aushandlungsprozesse von Kultur. Als eine hybride Form beinhalten sie wiederum Tanzelemente, die von den Akteur*innen und Rezipient*innen als tradi-

tionell, authentisch, folkloristisch oder modern empfunden und bezeichnet werden. Dabei formen die einzelnen Individuen – Tänzer*innen, Choreograf*innen, Theatermitarbeiter*innen und Künstler*innen – durch kreative Prozesse, durch künstlerische Adaptionen und durch ihre individuelle Vorstellung von Nation, welche schließlich in die Aufführungen miteinfließen, das Verständnis von Tanz und dessen Wirkmacht auf die Etablierung der äthiopischen Nation. Eben hierin, in der Kategorisierung von Tänzen und den damit verbundenen Fragen nach der soziopolitischen, nationalen, ethnischen und individuellen Aufladung, Verwendung und Wirkmacht von Tanzaufführungen liegt das Forschungsinteresse dieser Arbeit.

Als immaterielles Kulturerbe präsentieren die zahlreichen Tanzformen und deren Aufführungen den kulturpolitischen Leitsatz *Einheit in Vielfalt*. Doch welche Tanzstile werden hierbei als repräsentativ für die föderale äthiopische Republik betrachtet? Welche kulturellen Formen werden als äthiopisch angesehen? Wie formt sich ferner nationale Identität und Nation in einer multiethnischen Gesellschaft wie Äthiopien? Welches Narrativ der äthiopischen Nation ist präsent? Als wesentlich erweisen sich hierbei die Betrachtung des äthiopischen Nationsbildungsprozesses sowie damit zusammen hängende kulturhegemoniale Prozesse, die die soziopolitische Entwicklung der letzten 120 Jahre in Äthiopien beeinflusst haben (Clapham 1988: 26–31; Donham et al. 2002; Smith [1986] 1991: 219f.).

In der Betrachtung der äthiopischen Geschichte ab dem 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart zeigt sich die enge Verwobenheit zwischen dem jeweiligen regierungspolitischen System und den darstellenden Künsten. Die tänzerische Darbietung als ein leicht zu identifizierendes und hochemotionales Element der kulturellen Praxis war und ist hierbei ein integraler Bestandteil der äthiopischen Kulturpolitik und Nationsbildung. Unter der Regierungszeit Haile Selassies I. (1930–1974) entwickelten sich die darstellenden Künste als Unterhaltungsmedium einer städtischen Oberschicht, ebenso dienten sie dem Kaiser als politisches Instrument. Mit dem Sturz des Kaisers 1974 durch das sozialistische Derg-Regime (1974–1991) wandelte sich zwar die ideologische Ausrichtung der darstellenden Künste, nicht aber deren Funktion als Repräsentationsplattform politischer Botschaften. In der Folge setzte sich das Konzept, darstellende Künste als identitätsstiftende und legitimierende Mittel der Nation zu verwenden, auch nach bedeu-

tenden politischen Wendepunkten fort. Während des Derg-Regimes wurde mithilfe von Tanz- und Musik Propagandaarbeit für den sozialistischen Staat betrieben. Gegenwärtig wird in den zahlreichen Cultural Restaurants, auf den Theaterbühnen der Hauptstadt sowie bei Staatsakten und Feierlichkeiten Tanz zum Sinnbild der multiethnischen demokratischen Bundesrepublik Äthiopien.

In meiner Forschung habe ich Orte und Akteur*innen von äthiopischem Tanz untersucht. Dabei ist das Ziel, zu beleuchten, wie in der multiethnischen Gesellschaft Tanzaufführungen Ideen, Vorstellungen und Bilder die äthiopische Nation formen und tragen (vgl. Askew 2002).

Um mich dieser Fragestellung zu nähern, habe ich die Aufführungen von Tänzen in der äthiopischen Hauptstadt Addis Abeba analysiert. Im urbanen Raum finden sich zahlreiche Möglichkeiten der öffentlichen Aufführung von Tänzen: ökonomisiert auf den Bühnen der Cultural Restaurants, offiziell in staatlichen und städtischen Theaterhäusern sowie in den Räumen von staatlich autorisierten privaten Tanzschulen und informell auf den Bühnenflächen von Kneipen und sogenannten *azmari bets*.²

Als theoretischer Ansatz interessiert mich hierbei der Prozess der Nationsbildung, der vor dem Hintergrund der multiethnischen äthiopischen Gesellschaft mit dem gewählten staatlichen Organisationsprinzip des ethnischen Föderalismus komplex ist. Da der nationsbildende Effekt aber nicht der einzige Faktor bleibt, den es in der Betrachtung von Tanz in Addis Abeba abzuwägen gilt, leite ich im Folgenden mit Überlegungen zu den Termini Tanz und Performance über in meine empirische Forschung.

DIE BILDUNG DER ÄTHIOPISCHEN NATION

IDEEN, VORSTELLUNGEN UND BILDER DER NATION

Tanz ist ein ausdrucksstarkes und machtvoll Instrument des Staates, um die Nation durch die öffentliche Aufführung immaterieller Kulturformen

² Ein *azmari bet* bedeutet aus dem Amharischen übersetzt „das Haus des *azmaris*“ und fungiert im urbanen Raum als Kneipe und Unterhaltungsort an dem der/die *azmari* (singer Lyriker) auftreten. Der/die *azmari* ist Sänger*in und Dichter*in zugleich. Er/sie begleitet seine/ihre Preisgesänge mit der einsaitigen Kasten-Spießblaute *masinko* und unterhält das Publikum mit zynischen Dichtungen zu aktuellen gesellschaftlichen Themen (Falceto 1999:482f.). Siehe Kapitel „*Azmari bet*“.

zu legitimieren und von anderen (Nationen) abzugrenzen. Für Kelly Askew entsteht die Nation gar erst im Aufführungsmoment: „[...] *performing* the nation brings it in to being“ (Askew 2002: 292, Hervorhebung im Original). Doch welche bzw. wessen Nation entsteht durch Aufführungen materieller und immaterieller Kulturformen? Wie entsteht die Idee einer Nation? Wie wird eine Nation?

Benedict Anderson (Anderson [1983] 2006) sieht die Idee einer Nation in vorgestellten Gemeinschaften getragen. Die Nation ist eine *imagined community*. Sie werde als sozial konstruierte Gemeinschaft, die von den Menschen, die sich ihr zugehörig fühlen, *vorgestellt*. Die Idee der Nation speise sich aus dem Glauben der Menschen, sie würden zusammengehören und etwas Gemeinsames (bspw. Geschichte, Verwandtschaft, Religion, Herkunft) teilen (Anderson [1983] 2006: 5f.).³ Das Erfinden von Traditionen (*invented tradition*), das Berufen auf gemeinsame Rituale und Gründungslegenden oder die Erhebung bestimmter Kulturpraktiken zum nationalen Erbe diene hierbei den *vorgestellten* Gemeinschaften als nationale Disktinktionsmerkmale, um die eigene Nation zu legitimieren und eine nationale Einheit zu etablieren (Bendix et al. 2013: 18; Hobsbawm & Ranger 1983). In der äthiopischen Geschichtsschreibung symbolisiert die Schlacht von Adwa 1896, die mit dem Sieg Äthiopiens⁴ über die italienische Kolonialmacht endete, ein entscheidendes historisches Ereignis, welches nicht nur die Idee der äthiopischen Nation etablierte, sondern ebenso zur sinngebenden und identitätsstiftenden Referenz wurde (Elizabeth Wolde Giorgis 2010: 13–17).⁵

Die *vorgestellte* nationale Gemeinschaft ist jedoch alles andere als homogen. So hebt Askew in ihrer Adaption des Konzepts von Anderson den aktiven und prozesshaften Charakter der Nationsbildung hervor (Askew

³ Zum Phänomen nationaler Identitätskonstruktionen sind ebenso die Arbeiten des Philosophen und Ethnologen Ernest Gellner („Nations and nationalism“, [1983] 1995) sowie des Soziologen Anthony D. Smith („The ethnic origins of nations“, [1986] 1991) hervorzuheben.

⁴ Damals noch das Kaiserreich Äthiopien und in seiner territorialen Ausrichtung vor allem auf das heutige äthiopische Hochland im Norden sowie Eritrea ausgerichtet.

⁵ Für den Historiker Richard Pankhurst stellt die siegreiche Niederschlagung des kolonialen Übergriffs Italiens Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Ära und den Übergang zum modernen Zeitalter dar (Pankhurst 2014: 38f.).

2002: 26, 272). Nation ist demnach kein in sich geschlossenes und endgültiges Konstrukt (Askew 2002: 273). Nation existiert in den zahlreichen nationalen Vorstellungen und Bildern, der sich ihr zugehörig fühlenden Mitglieder. Diesen fortwährenden Prozess, des sich Verortens innerhalb des nationalen Gefüges und des Aushandelns nationaler Identität, nennt Askew *national imaginaries* (Askew 2002: 272f.). Eben dieser fortwährende Prozess des Aushandelns und Zusammenspiels der zahlreichen *national imaginaries* kennzeichnet den Prozess des *nationbuildings*⁶. *Nation building* Prozesse gestalten sich im multiethnischen Äthiopien komplex. Hewan Semon Marye (2019) verweist in der Betrachtung von Nationswerdungsprozessen in Äthiopien auf das im urbanen Raum Addis Abeba etablierte Konzept *ethiopiawinet* (dt. Äthiopisch sein). Das Konzept speist sich aus einem tiefverwurzelten Nationalgefühl, welches sich aus der Verbundenheit mit einem 3000 Jahre alten Staatsbildungsprojekt, dem Sieg in der Schlacht von Adwa für (koloniale) Unabhängigkeit und einem religiösen Miteinander (Islam und äthiopisch-orthodoxes Christentum) speist (Hewan Semon Marye 2019: 98). Für die nicht-elitäre Stadtbevölkerung Addis Abebas dient *ethiopiawinet* als Gegenentwurf zum staatlich propagierten ethnischen Föderalismus. Er wird durch das Konzept neu definiert und individuell angeeignet (Hewan Semon Marye 2019: 96f.). Dies findet neben den vorher erwähnten Elementen vor allem durch populäre Musik (Hewan Semon Marye 2019) und, wie in dieser Arbeit diskutiert, Tanz, statt.

Für die vorliegende Untersuchung ist demnach interessant, wie sich historisch gewachsene Vorstellungen von Nation und nationaler Repräsentation in den Darstellungen von Tänzen eingeschrieben haben und wie diese gegenwärtig ausgehandelt werden. In der Betrachtung der äthiopischen Nation, die sich durch eine multiethnische Gesellschaft auszeichnet, ist eine Orientierung an Askews Konzept der *national imaginaries* kombiniert mit dem Konzept *ethiopiawinet*, welches als äthiopischer Nationalismus definiert wird, äußerst fruchtbar (Askew 2002; Hewan Semon Marye 2019). Nationsbildung verstehe ich demzufolge gemäß Askew als ein Zusammenspiel zahlreicher nationaler Vorstellungen, Ideen und Bilder (Askew 2002).⁷

⁶ Der Terminus *nation building* steht sinngemäß für den Prozess der Nationswerdung und -gestaltung (Fricke 2011: 7; Jansen und Borggräfe 2007: 28).

⁷ Ein Ansatz, der auch von anderen Wissenschaftler*innen adaptiert wird, die sich mit

Die *Bilder der Nation* werden durch bestimmte kulturelle und strukturelle Marker kreiert, (re)produziert und etabliert. Diese Marker sind wesentlich, denn das Konstrukt der Nation hat ein Sichtbarkeitsproblem (Gabriel et al. 2016: 107f.). Um diesem Sichtbarkeitsproblem entgegenzuwirken, bedarf es einer „materiellen und institutionellen Infrastruktur, die für Möglichkeiten der Interaktion und Kommunikation sowie [für] gemeinsame Wissensbestände und Verhaltensnormen der Mitglieder der Nation sorgt“ (Lentz 2017: 120). Christian Jansen und Henning Borggräf definieren diesen Prozess als *innere* und *äußere Nationsbildung* (Jansen & Borggräf 2007: 28f.). Die *innere Nationsbildung* umfasst die kulturellen und strukturellen Marker, die die Ideen der Nation tragen (z.B. Nationalhymne, Flagge, Infrastruktur). Die *äußere Nationsbildung* meint die Gründung des Nationalstaats (ebd.).

Das materielle und institutionelle nationale Konstrukt stützt sich auf geografischen Markern, wie territoriale Staatsgrenzen, auf Verkehrs- und Kommunikationsnetzwerke, auf sozialisierende Institutionen wie Bildungseinrichtungen, auf Symbole, wie die Nationalflagge, die Nationalhymne, Denkmäler sowie auf die Landeswährung (Lentz 2017: 120f.). Dieser banale Nationalismus, wie ihn Michael Billig (1995) konnotiert, d.h. im Alltag integrierte und nicht auffällige Marker und Routinen, führt jedoch noch nicht zu verschiedenen Vorstellungen der Nation. Es bedarf vielmehr regelmäßig stattfindender performativer „Gemeinschaftsveranstaltungen, die den Teilnehmern erlauben, das abstrakte Konzept der Nation mit persönlichen Erfahrungen und Emotionen“ zu erleben und es aktiv zu gestalten (Gabriel et al. 2016: 108; Lentz 2017: 120). Nach Michael Skey materialisieren sich eben in diesen „ecstatic national events“ die Ideen, Vorstellungen und Bilder der Nation (Skey 2011: 117). Als nationale Events verfolgen sie die Intention soziale Solidarität mit nationaler Gemeinschaft zu verbinden (Skey 2011: 95). Die Nation wird durch das gemeinsame Aufführen und Erleben erfahren und kann aktiv mitgestaltet werden. Infolgedessen wird das

Prozessen der Nationsbildung in multiethnischen Staaten beschäftigen. So vertreten u.a. Paul Schauert (2015) in seiner Untersuchung zum ghanaischen Nationaltanztheaterensemble sowie die Mainzer Forschungsprojekte zu Nationalfeiern in mehreren afrikanischen Staaten (u.a. Ghana, Benin, Madagaskar, Nigeria, Burkina Faso, Mali...) die These (vgl. Gabriel 2013; Lentz 2017).

Bild der nationalen Kollektivität, das durch diese Ereignisse erzeugt wird, gefestigt (Skey 2011: 117).

Diese kollektiven Veranstaltungen können u.a. Nationalfeiern und Paraden sein. Beispielhaft sei hier der in Äthiopien zelebrierte *Nations, Nationalities and Peoples' Day* genannt. Der *Nations, Nationalities and Peoples' Day* findet alljährlich zum Jahrestag der äthiopischen Verfassung, welche am 8. Dezember 1994 verabschiedet wurde, in wechselnden äthiopischen Bundesländern statt.⁸ Auf dem Staatsgebiet Äthiopien leben über 80 Ethnien. Zum *Nations, Nationalities and Peoples' Day* wird die multiethnische Gesellschaft lediglich durch die elf⁹ föderalen Einheiten in Form von Tanz- und Musikdarbietungen repräsentiert.¹⁰ Der *Nations, Nationalities and Peoples' Day* inszeniert die äthiopische Nation, welche durch das choreografierte Zusammensetzen der unterschiedlichen Tanzaufführungen sichtbar wird. Die ethnische Zugehörigkeit wird vor dem kulturpolitischen Credo *Einheit in Vielfalt* zelebriert, jedoch wird Ethnizität in diesem Augenblick der nationalen Einheit untergeordnet, indem ethnische Tanztraditionen zu regionalen zusammengefasst werden. Carola Lentz beobachtet in ihrer Untersuchung zu Nationalparaden in Burkina Faso einen ähnlichen Ablauf. Ethnizität wird in regional-administrative Einheiten eingeordnet und einer nationalen Disziplin untergeordnet. Zugleich findet eine Stilisierung, gar Stereotypisierung von Ethnizität durch traditionelle Kleidung, die „ethnisch-regionale Assoziationen reproduziert“ statt (Lentz 2017: 134). Auf den Feierlichkeiten zum *Nations, Nationalities, and Peoples' Day* werden regionalen Tänze zur performativen Praktik der Nation und tragen als

⁸ Am 8. Dezember 1994 wurde die Konstitution der demokratischen Bundesrepublik Äthiopien verabschiedet. Im Zuge der UNESCO-Konvention von 2003 wurde 2004 beschlossen den *Nationalities, Nations and Peoples' Day* als eine kulturbewahrende Maßnahme zu etablieren. Der Jahrestag der äthiopischen Verfassung wurde somit zum Feiertag ernannt und die darin verankerten kulturpolitischen Leitziele (u.a. Achtung der Grundrechte, Wahrung der ethnischen Diversität, kultureller Praktiken und Werte) werden alljährlich zelebriert (UNESCO 2017a).

⁹ Stand 2019, siehe Hinweis im Vorwort zur Neugliederung der föderalen Einheiten ab 2020.

¹⁰ Eine Praxis, die sich auf den Theater- und Showbühnen Addis Abebas fortsetzt. Zum Choreografieren der Nation und dem nationalen Tanzkanon siehe Kapitel „Der nationale Tanzkanon“.

einzelne Einheiten in diesem Setting dazu bei, das nationale Bild Äthiopiens zu komplettieren und den ethnischen Föderalismus zu visualisieren. Für die teilnehmenden Individuen wird durch das kollektive Erlebnis die Nation konkretisiert (Skey 2011: 95). Durch und mit ihrer tänzerischen Darbietung etablieren sie zahlreiche Ideen, Vorstellungen und Bilder der äthiopischen Nation (Askew 2002: 273).¹¹ Tanz ist hierbei nicht nur ein passives Repräsentationsmittel des Staates, der Nation, sondern die Idee der Nation wird durch aktive Teilnahme geformt und getragen (vgl. Asaasira 2015; Schauert 2015; Barkataki-Ruscheweyh 2017). Doch so zeigt sich wie ein Bild der äthiopischen Nation, nämlich ein regierungs- und kulturpolitisch konformes, aufgeführt wird.

Das öffentliche Feiern in Form von Tanz- und Musikdarbietungen ist eine geläufige Inszenierungspraktik multiethnischer Nationalstaaten. In ihren vergleichenden Untersuchungen zu Nationalfeierlichkeiten in Burkina Faso, Ghana und Côte d'Ivoire heben Marie-Christin Gabriel (Gabriel 2013, Gabriel et al. 2020), Konstanze N'Guessan (N'Guessan 2020) und Lentz (Lentz 2010; 2011; 2017) die Wichtigkeit nationaler Inszenierung im Prozess der Nationsbildung hervor.¹² Das nationale Kollektiv wird in Form von Musik- und Tanzdarbietungen aufgeführt. Die Nation wird erlebbar. Die unterschiedlichen Bilder der Nation werden sowohl in affirmativer Partizipation als auch in bewusster Abgrenzung sichtbar (Lentz 2017: 120f.; Gabriel et al. 2016: 134; Askew 2002: 290f.). Dabei wird die ethnische Vielfalt auf territorial-administrative Einheiten fixiert, ethnische Tanz- und Musikpraktiken werden zu regionalen gar zu nationalen, indem sie aus ihrem ursprünglichen Kontext enthoben werden und von Personen aufgeführt, die nicht den dargestellten ethnischen Traditionen angehören (Lentz 2017: 131). Ethnizität ist zwar auf den Nationalparaden präsent, wird aber zeitlich und choreografisch begrenzt. Dadurch weicht sie dem Prozess der

¹¹ Hierbei steht zur Diskussion, ob Tanzshows in Addis Abeba, die allabendlich auf den Bühnen der Cultural Restaurants stattfinden, einem ekstatischen nationalen Event, dazu zählen u.a. Tanzaufführungen zu Nationalfeiertagsfestivitäten oder staatsoffiziellen Feierlichkeiten, entsprechen. Oder sind sie vielmehr Teil des „banal nationalism“ (Billig 1995), da sie einen festen Bestandteil der urbanen Lebenskultur darstellen und omnipräsent sind?

¹² Siehe ebenso Lentz (2011); Gabriel et al. (2017); Akuupa (2015); Rosa (2015); Neveu Kringelbach (2013); Edmondson (2007).

Nationswerdung und wird „dadurch entpolitisiert beziehungsweise durch die staatliche Ordnung diszipliniert“ (Lentz 2017: 133f.). Dieser sogenannte Prozess der Unterordnung der Ethnizität als eine Etablierungstaktik der Nation bzw. das Zusammenfassen unter einen gemeinsamen nationalen Nenner zeigt sich durchweg durch die Entwicklungsgeschichte der modernen äthiopischen Nation (Elizabeth Wolde Giorgis 2019). Die Inszenierung und Institutionalisierung ethnischer Marker als nationale zieht sich als eine Konstante durch die Entstehungsgeschichte der äthiopischen Nation.

DER ÄTHIOPISCHE NATIONSBILDUNGSPROZESS

Der äthiopische Nationsbildungsprozess beginnt mit der Vision Kaiser Meneliks II. (1889–1913), der zum ausgehenden 19. Jahrhundert die Idee einer unifizierten äthiopischen Nation anstieß. Die gewonnene Schlacht um Adwa 1896, die territoriale Expansion und die binnenkolonialistische Unterwerfung der südlichen, westlichen und östlichen Fürstentümer und Regionen unter Menelik II. forcierten die Etablierung eines einheitlichen territorialen Kaiserreichs. Das neue geopolitische Machtzentrum der Nation Äthiopien sollte Addis Abeba werden. Menelik II. beschloss 1881, seinen Regierungssitz an einem zentralen, nicht mobilen Machtzentrum zu etablieren, der Gründungsstein des Kaiserhofs Addis Abebas (Gründungsjahr 1894)¹³ wurde gelegt.¹⁴ Mit der Konzentration der politischen

¹³ Menelik II. entschied 1881 die vorherige Hauptstadt Ankobar gegen ein Lager auf dem Berg Entoto (höchster Aussichtspunkt oberhalb von Addis Abeba) einzutauschen. Im Jahr 1886 folgte ihm seine Frau Königin Taytu, welche in den Ebenen unterhalb des Berges an den Thermalquellen ihr Lager aufschlug. Nach und nach siedelte sich ein Hofstaat an und innerhalb von fünf Jahren entwickelte sich aus der temporären Stätte Addis Abeba – dt. neue Blume –, die offizielle Hauptstadt des Kaiserreichs (Pankhurst 1998:195).

¹⁴ Für gewöhnlich waren die Machtzentren der führenden Dynastien des abessinischen Kaiserreichs nomadisch und entsprachen vielmehr „mobile capitals“ (Duroyaume 2015:396). Das Attribut abessinisch sowie die Bezeichnung Abessinien bezieht sich hier auf die Regionen Tigray und Amhara im äthiopischen Hochland. Die Amhara haben über Jahrhunderte hinweg das äthiopische Kaisergeschlecht gestellt. Levine verweist auf die meist pejorative, von außen auferlegte, Verwendung des Terminus Abessinien und plädiert für die Verwendung des Wortpaares „Tigray-Amhara“ anstelle des Attributs abessinisch (Levine 1965: 1). Der Terminus wird in der Geschichtsschreibung häufig verwendet, um auf das Kaiserreich Äthiopien und auf jene Epoche (Jahrhundertwende 19./20. Jh.) vor der Etablierung einer unifizierten Nation Äthiopien hinzuweisen.

Macht auf einen Ort verfolgte Menelik II. eine „territorial unification policy“ (Duroyaume 2015: 397). Addis Abeba entwickelte sich zum geopolitischen Machtzentrum eines nach Einheit strebenden Kaiser Menelik II. (Duroyaume 2015: 396f.).¹⁵ Unter Menelik II. erlangte Äthiopien sein heutiges Staatsgebiet. Er hat maßgeblich die Vision eines einheitlichen äthiopischen Staates forciert, die unter Haile Selassie I. vollendet werden sollte.

Bis heute dient die gewonnene Schlacht um Adwa 1896 dem nationalen äthiopischen Kollektiv als identitätsstiftendes Element. Unter der Riege Menelik II. bezwang eine vereinte äthiopische Armee, die aus dem Zusammenschluss äthiopischer Fürstentümer bestand, gemeinsam den nationalen Feind, das Königreich Italien. Der jährlich zelebrierte Nationalfeiertag am 1. März erinnert an den Sieg und huldigt ihm in Form von *fukara*-Aufführungen. *Fukara*¹⁶ ist ein Kriegstanz, ein Aufruf zur Schlacht und bedeutet aus dem Amharischen übersetzt prahlen, sich rühmen, sich brüsten. Als ein Relikt des jahrhundertealten Kaiserreichs mit seinen zahlreichen, teils verfeindeten Fürstentümern diente *fukara* als elektrisierender Kriegsgesang oder als Aufruf zur Schlacht. Krieger oder Soldaten stimmten vor dem Gang in die Schlacht zum *fukara* an, um sich gegenseitig Mut zuzusprechen und die Stimmung aufzuheizen. Ebenso fungierte die *fukara*-Aufführung als Lobpreisung auf Heldentaten und auf das erfolgreiche Bezwingen von Gegnern (Ministry of Information 1968: 32f.; Levine 1974: 54). Heutzutage dient die Inszenierung von *fukara* in Tanz- und Theateraufführungen oder zu Nationalfeiern als identitätsstiftendes Element für das nationale Kollektiv und als unifizierendes Moment zwischen Publikum und Tänzer*innen.

Während Meneliks II. Regierungszeit wurde der Grundstein für die Institutionalisierung und die Inszenierung immaterieller Kultur, wie Tanz,

¹⁵ Durch binnenkolonialistische Bestrebungen Menelik II. erweiterte sich das Einflussgebiet des Kaisers über das äthiopische Hochland hinaus auf weitere Regionen. Den territorialen Machtbefugnissen des amharischen Kaiserhauses fielen u.a. der heutige Bundesstaat Oromia, SNNPR sowie weitere westliche und südliche Gebiete zum Opfer.

¹⁶ Häufig wird *fukara* gleich mit *shilela* genannt, wobei *shilela* eher einem gemeinschaftlichen Vortragen patriotischer Lieder entspricht und weniger einem Schlachtaufruf wie *fukara*. So schwelgen *shilela*-Liedtexte oftmals in Nostalgie und folgen einer Verklärung des einheitlichen äthiopischen Staates (Ministry of Information 1968: 34).

Theater und Musik gelegt.¹⁷ Infrastrukturelle Veränderungen und Modernisierung des Bildungswesens trugen zur Entwicklung und Etablierung darstellender Künste im öffentlichen Raum bei. So ließ bereits Menelik II. 1908 erstmals öffentliche Schuleinrichtungen in Addis Abeba errichten und führte ein säkulares Schulsystem ein (Levine 1965: 4; 95).

Haile Selassie I. (Regierungszeit: 1930–1936; 1941–1974) trug das Vermächtnis Meneliks II. weiter, indem er die Bildung eines zentralisierten Staatsgebiets vollendete sowie die Modernisierung der Infrastruktur vorantrieb (Clapham 2015: 205f.). Mit seiner Rückkehr aus dem englischen Exil 1941, in das er sich 1935 im Zuge der italienischen Okkupation Äthiopiens begab, der Neuaufstellung des Parlaments und dem ab den 1950er Jahren allgemeinen Aufkommen des *official nationalism* (Anderson [1983] 2006) etablierte sich die Idee der Nation Äthiopien vollends (Clapham 1988, Elizabeth Wolde Giorgis 2019; Donham 1999; Levine 1965; Pankhurst 2014). Er reformierte die Legislative und führte ein Zwei-Kammer-Parlament ein, bestehend aus Senat und Abgeordnetenhaus, welches jedoch nach seinem Verständnis der Regierungsführung lediglich als „political sounding board“ agierte (Pankhurst 1998: 216). Er richtete verschiedene Ministerien ein wie das Ministerium des Inneren, das Finanzministerium und das Bildungsministerium, das die Errichtung von wissenschaftlichen und künstlerischen Ausbildungsstätten umfasste. Die Etablierung und der Ausbau eines säkularen Bildungssystems hatten höchste Priorität (Pankhurst 1998: 217f.). Die Regierungszeit Haile Selassies I. ebnete den Weg für eine institutionelle Etablierung und strukturelle Entwicklung der darstellenden Künste in Äthiopien. Dabei diente die wohlwollende Öffnung Haile Selassies I. gegenüber den Künsten vor allem der Legitimation seiner Herrschaft. Tanz-, Theater- und Musikaufführungen inszenierten den Kaiser als alleinigen und

¹⁷ In der äthiopisch-orthodoxen Kirche werden bereits vor (ab dem 16. Jh. haben sich Liturgie und klerikale Rituale sukzessiv ausgebildet) der Etablierung der darstellenden Künste jährlich zur Fastenzeit Passionsspiele aufgeführt, die durchaus einen theatralen Charakter besitzen. Entscheidender Unterschied zu den darstellenden Künsten ist der Umstand, dass letztere vor und für ein Publikum aufgeführt werden. Die Passionsspiele wiederum inkludieren die Gläubigen und ziehen sie somit mit in die Position der Akteur*innen (Getatchew Haile 2005: 417f.; Ministry of Information 1968:51).

rechtmäßigen Herrscher des äthiopischen Kaiserreichs und als Regierungsoberhaupt eines vereinten äthiopischen Nationalstaats (Plastow 2004: 196).

Das jahrhundertealte Kaiserreich endete mit dem Sturz Haile Selassies I. am 12. September 1974. Der Rat der Streitkräfte¹⁸ (Derg¹⁹) stürzte im Zuge eines Staatsstreichs den letzten Kaiser Äthiopiens (Henze 2000: 282–286). Nach dem Sturz des Kaisers überschlugen sich die Ereignisse. Am 20. Dezember 1974 wurden die Rufe nach einer radikalen sozialen und wirtschaftlichen Staatsreform lauter, die in der Proklamation des *Ethiopian Socialism* umgesetzt wurden. Der Derg übernahm nun gänzlich die Staatsmacht und schaffte im darauffolgenden Jahr (Januar 1975) die Monarchie ab, indem er die sozialistische Volksrepublik Äthiopien, unter Führung Mengistu Haile Mariams, ausrief (Brüne 2010: 229; Pankhurst 1998: 270). Im Januar 1975 folgte gemäß der propagierten sozialistischen Gesellschaftsform des *Ethiopian Socialism* eine Nationalisierung der Industrie, der Wirtschaft, des Banken- und Versicherungswesens und der öffentlichen Institutionen sowie im März 1975 die Landreform, welche jeglichen Landbesitz in Staatseigentum übertrug.

Das Derg-Regime adaptierte im Zuge seines realsozialistischen Gesellschaftssystems das Agitproptheater²⁰ als Inszenierungspraktik, um die sozialistische Nation Äthiopien zu propagieren. Hierbei bediente sich das Regime am Unterhaltungsformat des Tanztheaters (*kinet*) als Nachrichtenübermittler, Informationsquelle und politische Aufklärungskampagne für die Landbevölkerung (Plastow 2004: 201f.).²¹

¹⁸ Stellvertretend werden ebenso die Bezeichnungen Koordinationskomitee der Streitkräfte, Polizei und Territorialarmee verwendet.

¹⁹ Das amharische Wort *dergue* bedeutet Komitee, Ausschuss oder Gremium. In der äthiopischen Geschichte steht es stellvertretend für die sozialistische Diktatur, die von 1974–1991 die regierende Staatsform Äthiopiens war.

²⁰ Der Terminus Agitprop setzt sich aus den Wörtern Agitation und Propaganda zusammen und kombiniert damit die politische Aufklärungsarbeit und das Werben für politische und/oder soziale Ziele mit der systematischen Distribution politischer Ideologie durch massenmediale Mittel (Fiebach 2015: 303; Frey 1983).

²¹ Ähnliche Beobachtungen führt Timkehet Teffera für die Verwendung von Musik und Liedtexten an, die gemäß der politischen Gesinnung des Derg-Regimes angepasst wurden (Timkehet Teffera 2009: 7).

Die Repräsentation von Tanz- und Musikaufführungen als ethnische Identitätsmarker rückte ins gesellschaftliche Bewusstsein. Trotz der ethnischen Vielfalt in den Shows, ausgedrückt durch Tanz und Musik, verfolgte das Regime, gemäß der sozialistischen Reformagenda, eine nationale Konformität. Landesweit wurde die gleiche politische Botschaft vermittelt, jeweils durch die regionalen Tanz- und Musiktraditionen. Die sozialistische Lehre wurde mithilfe des Agitproptheaters selbst in die entlegensten Regionen des Landes übermittelt, mit dem Ziel die Landbevölkerung mit kommunistischer Ideologie zu indoktrinieren und Akzeptanz für die entsprechenden politischen Reformen zu schaffen. Somit dienten die verschiedenen Varianten an Tänzen als Träger der sozialistischen Agitation und Propaganda (Plastow 1996).²²

Mit dem Sturz der Militärjunta 1991 durch die oppositionellen Gruppierungen EPLF und EPRDF öffnete sich für Äthiopien der Weg in eine demokratische Bundesrepublik. Der Regierungswechsel von 1991 und die Etablierung des ethnischen Föderalismus als staatliches Organisationsprinzip mit der Anerkennung der Autonomierechte der ethnischen Gruppen brachten weitreichende soziopolitische Veränderungen mit sich. Die Ratifizierung einer neuen Konstitution und die damit einhergehende Verabschiedung einer Kulturpolitik, die die ethnische Vielfalt Äthiopiens und deren Bewahrung als besonderes Charakteristikum hervorhebt, die neue administrative Einteilung des Landes gemäß dem ethnischen Föderalismus und die Schaffung neuer Ministerien wie dem Ministry of Culture and Tourism (MoCT) sind Faktoren, die sich maßgeblich auf Kulturinstitutionen, auf die Ausübung kultureller Praktiken und vor allem auf das Bewusstwerden von Tanz, als ethnischer und nationaler Identitäts- und Stabilisierungsmarker und besonders als Repräsentationsmittel eines föderalen Äthiopiens auswirken.

Der kulturpolitische Leitsatz *unity in diversity* sowie die Gleichstellung und Akzeptanz aller ethnischen Gruppen sind verfassungsrechtlich verankert, die Bewahrung und Förderung ihrer Traditionen und kulturellen Ausdrucksformen sind in der äthiopischen Kulturpolitik festgehalten, welche

²² Plastow konstatiert, dass die ideologische Umpolung von Oppositionellen sogar eine aktive Teilnahme in Agitproptheaterensemble als Konversionsmaßnahme vorsah (Plastow 1996: 157).

1997 erstmals bestätigt wurde.²³ Darin wird den Künsten, als eine Form der kulturellen Ausdrucks- und Repräsentationsmittel jeder ethnischen Gruppe innerhalb des äthiopischen Staatskonstrukts die Aufgabe erteilt, den nationalen Frieden, den Demokratisierungsprozess sowie im weitesten Sinne die Ziele der äthiopischen Wirtschaftspolitik²⁴ unter den ihnen zur Verfügung stehenden Mittel umzusetzen (MoCT 2016: 5).

Tanzaufführungen kommen diesen kulturpolitischen Anforderungen in vielfacher Weise nach, teils staatlich forciert, teils aus individuellem Antrieb heraus. Tänze sind im öffentlichen Raum allgegenwärtig. Sei es die Inauguration einer Universität, die Verabschiedung eines Ministers oder einer Ministerin, die Eröffnung des neuen Flughafengebäudes in Addis Abeba, als Begleitprogramm für eine Konferenzauftaktveranstaltung oder einer Schulabschlussfeier – durchweg dienen Tanzaufführungen als unterhaltendes Element und Repräsentationsmittel des Staates, stets unter der richtungsweisenden Prämisse *unity in diversity*. Die tänzerischen Darbietungen sind in ihrer szenischen Umsetzung stets identisch. Sie reproduzieren dadurch eine tänzerische Aufführungstradition, etabliert durch die Theaterhäuser Addis Abebas, die einer distinktiven Choreografie und Auswahl an Tänzen folgt, welche ich als nationalen Tanzkanon bezeichne. Einem Kanon entsprechend weist der nationale Tanzkanon eine Aneinanderreihung von Tänzen auf und dient zugleich als choreografischer Leitfaden einer jeden Tanzaufführung im öffentlichen Raum. Er setzt sich aus Tanzstilen aus den neun äthiopischen Bundesstaaten zusammen.²⁵ Die Idee des ethnisch föderalistischen Äthiopiens wird somit zu jeder denkbaren Situation tänzerisch veranschaulicht und ins Gedächtnis gerufen. Hierbei wird zum einen der kulturpolitische Bildungsauftrag umgesetzt, die heranwachsende Generation über die facettenreichen äthiopischen Kulturen zu unterrichten (MoCT 2016: 5). Zum anderen wird durch das harmonische Zusammenspiel, durch die abgestimmte und unifizierende Choreografie der unter-

²³ Siehe Kapitel „Die äthiopische Kulturpolitik“ für eine ausführliche Beschreibung der kulturpolitischen Leitsätze und deren Funktion.

²⁴ Die äthiopische Wirtschaftspolitik ist im *Growth and Transformation Plan* (GTP), dem 2010 erstmals verabschiedeten wirtschaftlichen Transformationsplan, festgehalten.

²⁵ Ausführliche Erläuterungen der einzelnen Tanzstile, die zusammengefasst den nationalen Tanzkanon ergeben, siehe Kapitel „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“.

schiedlichen Tanzstile der regierungspolitische Leitsatz *Einheit in Vielfalt* künstlerisch als ein Kaleidoskop der Tänze umgesetzt.

Darstellende Künste²⁶ wurden und werden in Äthiopien als nationbildende Mittel benutzt. Künstlerische Ausdrucksformen dienen als politisches Sprachrohr für den Staat sowie für seine Angehörigen, indem sie direkt oder indirekt subtile Botschaften oder gesellschaftskritische Meinungen vermitteln (Plastow 2013). In dieser Funktion können sie eine doppelte Rolle einnehmen: zum einen dienen sie den Kunstschaffenden als Ausdrucksmittel, zum anderen können sie von staatlichen Obrigkeiten für ihre Agenda instrumentalisiert werden (Plastow 2013: 56f.). Grit Köppen (2017) führt in ihrer Arbeit zu performativen Künsten in Äthiopien diesen Gedanken weiter aus und betont die enge Relation zwischen den jeweils führenden regierungspolitischen Machthabenden und den Künsten in Äthiopien. Deren Verbindung zeichnet sich durch ausgeprägte Abhängigkeitsverhältnisse Kunstschaffender gegenüber dem Staat aus, welche sich in Zensurmaßnahmen bis hin zu verzerrten Darstellungen soziopolitischer und historischer Fakten zeigen (Köppen 2017: 108f.; Plastow 1996). Dieses beständige Zusammenspiel zwischen Staat und darstellenden Künsten zeigt sich durchweg im 20. Jahrhundert. Die Künste werden jeweils der ideologischen Richtung der Regierungsform angepasst. Darstellende Künste nehmen eine konstruierende Rolle im Selbstbildnis der äthiopischen Nation ein, sei es als Legitimationsplattform der kaiserlichen Divinität, als Agitations- und Propagandamittel des sozialistischen Derg-Regimes oder als Repräsentation der polyethnischen föderalistischen Republik Äthiopien. Sie dienen jeweils als Instrument, um politische Macht zu legitimieren und zu stärken. Doch so werden sie ebenso von der äthiopischen Gesellschaft als identitätsstiftendes Moment im fluiden Nationsbildungsprozess

²⁶ Die Verwendung des Begriffes darstellende Künste umfasst hier jegliche Art ephemere Kunst, sprich Musik-, Theater- und Tanzaufführungen. In der Entstehungszeit des Theaters, kultureller Institutionen und Aufführungsorte für jene ephemeren Ausdrucksformen liegt keine klare Trennung zwischen Musik-, Tanz- und Theaterdarstellungen vor. Oftmals stellen Musik- und Tanzaufführungen eine Entität dar, gegenüber dem sich in der Entwicklungsphase (ab den 1920ern) befindlichen Sprechtheater. Alle drei Formen begünstigen sich gegenseitig.

verwendet und gegenwärtig als Antwort auf den ethnischen Föderalismus formuliert (Hewan Semon Marye 2019).

NATION WIRD INSZENIERT – NATIONALE INSZENIERUNGSPROZESSE IN ÄTHIOPIEN

Die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der äthiopischen Nation zeigt beispielhaft, dass es einer Inszenierung und Institutionalisierung struktureller und kultureller Marker für die Nationsbildung bedarf. Tanzaufführungen sind hierbei ein ausdrucksstarkes und machtvoll Instrument des äthiopischen Staates, um die Nation durch die öffentliche Aufführung zu legitimieren, von anderen (Nationen) abzugrenzen und ein nationales Kollektiv zu visualisieren, welches über ethnischen Loyalitäten steht (vgl. Lentz 2017). Die einzelnen Akteur*innen – Tänzer*innen, Choreograf*innen, Künstler*innen – formen wiederum durch kreative Prozesse, durch künstlerische Adaptionen und durch ihre individuelle Vorstellung Äthiopiens, das Verständnis von Tanz und dessen Wirkmacht auf die Etablierung der äthiopischen Nation.

Die Ideen, Vorstellungen und Bilder der äthiopischen Nation sind als solche zunächst einmal immateriell, imaginär und höchst individuell. Erst durch nationale Inszenierungs- und Institutionalisierungspraktiken wird die Nation sichtbar und bietet für das Individuum Referenzpunkte, um sich innerhalb der multiethnischen Gesellschaft zu verorten (vgl. Lentz 2017). Das abstrakte Konstrukt der Nation wird durch die tanzenden Körper gegenwärtig.

Bislang wurde in der Fachliteratur die soziopolitische Sphäre von Tänzen, Tanzformen und Tanzaufführungen sowie deren Wirkmacht im Kontext von Nationsbildungsprozessen innerhalb des föderalen polyethnischen Konstrukts Äthiopiens kaum bedacht. Bisherige Studien fokussieren sich entweder auf Tänze, die rituelle und/oder säkulare Praktiken im Rahmen ethnografischer Untersuchungen von Ethnien (Gabbert 2006; Lydall 1994; Timkehet Teffera 2001) oder im Kontext klerikaler Aufführungspraxis beschreiben (Kaufman-Shelemay 2003).²⁷

²⁷ Die ethnologische Fachliteratur weist hingegen einen großen Fundus an Arbeiten zu traditionellen und klerikalen Musikformen in Äthiopien, zu Instrumenten und zu *azmaris* (singende Lyriker) auf (Kawase 2008; Kaufman-Shelemay 1983, 1991; Kimberlin

Die wesentlichen Forschungen zu äthiopischen Tänzen²⁸ fanden in den 1960er und 1970er Jahren statt, initiiert durch eine Zusammenarbeit zwischen dem äthiopischen Ministry of Information²⁹ und der ungarischen Regierung. Dieses Vorhaben verfolgte die Intention, Tanzformen in Äthiopien systematisch zu erfassen und zu archivieren. Basierend auf einer Forschungsreise, die sie 1965 in 17 äthiopische Regionen führte, sammelten der ungarische Folklorist und Choreograf György Martin und sein Fachkollege Bálint Sárosi umfangreiches Filmmaterial, Tonbandaufnahmen und Fotos.³⁰ Der ungarische Choreograf Tibor Vadasy, der in den 1960er Jahren an der Yared Music School in Addis Abeba Tanz lehrte, veröffentlichte drei Artikel zu verschiedenen äthiopischen Tänzen (Vadasy 1970; 1971; 1973). Seine Arbeiten zeichnen sich durch die Anwendung minutiös angefertigter Tanznotationen aus und geben nur wenig bis keine Erklärungen zur Entstehung der Tänze, ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und Funktion.³¹ In den 2000er Jahren wurde das Forschungsinteresse an Tanz in Äthiopien maßgeblich von Bewahrungsansätzen immaterieller Kulturformen geprägt, welche durch internationale Organisationen wie der UNESCO federführend forciert wurden. Das UNESCO-initiierte Projekt „Safeguarding of traditional music in Ethiopia“ sammelte und dokumentierte von 2005–2009 tra-

1978, 2003, 2005; Timkehet Teffera 2005; 2006, 2009).

²⁸ Cynthia Tse Kimberlins Beitrag „Dance“ (2005) in der *Encyclopaedia Aethiopica* skizziert komprimiert den Stand der Forschung zu Tänzen in Äthiopien.

²⁹ Ausführende Institutionen auf äthiopischer Seite waren die Yared Music School sowie das Institute of Ethiopian Studies (IES), unter Führung des damaligen Leiters der Musikabteilung der äthiopischen Radio- und Fernsehanstalt Ethiopian Radion and Televisions (ETV) Säggaye Däbalqe und Iyo'elf Yohannes, ehemaliger Direktor des Hager Fikir Theaterhauses (Kimberlin 2005: 83).

³⁰ Die Forschungsreise führte sie zu 17 Regionen in acht äthiopischen Provinzen. Bis zu 3200 Meter Stummfilmmaterial, 30 Tonbandaufnahmen und über 1000 Fotografien wurden dabei gesammelt (Hungarian Academy of Sciences 2019). Die Forschungseindrücke fasst Martin in seinem 1967 erschienen Artikel „Dance types of Ethiopia“ zusammen und stellt dort äthiopische Tanzstile vor. Zu seiner Sammlung zählen Tänze von diversen ethnischen Gruppen, u.a. Amhara, Tigray, Agaw, Harari, Esa-Somali, Dawro, Kefficho und sechs Oromo-Gruppen (Martin 1967: 23). Die gesammelten Medien der Expedition sind seit 2019 über eine Online-Datenbank frei zugänglich.

³¹ Martins sowie Vadasys Forschungsmethode war stark beeinflusst von Ansätzen aus der Ethnochoreologie (vgl. Lomax et al. 1968) sowie der Tanznotation (nach Laban: *Labanotation*; vgl. Laban 1928).

ditionelle Musik- und Tanzausdrucksformen in diversen äthiopischen Regionen (UNESCO und Norwegian Ministry of Foreign Affairs 2006). Die Datenerhebung konzentrierte sich hierbei hauptsächlich auf die peripheren, ländlichen Regionen und schloss das Praktizieren und die Performance von Tänzen im urbanen Raum sowie auf den diversen medialen Ebenen (z.B. Tanzvideos online, im Fernsehen oder auf der Bühne von Cultural Restaurants) aus.³²

Die zahlreichen Arbeiten der Theaterwissenschaftlerin Jane Plastow zählen zu den grundlegenden Werken zum Themenfeld Theater in Äthiopien und Eritrea (Plastow 1994; 1996,2004; 2010; 2013).³³ Dieses greift die Theater- und Kulturwissenschaftlerin Köppen auf und untersucht in ihrer 2017 veröffentlichten Arbeit zu performativen Künsten in Äthiopien künstlerische und ästhetische Transformationsprozesse, die durch die Zusammenarbeit der lokalen Kunstszene mit internationalen Kulturinstituten (explizit das Goethe-Institut in Addis Abeba) angestoßen werden. In einem kurzen Überblickskapitel skizziert sie die gegenwärtige Tanzszene Addis Abebas und konzentriert sich hierbei auf Akteur*innen außerhalb etablierter Kulturinstitutionen und lässt vor allem zeitgenössische Tänzer*innen zu Wort kommen (Köppen 2017: 182–192).

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tänzer*innen und Tanzperformances und Populärmusik im urbanen Raum und die Popularität von Tanzvideos in Äthiopien sowie in der äthiopischen Diaspora erfährt zunehmend Interesse innerhalb der internationalen Forschungsgemeinschaft (Hewan Semon Marye 2019; Wilcox 2019). Doch das Gros der Fachliteratur stigmatisiert Tanzshows und Tanztheateraufführungen in Addis Abeba als Folklore, touristische Attraktion und klischeebehaftete Unterhaltungsshows. Das Konglomerat an regionalen Tänzen, zusammengefasst zu einem unterhaltenden Tanzstück sei mit Stereotypen überladen und könne keinesfalls die historische und soziopolitische Komplexität Äthopiens darstel-

³² Das Ergebnis waren drei Inventarisierungskataloge (UNESCO, Addis Ababa Office 2008 & 2009a, 2009b), mehrere Berichte (u.a. Timkehet Teffera 2006) und ein Kurzfilm (Kawase 2007).

³³ Zur Entwicklung des Theaters in Eritrea siehe ebenso Christine Matzke (2003): *Engendering theatre in Eritrea. The roles and representations of women in the performing arts*.

len (siehe u.a. Timkehet Teffera 2001). Indem ich die gegenwärtigen Tanzaufführungen in Addis Abeba als populäre Kulturform betrachte, erteile ich ihnen Legitimation und spreche ihnen Souveränität zu (Barber 2018). Als populäre Ausdrucksformen symbolisieren gegenwärtige Tanztheaterstücke, Unterhaltungsshows und Aufführungen zu Festivitäten individuelle, nationale und ethnische Aushandlungsprozesse (vgl. Hewan Semon Marye 2019). Als kulturelle Marker dienen die öffentlichen Tanzaufführungen der Inszenierung der äthiopischen Nation. Die Ideen, Vorstellungen und Bilder der multiethnischen Nation Äthiopien werden im Moment der Tanzaufführung gegenwärtig und durch die tanzenden Körper getragen, materialisiert und konstituiert.

Ich betrachte Nationsbildung in Äthiopien als kontinuierlichen, individuellen Prozess, der in Tanzperformances seinen Ausdruck findet und stetig ausgehandelt wird. Dabei knüpfe ich an ethnologische Forschungsarbeiten der letzten 20 Jahre an, die Aufführungen im öffentlichen Raum (Musik-, Tanz-, Theater- und Gesangsdarbietungen, Nationalparaden sowie Festivals) als Ausdruck und Aushandlungsplattformen nationaler Identität und Kultur betrachten (u.a. Asaasira 2015; Askew 2002; Hewan Semon Marye 2019; Lentz 2017; Schauert 2015). Als theoretisches Konzept adaptiere ich Askews bereits oben erläuterte These der *national imaginaries*, wonach nationale Identitätsbildung ein grundsätzlich dialogisches und fließendes Konstrukt ist (Askew 2002). Diese formbare, höchst individuelle Eigenschaft nationaler Identitätsbildung findet durch die tanzenden Körper, im Moment der Performance, in der Wahrnehmung und der Erfahrung der Tänzer*innen sowie des Publikums Ausdruck. Die abstrakte Idee der multiethnischen Nation Äthiopien wird in den Menschen, die sich ihr zugehörig fühlen verkörpert.

Ich frage daher, was mit dem verinnerlichten Wissen über Tänze, über Tanzbewegungen, mit der Vision, der Vorstellung und der Idee der Nation Äthiopien im Moment der Aufführung passiert. Inwiefern trägt die vorgestellte Idee des tanzenden und des partizipierenden Individuums dazu bei, dass die Tanzshows auf den Bühnen Addis Abebas als Performance der multiethnischen Nation Äthiopien wahrgenommen werden? Welche ästhetischen Standards werden vorausgesetzt? Was wird als Tanz, gar als natio-

naler Tanz empfunden? Wann und wie wird die tanzende Person als eine Verkörperung der äthiopischen Nation gelesen?

Theoretische Ansätze zum Konzept des *embodiments* (vgl. Butler 1988; Mauss [1935] 1973: 75) ziehe ich heran, um auszuführen, wie die ephemere Kunstform Tanz im/durch den Körper materialisiert wird. Ansätze aus der Tanzethnologie sowie Tanzästhetik helfen dabei zu verstehen, was Tanz überhaupt ist, wie er gedeutet werden kann, welche Funktion er erfüllt und welche Rolle der Kontext (Raum, Zeit, Bühne, Publikum, Tänzer*in, Kultur, Geschichte) dabei spielt. Eine Auseinandersetzung mit Ansätzen aus den Performance Studies ist dabei unumgänglich und so diskutiere ich im Folgenden theaterwissenschaftliche, soziologische und ethnologische Definitionsansätze zum Terminus Performance und Inszenierung.

TANZ UND PERFORMANCE

INSZENIERUNG UND PERFORMANCE

Tanz ist eine ephemere Ausdrucksform – Tanz ist Kommunikationsmittel und körperliches Ventil. Tanz ist Kunst und immaterielle Kultur – Tanz evoziert Emotionen und ästhetische Erfahrungen. Die Bedeutungsebenen, die dem Tanz inhärent sind, sind mannigfaltig und genau diese Erkenntnis, nämlich Tanz als Medium zu verstehen, welches multiple, höchst individuelle Interpretations- und Wirkungsebenen besitzt, ist grundlegend für meine Untersuchung. Das Medium Tanz ist in Äthiopien fester Bestandteil der Populärkultur, kommt in Theaterhäusern, Cultural Restaurants und *azmari bets* sowie in Musikvideos zum Ausdruck und unterliegt einem stetigen Aushandlungsprozess und Wandel.

Die kollektive wie individuelle Praxis des Tanzens und Rezipierens von Tanzaufführungen findet keinesfalls in einem luftleeren Raum statt, auch der Bereich des Tanzes, die Orte, an denen er praktiziert wird, die Menschen, die ihn tanzen und der Aufführung beiwohnen, befinden sich in einem gesellschaftlichen wie politischen Kräftefeld. Neben der individuellen Praxis und Bedeutung von Tanz, kann die Kulturform auch einen gesellschaftlichen, einen politischen Aspekt haben.

Der Wirkungsbereich von Tanzaufführungen umfasst sowohl den persönlichen wie den politischen Lebensalltag. Der politische Wirkungsbe-

reich beinhaltet, wie bereits im vorherigen Abschnitt diskutiert, die Verschränkung von Kultur und Politik. Der persönliche hingegen umfasst die individuelle Rezeption des Tanzes sowie der Tanzaufführungen.

Diese Rezeptionsmöglichkeiten zeigen sich in der individuellen, emotionalen Wahrnehmung und Interpretation der Tanzaufführungen. Hierbei ist Tanz in erster Instanz ein Medium, das eine körperlich sinnliche Erfahrung ermöglicht. In zweiter Instanz kann Tanz – abhängig vom Individuum – unterschiedlich intellektualisiert werden. So kann Tanz als gesellschaftskritisches oder identifikatorisches Mittel verwendet werden, Tanz kann zum selbstbestimmten Beruf oder gar zur Berufung werden. Für andere wiederum ist Tanz reine Unterhaltung und gewiss nicht alle sehen sich als tanzende äthiopische Nationalflaggen. Jedoch zeigt die Mehrheit der professionellen Tänzer*innen in Addis Abeba einen ausgeprägten Nationalstolz, welcher durch die Profession des Tänzers oder der Tänzerin potenziert wird. Hier wird Nationalismus für einige gar zur künstlerischen Ressource ihrer Performance (siehe Kapitel Tanz als Profession; Tanz als Berufung). Hierbei bezieht sich der Begriff Performance nicht nur auf die reine Aufführung und Inszenierung von Tanz, sondern umfasst vor allem dessen inhärente Wirkmacht auf das soziale Leben, auf alltägliche Handlungen.

Als Darstellungen des sozialen Lebens umfassen Performances kontextbezogene Strategien des Individuums sich durch und in sozialen Interaktionen mit Mitmenschen zu inszenieren.³⁴ Der Soziologe Erving Goffman ([1956] 1959) sieht jeden Menschen multiple Identitäten bzw. Rollen spielen, die er zu unterschiedlichen sozialen Situationen aufführt. Seine Mitmenschen fungieren als Publikum, welches sich der Aufführung³⁵ an-

³⁴ Theoretische Auseinandersetzungen mit dem Terminus Performances nahmen ab den 1950er innerhalb der Geistes- und Sozialwissenschaften deutlich zu und die Definitionsansätze variieren je nach Untersuchungsfokus (vgl. Fischer-Lichte 2004; vgl. Tulloch 1999). Innerhalb der Soziolinguistik wird der Aufführungs-Begriff verwendet, um kommunikative Interaktion zu beschreiben, die Handlungen hervorrufen (vgl. Richard Bauman „Verbal art as performance“, 1975). Eines der bekanntesten Konzepte ist die Sprechakttheorie von John L. Austin, die besagt, dass Sprache nicht nur Sachverhalte beschreibt, sondern dem Sprechakt ebenso eine Handlung folgen kann (vgl. Austin „How to do things with words“, [1955] 2009; Fischer-Lichte 2004: 31).

³⁵ In Anlehnung an Fischer-Lichte (2004) verwende ich das Wort *Aufführung* und den

passt, indem es gemäß sozialen und kulturellen Konventionen agiere. Jede soziale Aktion sei demnach eine Aufführung. Seine Definition des Terminus *Performance* umfasst daher „all of the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants“ (Goffman [1956] 1959: 15).³⁶

In der Ethnologie hat sich die Theorie Milton Singers (1972) etabliert, der von kulturellen Aufführungen spricht. In sogenannten *cultural performance* zeigen, regulieren und äußern sich gesellschaftliche Strukturen und das Selbstverständnis der untersuchten Kultur.³⁷ Die Ethnologin Margaret Thompson Drewal skizziert in ihrem 1991 veröffentlichten Artikel „The state of research on performance in Africa“ die Definitionsproblematik zum Terminus *Performance*, die je nach Untersuchungsfokus und Forschungsdisziplin variiert, und formuliert daraus folgende weitgefassete Umschreibung des Begriffs:

„In the broadest sense, performance is the praxis of everyday social life; indeed, it is the practical application of embodied skill and knowledge to the task of taking action. Performance is thus a fundamental dimension of culture as well as the production of knowledge about culture. It might include anything from individual

englischen Begriff *Performance* äquivalent. Siehe hierzu Fischer-Lichtes Erklärung in Anlehnung an Butler (1988): „Insofern die Wörter ‚performance‘ und ‚performative‘ gleichermaßen Ableitungen vom Verbum ‚to perform‘ darstellen, erscheint dies auch einleuchtend: Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen [...]“ (Fischer-Lichte 2004: 41).

³⁶ An diesen Vergleich knüpft der Ethnologe Victor Turner an. In seinen Arbeiten (1974, 1982) beschreibt Turner gesellschaftliche Entwicklungen und formuliert sein agonistisches Modell der *Sozialen Dramen*. Soziale Dramen sind nach Turner prozesshaft und dynamisch strukturierte Handlungen des sozialen Lebens, welche vier Phasen durchlaufen: (1) *Bruch der sozialen Beziehung*, (2) *Krise*, (3) *Versuch der Konfliktlösung (durch Ritual)*, (4) *Wiedereingliederung oder Spaltung* (Turner 1974: 38–42; 1982). Turners Vier-Phasen-Modell ist angelehnt an Arnold van Genneps theoretisches Konzept der Übergangsriten (Van Gennep [1909] 1999). Siehe ebenso Richard Schechners Diskussion zu *Performances* als „restored behaviour“ (Schechner 1985: 36).

³⁷ *Cultural performances* umfassen nach Singer: „plays, concerts, and lectures ... but also prayers, ritual readings and recitations, rites and ceremonies, festivals, and all those things we usually classify under religion and ritual rather than with the cultural and artistic“ (Singer 1972: 71). Siehe ebenso Fischer-Lichte für eine Diskussion der *cultural performance* nach Singer (Fischer-Lichte 2004: 351).

agents‘ negotiations of everyday life, to the stories people tell each other, popular entertainments, political oratory, guerrilla warfare, to bounded events such as theater, ritual, festivals, parades, and more.“ (Drewal 1991: 1)

Erika Fischer-Lichte bezieht sich in ihrer Arbeit „Ästhetik des Performativen“ (2004) auf jene erwähnten Konzepte und widmet sich folglich einer historisch-theoretischen Annäherung der Termini *Performance/Aufführung*. Hierbei stützt sie sich auf die Sprechakttheorie von John L. Austin ([1955] 2009) und verknüpft diese mit Judith Butlers (1988) Theorie der historisch-kulturellen Verkörperungsprozesse (*embodiment*) (Fischer-Lichte 2004: 32–38). Fischer-Lichte sieht Aufführungen als prozesshafte Ereignisse, welche sich erst durch die Ko-Präsenz von Handelnden und Zuschauer*innen (*feedback-Schleife*³⁸) ereignen:

„Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert. [...] Die leibliche Ko-Präsenz meint vielmehr ein Verhältnis von Ko-Subjekten. Die Zuschauer werden als Mitspieler begriffen, welche die Aufführung durch ihre Teilnahme am Spiel, d.h. ihre physische Präsenz, ihre Wahrnehmung, ihre Reaktion mit hervorbringen. Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. [...] Das heißt, die Aufführung ereignet sich zwischen Akteuren und Zuschauern, wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht“ (Fischer-Lichte 2004: 47, Hervorhebung im Original).

Unter Berücksichtigung der aufgeführten Erläuterungen bezeichne ich die hier analysierten Tanzaufführungen in Anlehnung an Fischer-Lichtes Aufführungsterminus, als Ereignisse, die die Ko-Präsenz, also das kontinuierliche Zusammenspiel von Darstellenden und Publikum voraussetzen. Die Materialität der Aufführung umfasst nach Fischer-Lichte Raum, zeitliche Abfolge, Ort, Kostüme, Licht, Zuschauende und Darstellende. Die Inszenierungen sind wiederum Erzeugungsstrategien, die Raum, Zeit, Ort, Mittel, Darstellende, etc. vorab festlegen. Sie umschließen also den zeitlichen und materiellen Rahmen vor und nach Aufführungen, bestimmen aber auch

³⁸ Als *feedback-Schleife* beschreibt Fischer-Lichte jegliche Reaktionen, Aktionen und Handlungen des Publikums und vice versa der Darstellenden: „Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer“ (Fischer-Lichte 2004: 59).

wiederum jede nachfolgende Aufführung (Fischer-Lichte 2004: 325f.). So vorhersehbar eine Inszenierung auch choreografiert sein mag, um sie einer spezifischen, hier nationalen, Idee entsprechend darzustellen, so unterschiedlich sind die Möglichkeiten, den Moment der Aufführung wahrzunehmen. Durch diesen stetigen dynamischen Austausch zwischen Akteur*innen und Zuschauenden werden Räume kreiert, an denen soziale Beziehungen produziert sowie reproduziert werden und soziopolitische, historische und gesellschaftliche Machtverhältnisse dargestellt und ausgehandelt werden (vgl. Foucault [2005] 2017). Hierbei wird Tanz nicht nur als gesellschaftliches Phänomen betrachtet, sondern als dynamische Aufführungspraxis, die eigene Regeln generiert und gleichzeitig Kontexte aufnehmen kann. Jede Tanzvorführung hat spezifische Verfahren zur Produktion und Organisation von Körpern und Bewegungen, die in Verbindung mit anderen theatralischen Mitteln stehen. Die Performance von Tänzen wird als Materialisierung von Körpern verstanden, die Körper und Bewegungen hervorbringt (Siegmond 2013: 87).

Eine Analyse der Tanzaufführungen – die die Inszenierung, die Choreografie, die Tanzbewegungen und körperliche Umsetzung sowie die Reaktion des Publikums³⁹ umfasst – zeigt die Idee der getanzten Nation Äthiopien in all ihren unterschiedlichen, individuell aufgeladenen *imaginaries* (Askew 2002), die im Moment der Aufführung durch Tänzer*innen, Musiker*innen und Publikum ausgehandelt und materialisiert werden (vgl. Gabriel, Lentz & N’Guessan 2016: 125). Der Akt der Choreografie, der die Wahl und Anordnung von Bewegungsmustern betrifft, ermöglicht Einblicke in die Essenz des Körpers, seine historische Verortung und seine Anwendungsmöglichkeiten (Foster 2013: 27). Tanz, als ephemere Ausdrucksform braucht wiederum die Materialität des Körpers, um in Erscheinung zu treten, um wahrhaft zu werden. Tanz als Abfolge von Bewegungsmustern wird durch den Körper materialisiert. Er wird durch und mit dem Körper geschaffen (Siegmond 2013: 87). Für die Untersuchung der Tanzaufführungen in Addis Abeba fokussiere ich mich in der folgenden theoretischen Annäherung auf den tanzenden Körper, folglich auf Überlegungen zu Ver-

³⁹ Hier ist auf Gladigow (2013:47), der die Rolle des kompetenten Zuschauers, als der Person, die die nationale Aufführung durch Affirmation, Adaption oder Ablehnung bestätigt, zu verweisen (siehe ebenso Gabriel, Lentz & N’Guessan 2016: 125).

körperungsprozessen (*embodiment*) und Tanz als individueller, sozialer und nationaler Ausdrucksform.

DER KÖRPER, VERKÖRPERUNGSPROZESSE UND EMBODIMENT

Der menschliche Körper wurde und wird in einer Vielzahl theoretischer Ansätze, Ideologien und Konzepten behandelt (Mascia-Lees 2011: 1). Der Körper ist nach Frances E. Mascia-Less zugleich Subjekt und Objekt, bedeutungsvoll und materiell, individuell und sozial (Mascia-Lees 2011: 1). Er kann als „man’s first and most natural technical object“ betrachtet werden (Mauss [1935] 1973: 75), als Symbol oder Text (Douglas 1970) oder als materielle Grundlage des von Bourdieu definierten Habitus-Konzepts, in dem soziale und gesellschaftliche Werte, Normen und Verhaltensweisen inkorporiert sind, die je nach sozialer Schicht variieren (Bourdieu [1980] 1990: 52–79).

In den Sozialwissenschaften wird der Körper als textuelles, symbolisches oder habituelles Phänomen betrachtet, was dazu führt, dass abstrakte, verallgemeinernde Modelle und Ideologien in Frage gestellt und Machteingriffe, staatliche und institutionalisierte Unterdrückungssysteme (vgl. Foucault [2005] 2017) sowie Möglichkeiten für Handlungsfähigkeit und politischen Wandel untersucht wurden (Mascia-Lees 2011: 1).

Für die Untersuchung der Tanzaufführungen in Addis Abeba ist der Fokus auf die „performative Hervorbringung der Materialität“ (Fischer-Lichte 2004: 327), die im Aufführungsmoment stattfindet und Körperlichkeit, Raum und Akustik umfasst, unumgänglich (Fischer-Lichte 2004: 128). Der Aspekt der Körperlichkeit ist zum einen im Prozess der Verkörperung des Darstellenden zu erfassen und bezieht sich zum anderen auf die Wahrnehmung der Materialität durch die Zuschauenden. Um die Materialität von Tanz, als immaterielle Ausdrucks- und Kulturform, beschreiben zu können adaptiere ich das Konzept des sozialen Körpers nach Nancy Scheper-Hughes und Margaret M. Lock (Scheper-Hughes & Lock 1987). Der soziale Körper besteht aus drei konstituierenden Ebenen, die sie als „three bodies“ bezeichnen: der individuelle Körper (*body-self*), der soziale Körper (*social body*) und der politisierte Körper (*body politics*). Auf der Ebene des individuellen Körpers (*body-self*) handelt es sich um „the first and perhaps most self-evident level [...], understood in the phenome-

nological sense of the lived experience of the body“ (Scheper-Hughes & Lock 1987: 7). Dies bedeutet, dass es um die persönliche, ich-zentrierte und individuelle Empfindung und Wahrnehmung des eigenen Körpers im Unterschied zu anderen geht (Scheper-Hughes & Lock 1987: 7). Der soziale Körper (*social body*) bezieht sich auf die „representational uses of the body as a natural symbol with which to think about nature, society, and culture“ (Scheper-Hughes & Lock 1987: 7, 19; Douglas 1970: 64; 1966: 122). Entsprechend der Vorstellung von Mary Douglas über den Körper als Symbol – der soziale Körper ist sowohl physisches als auch kulturelles Artefakt – wird die soziale Ebene des Körpers durch soziokulturelle Vorgaben geprägt. Gleichzeitig werden soziale Werte und Normen im Körper materialisiert (Scheper-Hughes & Lock 1987: 7; 19). Die dritte Ebene, der politisierte Körper (*body politics*), beschreibt „the regulation, surveillance, and control of bodies (individual and collective) in reproduction and sexuality, in work and in leisure, in sickness and other forms of deviance and human difference“ (Scheper-Hughes & Lock 1987: 7f.). Insbesondere in industrialisierten Staaten gründen die Souveränität und Stabilität des Staates auf der Regulierung, Disziplinierung und Kontrolle des individuellen und sozialen Körpers (Scheper-Hughes & Lock 1987: 8). Scheper-Hughes und Lock beziehen sich dabei unter anderem auf die Arbeiten von Michel Foucault über Machtmechanismen auf den individuellen Körper durch die staatliche Strafjustiz (Gefängnisstrafen), Medizin oder Psychiatrie (Scheper-Hughes & Lock 1987: 8, 26; vgl. Foucault [1975] 2019).⁴⁰

In der Untersuchung von Tanz als Ausdruck nationaler Identität und/oder nationaler Marker sehe ich den tanzenden Körper (*social body*) quasi als physisch-kulturelle Materialisierung nationaler und ethnischer Identität. Dabei frage ich, unter welchen Umständen und wie wird nationale Identität im tanzenden Körper empfunden, ausgeführt/performt (materialisiert) und letztlich vom aufnehmenden Publikum wahrgenommen? Diese Herangehensweise ermöglicht mir Tanz als Ausdruck nationaler Identität zu fassen und mich im weiteren Verlauf der Arbeit der bereits aufgeworfenen Frage zu nähern, wann oder wie Tänzer*innen zur Formung der

⁴⁰ Siehe hierzu ebenso Helen Thomas (2003) „The Body, Dance and Cultural Theory“ (Thomas 2003) und Thomas J. Csordas (1994) „Embodiment and Experience. The Existential ground of culture and self“.

äthiopischen Nation beitragen? Hierfür erweist sich Butlers Konzept des *embodiments* als hilfreich, welches ich mit Fischer-Lichtes Aufführungsbegriff verknüpfe, denn es bedarf des dynamischen Austausches zwischen Publikum und Darstellenden (*feedback*-Schleife), um die nationale Inszenierungsleistung zu lesen und zu adaptieren.

DAS AUFFÜHREN DER IDENTITÄT UND DAS INSZENIEREN DES KÖRPERS

Identität wird erst im Moment des performativen Aktes begründet. Diesen materiellen Erzeugungsprozess von Identität, das heißt auf die Materialität des Körpers bezogenen Prozess, bezeichnet Butler (1988) als *embodiment* (Verkörperungsprozess). In Anlehnung an Butlers Konzept des performativen Erzeugungsprozesses von Identität wird Identität – hier: nationale, ethnische – erst durch körperliche Handlungen konstituiert. Es gibt keine*n vorab existierende*n Ausführende*n, der die Handlungen bewusst vollzieht (Butler 1988: 521; Salih 2002: 45). Der Körper, wie auch immer er gelesen wird, wird stets performt und die körperliche Performance konstituiert zugleich Identität (Butler 1988). Fischer-Lichte beschreibt Butlers Erzeugungsprozess von Identität durch performative Handlungen wie folgt:

„[...] der Körper in seiner je besonderen Materialität ist das Ergebnis einer Wiederholung bestimmter Gesten und Bewegungen; es sind diese Handlungen, die den Körper als einen individuell, geschlechtlich, ethnisch, kulturell markierten überhaupt erst hervorbringen. Identität – als körperliche und soziale Wirklichkeit – wird also stets durch performative Akte konstituiert.“ (Fischer-Lichte 2004: 37f.).

Bezogen auf den performativen Akt des Tanzens äthiopisch gelesener Tänze bedeutet das, dass die körperlichen Handlungen, hier die Aufführungen einstudierter und choreografierter Bewegungsabfolgen, nationale Identität konstituieren können. Ich verwende hier bewusst den Konjunktiv, denn die Wahrnehmung der Materialität durch die Beobachtenden beeinflusst den Interpretationsprozess performativer Akte (Fischer-Lichte 2004: 271f.). Ebenso ist der Verkörperungsprozess, der sich in der Körperlichkeit des darstellenden Individuums widerspiegelt, das heißt, die Materialisierung des immateriellen Tanzwissens durch den Körper des Tänzers/der Tänzerin, konstituierender Aspekt der nationalen Performance (Fischer-Lichte 2004: 129f.).

DER TANZENDE KÖRPER

Die Arbeiten von Adrienne L. Kaeppler (1967, 1970, 1978), Joann W. Kealiinohomoku ([1969] 1983) und Judith Lynne Hanna (1979) betonen die bedeutende Rolle von Tänzern in der Etablierung und Verwirklichung kultureller Werte und Normen. Sie unterstreichen die sozial konstruierte Natur von Körper und Tanz (Chakravorty 2011: 138).

Kaeppler beschreibt Tanz als ein codiertes Bewegungssystem. Die Interpretation von Tanz ist eng mit seiner kulturellen Einbettung verbunden (Kaeppler 2001: 50). Die Bedeutung von Bewegungsabläufen wird von denjenigen zugeschrieben, die mit dem Wissen über soziale Konventionen, Geschlechterrollen und soziale Strukturen ausgestattet sind (Kaeppler 1996: 310). Die Bedeutung eines Tanzes kann sich aufgrund des Aufführungskontextes räumlich und zeitlich verändern. Derselbe Tanz, von derselben Person aufgeführt, kann unterschiedliche Bedeutungen haben, je nachdem, ob er als Teil eines Rituals, als politische Geste, als Unterhaltung oder als ethnische Identitätsmarkierung interpretiert wird (Kaeppler 1996: 310). Der psychische, emotionale und physische Zustand des ausführenden Individuums beeinflusst die Aufführungspraxis und tänzerische Umsetzung (Kaeppler 1996: 310). Ferner hebt Kaeppler hervor, dass selbst wenn die Prinzipien, die den Tanz in einer bestimmten Kultur ausmachen, analysiert und beschrieben werden können, dies nicht zwangsläufig impliziert, dass sie ausschließlich auf Tanz verweisen. Tanz kann als Teil eines integrierten theatralischen Ganzen konzipiert werden. In diesem Fall kann die theatralische Bedeutung des tänzerischen Elements nur im Zusammenhang mit der Gesamtheit erfasst werden (Thomas 2003: 80).

Kealiinohomoku verfolgt einen ähnlichen Ansatz wie Kaeppler und konstatiert, dass westlich geprägte Vorstellungen von Tanz nicht universell anwendbar sind (Kealiinohomoku [1969]1983: 541). Mit ihrem Appell, dass alle Tanzformen als ethnische Tänze angesehen werden sollten, versucht sie die ethnozentrische Sicht auf das Untersuchungsfeld von Tanz zu umgehen (Kealiinohomoku [1969]1983: 533). Tanz als ephemere Ausdrucksform entstehe durch gezielte rhythmische Bewegungen des Körpers. Tanz werde aber erst als solcher anerkannt, wenn alle Beteiligten einer bestimmten Gruppe – Darstellende sowie Zuschauende – eben jene resultie-

renden Bewegungsmuster als Tanz wahrnehmen und definieren (Kealiinohomoku [1969] 1983: 541).

Die bestimmende Eigenschaft von Tanz zeigt sich nach Hanna in kulturell geprägten Abfolgen nonverbaler Körperbewegungen, denen ein ästhetischer Wert immanent sei. Dieser Aspekt unterscheide sie von gewöhnlichen Bewegungen (Hanna 1979: 19).

Die tanzethnologischen Ansätze von Kaeppler, Kealiinohomoku und Hanna unterstützen die These, dass Tanz ein Kommunikationssystem ist, das durch ethnografische Forschung und teilnehmende Beobachtung unter Berücksichtigung der emotionalen und ästhetischen Empfindung der tanzenden und wahrnehmenden Individuen gedeutet werden kann (Chakravorty 2011: 138).

Die wissenschaftliche Betrachtung des Tanzes erfordert demnach eine Untersuchung des Körpers als analytisches Objekt unter der Berücksichtigung des Aufführungsmoments, da die Wahrnehmung von Tanz als solchem durch die gemeinsame Präsenz der Teilnehmenden hervorgerufen wird (Fischer-Lichte 2004). Diese dynamische Interaktion zwischen Darstellenden und Publikum wird von Hélène Neveu Kringelbach und Jonathan Skinner als eine energetische Wechselwirkung interpretiert, die Tanz, kulturelle Erfahrung und soziales Gefüge miteinander verknüpft (Neveu Kringelbach & Skinner 2012: 12).

In Bezug auf Tänze lassen sich zwei zentrale Aspekte unterscheiden: der Tanz um seiner selbst willen und der Tanz, der zur Schaffung nationaler Identität dient. In diesem Kontext kehren wir zur eigentlichen Inszenierung zurück, die durch den räumlichen und zeitlichen Kontext von Aufführungen eine entscheidende Rolle bei der Konstruktion nationaler Identitäten spielt. Aus diesem Grund habe ich mich eingehend mit Orten und Räumen beschäftigt, um ihre Bedeutung im Zusammenhang mit der Entstehung und Darstellung nationaler Identitäten zu erforschen. Bezogen auf die Untersuchung von T nzauff hrungen in Addis Abeba und deren Wirkmacht als nationale und/oder ethnische Identitätsmarker sind demnach räumliche und zeitliche Aspekte (Bühne, informeller oder offizieller Rahmen, nationalstaatliche Feierlichkeiten), materielle Aspekte (Körper der Tänzer*innen, Kostüme, Bühnenbild) sowie ideelle Aspekte (die individuelle Wahrnehmung der Tanzerfahrung) zu analysieren.

TANZ WIRD INSZENIERT

Tanz als eine Form immaterieller Kultur repräsentiert und manifestiert kulturelle Zugehörigkeit (Rehling 2017: 262). Er ist individuelles Ausdrucksmittel, soziokultureller Prozess, ethnischer Marker sowie Schaubild gesellschaftlicher Strukturen. Tanz wird erst durch seine körperliche Inszenierung und im Moment der Performance, im Zusammenspiel zwischen Darstellenden und Publikum, als kultureller und nationaler Marker erlebt, gar als Tanz wahrgenommen. In der Materialisierung der Performance durch die tanzenden Körper und durch das teilnehmende Publikum findet die äthiopische Nation ihren Ausdruck und konstituiert zugleich eine nationale Identität (vgl. Butler 1988; Neveu Kringsbach & Skinner 2012).

In meiner Untersuchung zu Tanzaufführungen in der äthiopischen Hauptstadt Addis Abeba stelle ich demnach folgende These auf: Nation wird inszeniert – Tanz wird inszeniert, beide finden ihren konstituierenden Moment im performativen Akt (vgl. Butler 1988; Fischer-Lichte 2004; Lentz 2017).

Hierbei ist interessant, wie sich historisch gewachsene Vorstellungen von Nation und nationaler Repräsentation in den Darstellungen von Tänzen eingeschrieben haben und wie diese bis heute anhalten. Bezogen auf die anfangs aufgeworfene Fragestellung – wo und wie wirkt Tanz, dass er Äthiopien formt? – stellen sich unter Heranziehung der erläuterten Verkörperungs- und Aufführungstermini folgende Fragen: Was wird als Tanzaufführung wahrgenommen und wie unterscheidet sich der aufgeführte, inszenierte Tanz, der als kultureller Marker nationaler Identität gelesen wird von jenem, der um des Tanzens Willen ausgeführt wird (Röschenthaler 2016: 203)? Ferner wie wird Tanz als nationales Produkt definiert und inszeniert? Welche Tanzstile werden hierbei als repräsentativ für die föderale Republik betrachtet? Was wird als äthiopischer; als nationaler Tanz gelesen? Welche Bewegungsmuster werden als äthiopisch angesehen? Wie formt sich nationale Identität und Nation in einer multiethnischen Gesellschaft wie Äthiopien? Welches Narrativ der äthiopischen Nation ist in den Tanzshows präsent? Liegt der Akt des Ausführens äthiopischer Tänze immer in der Schaffung einer nationalen Identität begründet? Was empfinden die teilnehmenden Individuen während der Tanzaufführungen?

Die ethnologische Untersuchung von Tanzaufführungen, als Sinnbild einer *tanzenden* oder *getanzten* Nation Äthiopiens, umfasst daher die Zusammenarbeit und Beschäftigung mit Tänzer*innen, die durch ihr subjektives Empfinden und durch ihre individuellen ästhetischen Vorstellungen soziopolitische Prozesse widerspiegeln und durch ihren Körper (im)materielle Kultur (re)produzieren. Hierbei betrachte ich Tanz als *embodied cultural memory* (Mauss [1935] 1973; Butler 1988; Scheper-Hughes & Lock 1987) und sehe in der ephemeren Form von Tanz eine kontinuierliche und dynamische Auseinandersetzung mit Kultur und ein fortwährendes Aushandeln gesellschaftlicher und soziopolitischer Prozesse (vgl. Barber 2018; Kaepler 1996). Die Vergänglichkeit des Tanzes wird durch das in Szene setzen des Körpers im Moment der Aufführung materiell und gegenwärtig. Die körperliche Verdinglichung ermöglicht zugleich einen Referenzrahmen für individuelle, ethnische oder nationale Identitätsaushandlungen. Aufführungen verstehe ich gemäß Fischer-Lichtes Definition als ein Ereignis, welches *zwischen* Akteur*in und Zuschauer*in stattfindet, also die Ko-Präsenz beider voraussetzt (Fischer-Lichte 2004). Inszenierungen umfassen all jene Strategien – Raum, Zeit, Ort, Darstellende, Ablauf, Kostüme etc. – die vorab getroffen werden, um die Performance aufzuführen. Ich lege den Terminus der Inszenierung weiter aus und löse ihn von seiner theaterwissenschaftlichen Prägung, die in ihm das Inszenieren eines bestimmten Theaterstückes sieht und verknüpfe ihn mit Butlers Konzept des *embodiments* (Butler 1988). Der Begriff der Inszenierung folgt in der vorliegenden Arbeit einer dynamischen Auslegung und beschreibt Ideen, Vorstellungen und Wissen über vorherige Aufführungen, die alle zeitlichen und individuellen Sphären (u.a. physische Erfahrung der Tänzer*innen, des Publikums) umschließen, welche wiederum die Umsetzung einer jeden Inszenierung prägen. Wobei die Frage danach, ob eine standardisierte Inszenierung der tanzenden Nation Äthiopiens existiert, in der Arbeit diskutiert wird. Diese Sicht ermöglicht zudem eine Untersuchung von Tanzaufführungen in unterschiedlichen medialen⁴¹, räumlichen und zeitlichen Kontexten.

⁴¹ Musikvideos oder Fernsehshows, ob online aufgerufen oder im Fernsehen ausgestrahlt, produziert oder konsumiert, ergänzen das Forschungsfeld des öffentlichen Schauplatzes oder der Showbühne um einen weiteren medialen Raum. Jedoch ist hier die leibliche Ko-Präsenz von Akteur*in und Zuschauer*in nicht vorhanden, der direkte Austausch

Sie umschließt zum einen die historische Betrachtung der Entwicklung von Tanzaufführungen und ihren Einfluss auf gegenwärtige Praktiken. Zum anderen werden damit einhergehende ästhetische Vorstellungen, Traditionsauslegungen und das jeweils subjektive Empfinden bedacht.

Als zentraler Forschungsort repräsentiert die Hauptstadt Addis Abeba wie keine andere äthiopische Stadt einen Querschnitt der polyethnischen Gesellschaft Äthiopiens.⁴² Als urbane Phänomene haben sich publikumswirksame Tanzaufführungen in Addis Abeba entwickelt und etabliert. Prestigetragende kulturelle Institutionen, wie das Nationaltheater oder das Hager Fikir Theaterhaus sind in der Hauptstadt angesiedelt. Ferner sind potenzielle Aufführungsorte wie Clubs, Bars und Cultural Restaurants vorwiegend in städtischen Zentren vorzufinden, was u.a. mit dem internationalen Publikum und der gut situierten städtischen Oberschicht zusammenhängt.⁴³ Tänzer*innen, Musiker*innen, Besitzer*innen von Tanzlokalitäten, Theaterangestellte aber auch das Publikum dieser Aufführungsstätten bilden wiederum die soziale Sphäre meiner Untersuchung.

zwischen beiden findet demnach nicht statt. Die Untersuchung des Mediums Musikvideo bedarf demnach einer weitergefassten intermedialen Definition von Aufführung. In der vorliegenden Arbeit werden Musikvideos nur ansatzweise exemplarisch herangezogen, was zum einen dem limitierten Umfang der Arbeit geschuldet ist und zum anderem bedarf das Medium Musikvideo sowie das der Fernsehshow einer eigenen Untersuchung, um das umfassende Spektrum der gesellschaftlichen und soziopolitischen Rolle und Wirkmacht, vor allem im Hinblick auf die äthiopische Diasporagemeinde, abzubilden.

⁴² Mit einer Einwohnerzahl von rund 4,6 Millionen (Stand 2019) weist Addis Abeba die höchste Bevölkerungsdichte auf (Central Intelligence Agency 2019). Trotz wachsender Einwohnerzahlen in und um Addis Abeba ist die Urbanisierung der äthiopischen Gesellschaft ein Randphänomen. Gemessen an der Gesamtpopulation von 113.375.024 Millionen misst die Urbanisierungsrate lediglich 21,2% (Stand 2019) (Central Intelligence Agency 2019; World Population Review 2019). Das Land ist primär von Agrarwirtschaft geprägt und der Hauptteil der Bevölkerung lebt auf dem Land.

⁴³ Unterhaltungsetablissemens wie die erwähnten Cultural Restaurants sind u.a. auch in anderen städtischen Zentren Äthiopiens, wie Mek'ele, Bahir Dar, Hawassa und Arba Minch vorzufinden. Während meiner zweiten Feldforschungsphase (Zeitraum 2016–2017) habe ich beobachten können, dass in dem Bundesland Amhara auch in kleineren Städten, wie z.B. Sekota, Tanzshows ein beliebtes abendliches Unterhaltungsprogramm darstellen. Diese Aufführungen zeigen jedoch nur Tänze aus der Amhara-Region.

In meiner Forschung habe ich demnach Orte und Akteur*innen von äthiopischem Tanz untersucht. Dabei ist das Ziel, zu beleuchten, wie in der multiethnischen Gesellschaft Äthiopiens Tanzaufführungen die Ideen, Vorstellungen und Bilder der äthiopischen Nation formen und tragen.

ZUGANG ZUM FELD UND ETHNOGRAFISCHE HERANGEHENSWEISE

Im anschließenden Abschnitt erfolgt eine umfassende Darlegung meiner methodischen Vorgehensweise sowie der ethnografischen Untersuchung im urbanen Kontext. Zugleich werden Erwägungen zur Beschreibung und Analyse von Tanzprozessen aufgegriffen.

FORSCHUNG IN ADDIS ABEBA

Die äthiopische Hauptstadt Addis Abeba und ihre zahlreichen Tanzlokali-täten und Theaterhäuser stellen meine zentralen Forschungsorte dar.⁴⁴ Meine Feldforschung erstreckte sich über einen Zeitraum von zwei Jahren (2015 – 2017), wobei ich zwischenzeitlich nach Frankfurt zurückkehrte. Dieser zweigeteilte Aufenthalt ermöglichte mir, bereits gesammelte Daten zu analysieren und wiederum mit Verständnisfragen ins Feld zurückzugehen. Das Zurückkehren empfand ich als besonders verbindendes Moment, da ich ca. ein Jahr nach meinem ersten Besuch Gesprächspartner*innen wieder traf, die in der Zwischenzeit Freund*innen geworden waren. Dadurch konnte sich ein intensiver, vertrauensvoller Austausch etablieren, der meiner weiteren Forschung zugutekam.

So ging ich erstmals Ende September 2015 für einen zweimonatigen Aufenthalt (bis Ende November 2015) nach Addis Abeba. Ende November 2016 begann meine zweite Feldforschungsphase mit einem längeren Aufenthalt in der Hauptstadt bis Ende Februar 2017. Ab März 2017 bis Ende April 2017 schloss ich mich der Tanzkompanie DESTINO im Rahmen des Projektes „*Adey: A journey of exploration and enrichment of Ethiopia's dance culture*“ an. Wir bereisten sieben äthiopische Bundesländer, um dort Tänze kennen und tanzen zu lernen. Die Projektreise führte uns

⁴⁴ Für die Vorstellung der einzelnen Orte, Räume und Unterhaltungsetablissemments siehe „Die Inszenierung der nationalen Einheit“.

von Addis Abeba ins westliche Bundesland Gambela über Oromia in den südlichen Bundesstaat Region der südlichen Nationen, Nationalitäten und Völker (engl. Southern Nations, Nationalities and Peoples' Region, Abk. SNNPR) nach Amhara und schließlich nach Tigray.

„IT IS BEST TO TAKE A COMPANION WITH YOU“

Aufgrund der patriarchalen Struktur der äthiopischen Gesellschaft war meine Forschungserfahrung als Frau spezifisch geprägt. Nicht nur wurde ich im öffentlichen Raum anders wahrgenommen, sondern stieß auch auf Verhaltensweisen, die durch meine weibliche Identität auf charakteristische Weise bestimmt waren. So wurde mir stets folgender Rat von äthiopischen Kolleg*innen erteilt, sobald ich von meinem Forschungsinteresse erzählte.

Wie? Du bist abends allein unterwegs? In diesen Etablissements? Das ist aber gefährlich, nimm Dir am besten eine männliche Begleitung mit.⁴⁵

Cultural Restaurants und *azmari bets* als Unterhaltungsorte, die vor allem abends ihre Tore öffnen, schienen den meisten als unsichere und zuweilen verruchte Orte, die eine Frau/weibliche gelesene Person nicht unbegleitet aufsuchen sollte. Auf Anraten begab ich mich darum gleich zu Anfang meiner ersten Feldforschungsphase Ende September 2015 auf die Suche nach einer Assistenz. Dabei widersetzte ich mich dem wohlgemeinten Rat und präferierte eine weibliche Forschungsassistentin, die mich abends zu den unterschiedlichen Lokalitäten begleiten und ebenso als Übersetzerin (Amharisch-Englisch und vice versa) fungieren sollte.

Durch meine Wahl von Forschungsassistentinnen multiplizierte und transferierte sich der vermeintliche Unsicherheitsfaktor, der sich wesentlich auf die fehlenden sicheren Transportmittel in der Nacht bezieht, auf sie. Ich musste nun Sorge dafür tragen, dass meine Forschungsassistentinnen nach unseren allabendlichen Forschungstrips sicher nach Hause kamen. Dies umfasste die Suche nach einem kompetenten und vertrauenswürdigen Taxifahrer, was sich als komplexer und zuweilen kostspieliger logistischer Aufwand erwies. Denn Taxifahrer, die nachts (bis ca. 2:00 Uhr morgens) noch arbeiten und welche zu erschwinglichen Preisen bereit sind

⁴⁵ Dieses Zitat wurde frei aus dem Englischen/Amharischen übersetzt.

von der Innenstadt in die Randbezirke Addis Abebas zu fahren, wo meine Forschungsassistentinnen wohnten, sind rar. Die Transportproblematik bestand während meiner gesamten Feldforschungsphase. Öffentliche und günstigen Transportmittel, wie z.B. die sogenannten Minibusse, die wichtige Verkehrsknotenpunkte in der Stadt anfahren, operieren nur bis ca. 21:00 Uhr. Demzufolge musste ich mir ein Netzwerk an Taxifahrern aufbauen, sodass ich für die unterschiedlichen Stadtbezirke jeweils Kontakt zu einem oder zwei zuständigen Fahrern hatte.

Während meiner Feldforschung besuchte ich häufig das *azmari bet* Fendika im Stadtteil Kazanchis sowie zahlreiche andere *azmari bets* im Stadtteil Haya Hulet und regelmäßig die unterschiedlichen Cultural Restaurants im Stadtteil Bole (siehe Abb. 1). Meine Forschungsassistentinnen waren mir in Interviewsituationen behilflich und arrangierten telefonisch Treffen. Zwar besuchte ich bereits im Sommer 2015 einen Amharisch-Kurs in Frankfurt, welchen ich dann in Addis Abeba mit einer Privatlehrerin fortsetzte, doch konversationssichere und flüssige Gespräche mit komplexen Redewendungen, gestalten sich für mich schwierig. Meine Amharisch-Kenntnisse beschränken sich auf einfache Alltagsgespräche und den Austausch von Grußformeln, sodass ich auf Übersetzungshilfen in Interviewsituationen angewiesen war. Ich konnte den Kontext von Gesprächen anhand bestimmter Schlagwörter ausfindig machen und selbstständig zentrale Fragen hinsichtlich Tanzformen stellen, aber sobald sich Formulierungen komplizierter gestalteten benötigte ich Übersetzungshilfe. Wir führten Interviews meist auf Amharisch, während meine Forschungsassistentin simultan ins Englische und vice versa übersetzte. Ich machte mir, währenddessen Notizen und zeichnete die meisten Interviews mit einem Diktiergerät auf. Einige Interviews führte ich komplett auf Englisch, da einige Interviewpartner*innen explizit Englisch sprechen wollten. Englisch wird bereits in der Grundschule gelehrt und in den meisten äthiopischen Bundesländern werden ab der fünften Klasse alle Schulfächer in Englisch unterrichtet. Auch ist an den äthiopischen Hochschulen Englisch als Unterrichts- und Prüfungssprache präsent, jedoch ist dieser Umstand kein Garant dafür, dass sich alle sicher und versiert in der englischen Konversation fühlen. So ergab sich nicht selten die Situation, dass im Verlauf des Gesprächs die Sprache aus dem Englischen ins Amharische wechselte. Dies trat auf, so-

bald kritische Themenkomplexe, wie z.B. die individuelle Auslegung von Identitätsaushandlungen und Nationalempfinden, aufkamen. In diesen Fällen wechselten selbst diejenigen, die explizit Englisch sprechen wollten, ins Amharische. Von den insgesamt 77 geführten Interviews habe ich 57 mit einem Aufnahmegerät aufgezeichnet. Die Interviews waren teilstrukturiert, so hatte ich einen vorgefertigten Fragebogen für Interviews mit Tänzer*innen. Dieser umfasste u.a. Fragen nach der persönlichen Berufsbezeichnung; wie lange sie bereits tanzen; wo sie tanzen gelernt haben; wie sie ihre gesellschaftliche Stellung beschreiben und was Tanz für sie bedeutet. Daraus entwickelten sich in der Regel angeregte Konversationen und Diskussionen, sodass die Fragen eher als Gesprächsöffner fungierten.⁴⁶ Mir ist bewusst, dass besonders während der Interviewsituation der Übersetzungsprozess Amharisch zu Englisch und wiederum für mich Englisch zu Deutsch, gewiss einige aufschlussreiche Informationen verschluckte. Mir half die Zusammenarbeit mit Muttersprachlerinnen enorm, um die Semantik sowie soziokulturelle Wirkmacht bestimmter Wörter verstehen und einordnen zu können.

Das Gros meiner Gesprächspartner*innen entfaltete sich vor dem Mikrofon. Dies zeigte sich besonders bei Personen, die im Showbusiness tätig sind. Frauen sowie Männer, welche als Performer*innen geübt darin sind sich darzustellen, waren besonders mitteilsam, wobei mir ihre Antworten einstudiert vorkamen. Generell waren Männer gesprächiger als Frauen. Sie nutzten die Interviewsituation als Plattform der Selbstinszenierung. Jedoch erwies sich das kleine Aufnahmegerät während Interviewsituationen zuweilen auch als Hindernis und verunsicherte teilweise mein Gegenüber, sodass die eigentlich spannenden Geschichten und Einsichten, die gesellschafts- und regierungskritische Aspekte anrissen, erst nach dem offiziellen Part folgten – zwischen Tür und Angel oder während eines Feierabendbieres. Andere fühlten sich durch die Anwesenheit des Diktiergeräts einer Verhörsituation ausgesetzt, was ich an der angespannten Körperhaltung und ihrer Nervosität, sie könnten etwas Falsches sagen, entnahm – so wurde u.a. nachgefragt, ob das, was sie sagten, nun richtig sei. Ich versi-

⁴⁶ In der vorliegenden Arbeit zitierte Interviewpassagen habe ich hinsichtlich Grammatik und Orthografie teilweise bearbeitet, jedoch den Sprachduktus der Interviewpartner*innen dabei erhalten.

cherte stets, dass die Aufnahmen vor allem meiner dokumentarischen Arbeit dienen, sodass ich Daten und Informationen rekonstruieren und korrekt darstellen kann.

Der Tänzer Melaku Belay⁴⁷, welcher mir gleich zu Anfang meiner Feldforschungsphase im Oktober 2015 vorgestellt wurde, entwickelte sich zu einer zentralen Schlüsselfigur. Wortwörtlich fungierte Melaku als Schlüssel, der mir die Tore zur Tanzszene Addis Abebas öffnete. Er stellte mich wichtigen Persönlichkeiten vor. Er setzte sich für mich ein, wenn Kontaktpersonen nicht auf Anfragen reagierten, er arrangierte Tanztrainings für mich und stellte persönlich sicher, dass ich ausreichend Informationen über das Tanzmilieu Addis Abebas sammelte. Dabei war Melakus Handeln durchaus kulturpolitisch motiviert. Er war stets darauf bedacht, mir seinen Standpunkt der Situation und seine persönliche Sicht über bestimmte Meinungsmacher*innen der Kunstszene Addis Abebas mitzuteilen. Ich profitierte gewiss von Melakus Popularität. Durch die Bekanntschaft und die Verbindung zu ihm war es mir möglich, innerhalb kurzer Zeit ein weitgespanntes soziales Netzwerk aufzubauen, welches wichtige Persönlichkeiten der Tanz- und Musikszene Addis Abebas umfasste. Darüber hinaus wurde ich von Tänzer*innen der unterschiedlichen Aufführungsstätten (Theaterhäuser, Cultural Restaurants, Tanzschulen etc.) freudig aufgenommen und als verlässliche Ansprechpartnerin angesehen. Ich versuchte stets Neutralität zu bewahren, was in der Tanz- und Musikszene Addis Abebas, die von einem ausgeprägten Konkurrenzdenken durchdrungen ist, wesentlich ist, um ein umfassendes Meinungsbild zu erhalten.

Zu den aufgezeichneten Interviews führte ich zahlreiche informelle Gespräche mit Gästen der Cultural Restaurants, mit Angestellten der unterschiedlichen Theaterhäuser in Addis Abeba, mit Tanzschüler*innen, mit Tänzer*innen, mit Kolleg*innen vom Department of Social Anthropology (SOAN) der Addis Abeba University (AAU) oder im alltäglichen Austausch mit Freund*innen, Taxifahrern und flüchtigen Bekanntschaften. In den Cultural Restaurants Yod Abyssinia und 2000 Habesha teilte ich an mehreren Abenden Fragebogen an Gäste aus. Diese waren auf Englisch so-

⁴⁷ Die wichtige Rolle Melaku Belays innerhalb der Kunstszene Addis Abebas beschreibe ich in Kapitel „Tanz als Berufung“.

wie Amharisch und erkundigten sich u.a. nach dem Anlass des Besuches; wie oft Cultural Restaurants aufgesucht werden; weshalb sie besucht werden; welches Showelement (Musik, Tanz oder Gesang) besonders beliebt ist; welche Tänze präferiert werden und schließlich, was Cultural Restaurants ihrer Meinung nach präsentieren.

In all diesen Forschungssituationen, besonders sobald ich mit Personen in Kontakt trat, die für staatliche Institutionen wie das Nationaltheater, aber auch im kommerziellen Kontext tätig waren, benötigte ich eine Forschungserlaubnis. Das mit dem Frobenius-Institut⁴⁸ assoziierte SOAN der AAU stellte mir eine entsprechende Genehmigung aus. Diese hatte ich vielfach kopiert und stets parat. Das Nationaltheater-Gelände durfte ich z.B. außerhalb der öffentlichen Öffnungszeiten nur mit einer gültigen Forschungserlaubnis betreten (siehe Kapitel „Die Inszenierung der nationalen Einheit“).

Ein weiterer wesentlicher Teil meiner ethnografischen Arbeit umfasste das Beobachten und besonders das Erlernen von Tänzen. Als teilnehmende Beobachterin begab ich mich durch private Tanzstunden in den unterschiedlichen Tanzstilen Äthiopiens⁴⁹, durch die Zusammenarbeit mit der Tanzkompanie DESTINO und das Besuchen der Tanzschule Abyssinia Fine Arts School regelrecht in einen tanzenden Zustand. Ich versuchte mich, zum Amusement meiner Tanzpartner*innen, in dem Erlernen und der Umsetzung mir bis dato völlig unbekannter Bewegungsmuster. Die physische Erfahrung half mir dabei das Vokabular sowie die Beschreibungen von Schritt- und Bewegungsabfolgen sowie Tanzstilen zu verinnerlichen. Hierbei folge ich dem Ansatz von Deidre Sklar, die konstatiert, dass das Deuten und Verstehen von Tanz (für die Performer*innen) und den darin enthaltenen Bedeutungen sich auf einen dreiteiligen Prozess erschließt: der Bewegungsbeschreibung, der qualitativen Analyse und der eigenen kinästhetischen Wahrnehmung des Tanzes (Sklar 1991: 7f.; siehe auch Thomas 2003: 83f.).

⁴⁸ Während meiner Promotionsphase war ich von 2014–2017 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Frobenius-Institut für kulturalanthropologische Forschung an der Goethe Universität in Frankfurt am Main tätig.

⁴⁹ Siehe Kapitel „Performance heute – Tänze als performative Praxis der Nation“ für einen ausführlichen Überblick zu den unterschiedlichen Tanzstilen.

Als Dokumentationsstütze diente mir neben dem erlernten und inkorporierten Tanzwissen zum einen meine Notizen, die ich während des Besuchs von Tanzaufführungen in Theaterhäusern, Cultural Restaurants, *az-mari bets*, Tanzschulen und auf der Projektreise mit der Tanzkompanie DESTINO machte. Im Anschluss versuchte ich, wenn möglich, diese mit Tänzer*innen abzugleichen und Antworten auf aufgekommene Fragen zu erhalten. Zum anderen machte ich Filmaufnahmen der Performances. Über die gesamte Forschungsphase hinweg (2015–2017) habe ich insgesamt knapp 10 Stunden an Filmmaterial gesammelt. Die Aufnahmen helfen mir bei der Beschreibung der Tänze (siehe Kapitel „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“), der Rekonstruktion von Situationen und sie ermöglichen, einzelne Sequenzen in Dauerschleife anzuschauen und auf unterschiedliche Details, wie Kostüme, Frisur, Musik, Publikumsreaktion und Choreografie, zu achten. Doch so nützlich die Videoaufnahmen für meine dokumentarische Arbeit sein mögen, vor Ort erwies sich die Kamera als äußerst hinderlich in der ethnografischen Arbeit. In vielen Situationen empfand ich die Kamera als störend. Mit dem Gerät in der Hand, oder teilweise sogar mit Stativ, konnte ich nicht direkt an Tanzsituationen teilnehmen. Die Kamera schuf eine Distanz zwischen den anderen – Publikum und Darstellende – und mir (Gregory 2020). Eine Trennung, die ich zugegebenermaßen in bestimmten Momenten bewusst suchte. Ich nutzte sie zuweilen als persönlichen Schutzwall, denn ohne Kamera wurde ich stets zum Partizipieren aufgefordert und stand oftmals ungewollt im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Zu anderen Gelegenheiten merkte ich erst nach einer Weile, dass die Filmkamera abgrenzte. Die Hemmschwelle für meine Mitmenschen mit mir in eine direkte Kommunikation zu treten war größer. Vereinzelt ergaben sich jedoch Situationen, in denen erst durch die Anwesenheit der Kamera interessierte Nachfragen aufkamen und sich Gespräche hinsichtlich meiner Forschung entwickelten. In Cultural Restaurants, wo sowieso jeder zweite Gast das Smartphone zückt, und das Geschehen filmt, fiel die Kamera kaum auf, aber in Tanzkursen oder während Proben u.a. in Tanzschulen wie der Abyssinia Fine Arts School war die Filmkamera ein lästiges und abgrenzendes Objekt. Ich hatte das Gefühl, dass besonders junge Tänzer*innen sich beobachtet fühlten oder sich gar einer Prüfungssituation ausgesetzt sahen.

Meine Zusammenarbeit mit der Autorin und Künstlerin Sarah Abdu Bushra, als Mitglied des *Adey*-Projektes, gestaltete sich als äußerst erkenntnisreicher Austausch. Sarah, welche fließend Amharisch (ihre Muttersprache) und Englisch spricht, half mir bei Übersetzungen und Verständnisfragen.⁵⁰ Ich hingegen forderte sie mit penetrantem Nachhaken heraus und überraschte sie zuweilen mit naiven Fragen, die jedoch in Folge zu regen Diskussionen und einem Erkenntnisgewinn auf beiden Seiten führten. Wir erschlossen gemeinsam das Feld der äthiopischen Tänze, indem wir als Team Interviews vorbereiteten, führten, auswerteten und unsere Sichtweisen stets kritisch hinterfragten.⁵¹

Das schriftliche Zeugnis unserer Kollaboration ist das illustrierte Begleitbuch „Movements mean more. A journey of Ethiopian inspiration“⁵², welches als Dokumentation des *Adey*-Projekts fungiert. Sarah, welche die Texte hierfür schrieb, verwendete unsere gemeinsamen Notizen, Beobachtungen und Analysen. Ebenso wie ich stellenweise auf ihr Wissen und ihre Interpretation der Tanzbeschreibung zurückgreife (siehe Kapitel „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“), schöpfte sie für die Erstellung der Texte aus meinen Feldnotizen und Exzerpten meiner Literaturrecherche zu Tänzen und Musik in Äthiopien.

DIE KONNOTATIONEN DES BEGRIFFS TANZ

Um Tanz als kultureller Ausdrucksform gesellschaftlicher Verflechtungen nachzugehen, beobachte und beschreibe ich mithilfe der bereits dargestellten ethnologischen Methode das soziale Umfeld der Tänzer*innen und Tanzinstitutionen. Ein wesentlicher Aspekt meiner ethnografischen Arbeit liegt zudem darin, die ephemere Ausdrucksform Tanz schriftlich zu dokumentieren. Hier liegt eine zweifache Problematik des Übersetzens vor. Mit Über-

⁵⁰ Während der *Adey*-Projektreise bat mich DESTINO halfen mir zwei Forschungsassistentinnen, die das Projektteam unterstützen, in Interviewsituationen.

⁵¹ Hieraus hat sich nicht nur eine enge Freundschaft entwickelt, sondern auch eine fortwährende Zusammenarbeit. Gemeinsam haben wir im Oktober 2018 auf der 20. *International Conference of Ethiopian Studies* (ICES) in Mek'ele das Panel „Transnational Entanglements of Cultural Festivals in Ethiopia and the Horn of Africa“ geleitet und unsere Mitarbeit am *Adey*-Projekt in dem Vortrag „Show me your dance: Reflections on Ethiopia's first international dance festival“ reflektiert.

⁵² In begrenzter Druckauflage ohne Verlag veröffentlicht.

setzen meine ich sowohl das Transformieren einer vergänglichen Darstellungsform in die konstante Form der Schrift, also das Finden der passenden Worte für Bewegungsabläufe und Tanzschritte, als auch die Übersetzung von Tanzbezeichnungen von einer Sprache in eine andere. Zunächst will ich auf die Übertragung von sinnlich wahrnehmbarem Tanz in ein festgefügtes Zeichensystem wie Choreometrics oder Labanotation eingehen, bevor ich mich im nächsten Abschnitt der Problematik des Übersetzens einzelner Termini zwischen verschiedenen Sprachen widme.

Die starren Regelwerke von Notations- und Zeichensystemen, wie den Choreometrics nach Alan Lomax oder der Labanotation nach Rudolf von Laban, zielen darauf ab, universell anwendbare Zeichensysteme zu schaffen, welche Bewegungsabläufe jeglicher Art dokumentieren können.⁵³ Die Anwendung der Labanotation zeichnet sich durch eine stark technisierte Beschreibung der kinetischen Abläufe aus. Sie gibt hierbei keine Informationen zum raumzeitlichen sowie kulturellen Kontext (Laban 1928; Kimberlin 2005: 83).

Als ethnografische Beschreibungsmethoden von Tanz eignen sich beide Notationssysteme nicht, denn sie reduzieren Tanztechniken rein auf ihre kinetischen Bewegungen und halten sie somit ohne Kenntnisse der Kultur und Sprache fest. Dies widerspricht jedoch jeglichen Grundpfeilern der Ethnologie als Wissenschaftsdisziplin und dem Kanon des ethnografischen Forschungsvorgehens. Angaben zur Mimik und Gestik, Merkmale, die für den äthiopischen Tanz äußerst wichtig sind, sind im Labanotations-Zeichenkatalog nicht vorhanden. Nicht metrische Bewegungsformen dienen in vielen äthiopischen Tanzformen dazu, mit dem Publikum in eine nonverbale Konversation zu treten, was für die stark partizipatorisch aus-

⁵³ Bereits 1928 von dem Tanztheoretiker Rudolf von Laban etabliert, dient die Labanotation als Dokumentationsmittel, um Tänze bzw. menschliche Körperbewegungen zu analysieren und sie zu verschriftlichen (Laban 1928). In der fehlenden Auskunft über das soziokulturelle Umfeld sowie Ort, Raum und Anlass der Tänze liegt der Kritikpunkt an dem Tanznotationssystem nach Laban. Die Forschungsmethode des Musikethnologen Alan Lomax verfolgt einen ähnlichen Ansatz. Lomax' Methode der Choreometrics strebt eine Taxonomie von Kultur an. Die Methode der Choreometrics zeichnet sich durch das Festhalten von Tönen (cantometrics), Bewegungen (choreometrics) und Rede (speech) in einem standardisierten System aus (Lomax et al. 1969).

gelegten äthiopischen Tänze eines der distinktiven Charakteristika darstellt (Kubik 2004: 48; Timkehet Teffera 2001: 184–187).

Des Weiteren stellt sich die Frage, ob das Festhalten von Tanz in starren Formen wie Sprache oder Notationssysteme einer performativen Praxis den ephemeren Charakter entzieht. Das Übertragen von Tänzen in Wort und Schrift erweist sich ebenso als problematisch: Der dynamische Moment, welcher sich aus der Ko-Präsenz und dem Wechselspiel der Darstellenden und Zuschauenden in der spezifischen Aufführungssituation kreiert, kann in seiner Gänze nicht festgehalten werden. Eine Beschreibung stellt immer nur eine Momentaufnahme dar oder es werden gar Laborszenarien geschaffen, die technisierte Bewegungsabläufe beschreiben, die so nie stattfinden. Selbst die detaillierteste Darstellung wird nicht alle Faktoren miteinbeziehen können, allen voraus die subjektiven Wahrnehmungen und Empfindungen des Tanzenden und des Publikums. Diese subjektiven Wahrnehmungsmomente stellen für das Individuum wichtige Identitätsmarker dar.

Darüber hinaus weist Janet Adshead-Lansdale in ihrer kritischen Auseinandersetzung zu Praktiken der Tanzanalyse auf sprachliche und interpretative Schwierigkeiten hin, die auftreten, wenn der Versuch unternommen werde, eine flüchtige Ausdrucksform wie Tanz schriftlich zu fixieren. Die Gefahr der Missinterpretation liege vielmehr in dem Umstand Tänze den sprachlichen Strukturen des Verfassers oder der Verfasserin anzupassen (Adshead-Lansdale 1994: 16).

„The choice of language in which to write about dances, and the construction of symbols in which to enshrine them, are both matters of interpretation. The choice of descriptors used in the writing of a score determine the terms of the account, while the writing in any one instance relies upon an interpretive act on the part of the notator. Its relationship to the dance is already more problematic than that of the score to music.“(Adshead-Lansdale 1994: 16)

Statt der performativen Praxis ein eigenes Vokabular zu erlauben und diesem nachzuspüren, wird die Beschreibung dieser dem Zeichensystem angeglichen, das zur Hand ist. Adshead-Lansdale sieht darin die eigentliche Crux in der Analyse von Tänzen und der damit verbundenen Beschreibung begründet. Sie bemerkt, dass das Verständnis von Tanz, von tänze-

rischen Darbietungen und Stilen durch die Sprache, die in dem Augenblick der Analyse als Beschreibungswerkzeug dient, zugleich konstruiert werde (Adshead-Lansdale 1994: 16). Es bestehe immer eine untrennbare und reflexive Beziehung zwischen Beschreibung und Wortbedeutung (Adshead-Lansdale 1994: 16).

Kimberlin verweist auf den Umstand, dass amharische Termini für Tänze oder Bewegungsabläufe auch von nicht-amharisch sprechenden Ethnien in Äthiopien verwendet werden (Kimberlin 2005: 83). Amharisch als Landessprache dient in den unterschiedlichen Bundesstaaten als *Lingua franca*⁵⁴. Nicht-Amharisch-Muttersprachler*innen übernehmen dabei Bezeichnungen für bestimmte Tanzaufführungen und Tänze, oftmals ohne die Kenntnis ihrer Semantik. Die Übersetzung amharischer Termini ins Englische und umgekehrt erweist sich ebenso als problematisch, vor allem in den Fällen, in denen kein passendes Äquivalent in der englischen Sprache existiert. Kimberlin führt exemplarisch das englische Wort *music* an: „[...] the Amhara do not have an indigenous word for ‚music‘ and do not perceive the words ‚song‘ and ‚dance‘ as separate entities. Thus, *zäfän* could mean song, secular song, D.[dance] and/or music“ (Kimberlin 2005: 83). Kimberlins Beispiel zeigt, dass Wörter mit ihrer sinngebenden Semantik nicht eindeutig zu übersetzen sind. Ein Wort kann demnach nicht nur eine konkrete Bedeutung haben, die sich in die eine oder andere Sprache übertragen lässt. Vielmehr öffnet sich durch die Verwendung bestimmter Bezeichnungen und Wörter ein ganzer Bedeutungsraum, den es mit all seinen kulturellen Verflechtungen zu verstehen gilt.

Exemplarisch sei hier auf die Verwendung des englischen Wortes *dance* während Interviewsituationen und Gesprächen mit Tänzer*innen, Gästen von Tanzshows verwiesen.⁵⁵ Das englische Wort *dance* – als Äquivalent zu den deutschen Wörtern Tanz oder tanzen – wurde von meinen Interviewpartner*innen explizit für Tanzbewegungen und Tänze verwendet, die nicht

⁵⁴ Amharisch ist seit dem 13. Jahrhundert als *lesana negus*, als Sprache des Königs, akzeptiert. Bereits Kaiser Tewodros II. (Regentschaft: 1855–1868) trat für die Erhebung des Amharischen zur *Lingua franca* ein, die Kaiser Menelik II. (Regentschaft: 1889 – 1913) schließlich umsetzte (Plastow 1994: 49).

⁵⁵ Auf die Übersetzungsproblematiken hinsichtlich der Semantik und Definition des englischen Wortes *dance* verweist ebenso Kaepler (Kaepler 1996: 309).

als äthiopische definiert werden.⁵⁶ Äthiopischer Tanz wurde stets mit dem amharischen Wort *tschefera* übersetzt, wobei *bahlawi tschefera* explizit für traditionellen oder kulturellen Tanz verwendet wurde.⁵⁷ Nicht selten hatte ich während meiner Forschung die Situation, dass mein Gegenüber ruckartig und ungefragt mit den Schultern zuckte und kreiste, den Schultertanz *eskista* imitierend, wenn ich von meinem Forschungsthema erzählte. Timkehet Teffera verweist darauf, dass der Begriff *eskista* gemeinhin gleichbedeutend mit *tschefera* sowie *bahlawi tschefera* verwendet werde (Timkehet Teffera 2001: 179f.). Das Wortpaar *bahlawi*⁵⁸ *tschefera* wird wiederum als traditionell äthiopischer Tanz übersetzt. In dem verfügbaren und verwendeten Vokabular zu Tanz, zu Tanzbewegungen und -systemen zeigt sich, dass die amharische Sprache als Teil der amharischen Kultur das Verständnis von Tanz und die Semantik der Wörter infiltriert und sich gar inkorporiert hat.⁵⁹ In meiner Übersetzung von äthiopisch gelesenen Tänzen adaptiere ich demnach den methodischen Ansatz von Sklar, der besagt, dass „an ethnographic examination expands the significance of what we mean when we say ‚dance‘“ (Sklar 1991: 8).

Dieser Übersetzungsproblematiken bewusst, erwies sich, wie bereits erwähnt, das tatsächliche Erlernen der unterschiedlichen Tänze und die Schritt-für-Schritt-Erklärung von Tänzer*innen als erkenntnisreiche Methode für mich. Als „embodied activity“ habe ich mich durch das Tanzen dem ethnografischen Feld als „embodied social and physical space“ genähert (Thomas 2003: 77). Die körperliche Erfahrung ermöglichte mir eine präzise Beschreibung der diversen Tanzstile in meinen eigenen Worten. Diese eigenen Worte sind von meinem subjektiven Empfinden geprägt, jedoch habe ich durch den eigenen tänzerischen Akt amharische Termini bestimmter Bewegungsmuster und Tanzkategorien erst verstanden. Der

⁵⁶ Die Frage danach, was bzw. welcher Tanzstil als *genuin äthiopisch* angesehen wird, wird ausführlich in „Performance heute – Tänze als performative Praxis der Nation“ diskutiert.

⁵⁷ Die Interviewsprache war oftmals eine Kombination aus Englisch und Amharisch. In Interviews, die nur in englischer Sprache geführt wurden, haben meine Gesprächspartner*innen oftmals die englischen Wörter *traditional* und *cultural* äquivalent verwendet.

⁵⁸ Das amharische Wort *bahil* bedeutet ins Deutsche übersetzt Kultur und/oder Tradition.

⁵⁹ Amharisch ist die Landessprache, aber für viele Äthiopier*innen keine Muttersprache, sondern eine Fremdsprache, die in der Schule erlernt wird.

Gurage-Tanzstil wurde mir z.B. stets mit dem amharischen Wort *kassafar* beschrieben, was ins Deutsche übersetzt rudern bedeutet. Ich war vorerst verwirrt und überlegte, was hinter der Bezeichnung *kassafar* stecken könnte und inwiefern diese mit den Gurage zusammenhängt. Naiv wie ich war, dachte ich erst, es müsse etwas mit einem See zu tun haben, aber in der Gurage-Region gibt es keinen See. Selbst die genaue Beobachtung des Tanzes brachte mich nicht weiter, bis ich selbst die Tanzbewegung erlernte, die schlichtweg eine Ruderbewegung imitiert bzw. das Häuten der *ensete*-Bananenpflanze (siehe Kapitel „Region der südlichen Nationen, Nationalitäten und Völker (SNNPR)“ für eine detaillierte Beschreibung).

AUFBAU DER ARBEIT

Der erste Teil der Arbeit widmet sich der Entstehungsgeschichte der äthiopischen Nation. Ausgehend vom Ende des 19. Jahrhunderts, welches den Wendepunkt vom jahrhundertalten Kaiserreich hin zur äthiopischen Nation markiert, beleuchte ich den Übergang von der absoluten Machtzentralisierung unter dem letzten Kaiser Haile Selassie I. bis zum Fall des sozialistischen Derg-Regimes 1991. Dabei ist die jeweilige gesellschaftliche und kulturpolitische Verortung von Tanz, Theater und Musik im Laufe der äthiopischen Geschichte wesentlich, um die nationale Inszenierungs- und Institutionalisierungspraktik zu analysieren. Aus dieser soziopolitischen Perspektive heraus untersuche ich die Adaption und Verwendung performativer Ausdrucksformen als gesellschaftskritisches Sprachrohr durch Kunstschaffende unter den jeweiligen Regierungssystemen. Bei all dem interessiert mich in Bezug auf meine Forschung, wie regierungspolitische Handlungsweisen die gegenwärtige Aufführungspraxis nachhaltig prägen und das Verständnis von Tanz formten.

Im Anschluss führt das Kapitel „Performance heute – Tänze als performative Praxis der Nation“ in die gegenwärtige performative Praxis der äthiopischen Nation unter dem staatlichen Organisationsprinzip des ethnischen Föderalismus ein. Eine kritische Diskussion der 1994 verabschiedeten äthiopischen Kulturpolitik leitet in die Untersuchung staatlich initiierteter Institutionalisierung kultureller Praktiken über. Neben der Vorstellung der verschiedenen regionalen und ethnischen Tänze, die den in der Hauptstadt propagierten nationalen Tanzkanon der Bundesrepublik Äthiopien bilden, stelle ich die unterschiedlichen Akteur*innen – Tänzer*innen, Choreograf*innen, Musiker*innen – vor, um die von mir aufgestellte These der getanzen/tanzenden Nation Äthiopien (Nation wird inszeniert – Tanz wird inszeniert) zu stützen. Dies umfasst eine Auseinandersetzung mit nationalen Verkörperungsprozessen, die ich im Rahmen dieser Arbeit in der Person des Tänzers/der Tänzerin verorte. Daran anknüpfend skizziere ich den Professionalisierungsprozess des Tanzes und die damit einhergehende

Etablierung des Berufsbildes des Tänzers/der Tänzerin sowie die Stilisierung von Tänzer*innen als äthiopische Kulturbotschafter*innen.

Die Professionalisierung des Tanzes steht in enger Relation zu nationalen Inszenierungsprozessen und so thematisiert das Kapitel „Die Inszenierung der nationalen Einheit“ Orte nationaler Inszenierung. Dabei steht die äthiopische Hauptstadt Addis Abeba mit ihren zahlreichen Tanzlokalitäten, Theaterhäusern und Unterhaltungsetablissemments im Zentrum der Betrachtung. Ich stelle zentrale Forschungsorte und Räume vor, die die äthiopische Nation durch Tanzaufführungen inszenieren. Der äthiopische Staat strebt durch kulturpolitische Maßnahmen, wie die Förderung von Kunst und Kultur, die Verwaltung staatlicher Einrichtungen, u.a. dem Nationaltheater, oder der öffentlichkeitswirksamen Verwendung von Kulturgütern für den Tourismussektor die Etablierung, Förderung und Bewahrung einer nationalen Identität an. Tanz wird in diesen Orten und Räumen zum treibenden Faktor im Nationsbildungsprozess hin zu einer multiethnischen äthiopischen Nation gemäß dem kulturpolitischen Credo *Einheit in Vielfalt*.

Im Resümee „Nation wird getanzt“ zeige ich auf, dass in der Untersuchung der Tanzshows in Addis Abeba ersichtlich wird, dass trotz des programmatischen Kulturkanons des äthiopischen Staates die Definitionsmacht nicht in allen Bereichen umfassend wirksam ist. Die individuelle Ausübung des populärkulturellen Mediums Tanz reflektiert ein Äthiopien, das von den individuellen nationalen Interpretationen eines jeden Mitglieds der Nation geprägt und unterstützt wird.

DARSTELLENDEN KÜNSTE ALS SPIEGEL DES SOZIOPOLITISCHEN GEFÜGES IN ÄTHIOPIEN

ÄTHIOPIEN AB DEM 20. JAHRHUNDERT BIS IN DIE GEGENWART

Im vergangenen Jahrhundert durchlebte Äthiopien drastische soziopolitische Umwälzungen. Die äthiopische Geschichte des 20. Jahrhunderts steht unter dem Einfluss dreier gänzlich unterschiedlicher Regierungsformen. Bis in die 1970er Jahre regierte der Kaiser als absoluter Monarch über das äthiopische Kaiserreich, dessen gesellschaftliche Struktur auf einem feudalen, stark hierarchischen System gründete. Im Jahre 1974 wurde das jahrhundertealte Kaiserreich durch den Sturz des Kaisers abgeschafft. Die kommunistische Militärjunta Derg übernahm die regierungspolitischen Geschicke des Landes. Nach knapp zwei Jahrzehnten, 1991, stürzte ein Zusammenschluss oppositioneller Gruppen die sozialistische Diktatur. Äthiopien ist seit der Ratifizierung der Konstitution von 1994 eine demokratische Bundesrepublik, die auf einem ethnischen Föderalismus basiert. Die Parteienkoalition Ethiopian People's Revolutionary Democratic Front (EPRDF) stand von 1994 bis 2018 an der Regierungsspitze (Tronvoll et al. 2009: 2; Sorenson 1993: 41). Mit der Ernennung Abiy Ahmeds zum Premierminister im Jahr 2018 änderte sich das politische Machtgefälle. Im Zuge seines Amtsantritts gründet Abiy Ahmed die Prosperity Party und schließt die Tigray's People and Liberation Front (TPLF) aus dem Parteienzusammenschluss aus. Innenpolitische und ethnische Konflikte führten im November 2020 zum militärischen Konflikt zwischen der Region Tigray, die von der TPLF kontrolliert wird, und der äthiopischen Regierung, die schließlich in einem Bürgerkrieg, der sich auf weite Teile des Landes ausdehnte, führte. Im November 2022 unterzeichneten die Regierung und die Bürgerkriegsparteien einen Waffenstillstand (Ishiyama & Basnet 2022).⁶⁰

⁶⁰ Die politischen Ereignisse liegen außerhalb meiner Feldforschungs- und Auswertungsphase und werden daher im weiteren Verlauf nicht berücksichtigt.

Die vorliegende historiografische Untersuchung konzentriert sich auf die Entwicklung performativer Künste, insbesondere des Tanzes, im Kontext des Nationsbildungsprozesses Äthiopiens. Das jeweilige Regierungssystem nahm prägenden Einfluss auf die Aufführungen von Tänzen. Dieser Ansatz ermöglicht die soziopolitische Wirkmacht und Aufladung von Tanz und bestimmten Tanzmotiven nachzuvollziehen und ihre historische Bedeutung zu verstehen.

Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem Einfluss des jeweiligen politischen Rahmens auf die Tanzdarbietungen gewidmet. Die Interaktionen zwischen Regierungssystemen und Tanzpraktiken sind essenziell für die Erforschung der gesellschaftlichen Bedeutung von Tanz im äthiopischen Nationsbildungsprozess. Die politische Dimension des Tanzes und die symbolische Verknüpfung bestimmter Tanzmotive mit politischen Aussagen und Ideologien rücken hierbei in den Fokus der Untersuchung.

Das folgende Kapitel beleuchtet das komplexe Zusammenspiel zwischen Tanz, Regierungspolitik und der Formung nationaler Identität in Äthiopien. Durch die Betrachtung der Wechselwirkungen zwischen Tanzpraktiken und politischen Entwicklungen werden Einblicke in die Art und Weise gewonnen, wie der Tanz als kulturelles Ausdrucksmittel sowohl reflektiert als auch geformt wurde. Dieser Ansatz zeigt die tiefgreifenden Verbindungen zwischen künstlerischer Darbietung und gesellschaftlicher Dynamik im Rahmen der Nationsbildung Äthiopiens.

PERFORMATIVE KÜNSTE IM ÄTHIOPISCHEN KAISERREICH

Im äthiopischen Kaiserreich nahm die äthiopisch-orthodoxe Tewahedo-Kirche⁶¹ als „[...] the dominant Patron of high arts in the empire [...]“ eine prägende Position in der Ausbildung und Etablierung der performativen Künste ein. Sie bestimmte die Vorstellung tänzerischer Darbietungen im weitestgehend öffentlichen Raum, welche als die ästhetische Aufführungspraxis schlechthin betrachtet wurde (Plastow 2004: 192f.). Der klerikale Aufführungskanon, welcher Musik- sowie Tanzdarbietungen in der kirchlichen Liturgie umfasst, ist als elitäre Kunstform zu betrachten, die geschaffen wurde, um zu imponieren und die herrschende Klasse (zu der

⁶¹ Im Folgenden äthiopisch-orthodoxe Kirche.

auch der Klerus gehörte) vom einfachen Volk abzugrenzen (Plastow 2004: 193).

Die klerikale und kaiserliche Elite grenzte sich vom Plebs durch eine bedeutungstragende Performativität ab. Im Kontext der äthiopisch-orthodoxen Kirche wurde dies durch die Etablierung strikter Vorschriften, langjähriger Ausbildung und ritueller Zwänge geschaffen. Die Liturgie der äthiopisch-orthodoxen Kirche folgt einem strengen rituellen Ablauf, der dank seiner Reglementierung durch Tabus und der tranceartigen, redundanten, von Priestern vorgetragenen Chorälen, die mystische Aura der Kirche sowie der einzelnen Gotteshäuser vertieft. Der Reichtum an sakralen Requisiten betont dies zusätzlich. Durch stundenlanges Vortragen von Chorälen, durch tranceartiges Wippen und Schwingen der Priester und Däbtära⁶² (nicht ordinierte Priester), durch prunkvolle Gewänder und ausgeschmückte Kirchenhäuser findet der performative Akt der äthiopisch-orthodoxen Li-

⁶² Däbtära nehmen eine intermediäre Position zwischen dem Klerus und den Laien der äthiopisch-orthodoxen Kirche ein (Levine 1965: 171; Plastow 2004: 192f.). Als tanzende Priester bezeichnet führen die Däbtära *aquamquam* auf, welcher ein fester Bestandteil der äthiopisch-orthodoxen Liturgie ist. Der Begriff umfasst den religiösen Tanz als auch seine instrumentale Begleitung. Die Aufführung des *aquamquam* wird unter Hinzunahme religiöser Requisiten wie dem *mäqqamiya*, einem Gebetsstab, und Instrumenten wie dem *tseñatsil*, einem Sistrum, und der *kebero*, einer Trommel, vollzogen. Dafür kommen für gewöhnlich 24 Däbtära zusammen, welche jeweils ein Sistrum und einen Gebetsstab in ihren Händen halten. Ein Wechselgesang von zwei Sängern stimmt die Aufführung an, anfangs noch ohne instrumentale Begleitung. Nach und nach stimmt der Chor mit ein und wiederholt den Gesang der Solisten, begleitet von Instrumenten (Sistrum und Trommel), sich rhythmisch im Takt schwingend. Die Gruppe teilt sich anschließend in zwei Reihen, sodass sich zwölf Tänzer gegenüberstehen. Am jeweils entgegengesetzten Ende platziert sich ein Däbtära mit einer Trommel. Das Wissen über die Aufführung von *aquamquam* wird oral durch die Däbtära tradiert und durch die tänzerische Umsetzung vermittelt (Kaufman-Shelemay 2003: 293). Däbtära-Novizen durchlaufen eine langjährige klerikale Ausbildung. Sie werden eingeführt in das Studium des religiösen Tanzes (amh. *aquamquam*), Musik (amh. *zema*) und Dichtung (amh. *gene*) (Plastow 2004: 193). Sie durchlaufen eine verkürzte Ausbildung, jedoch ähnlich wie die der äthiopisch-orthodoxen Priester. Ihre Ausbildung umfasst unter anderem das Erlernen von Amharisch (vor allem Schreiben und Lesen) sowie zu Teilen Ge'ez. Ihre Ausbildung unterliegt jedoch nicht der gleichen strikten Disziplin wie die der Priester-Novizen. Däbtära sind i.d.R. nur Männer. Das Priesteramt ist Frauen gänzlich untersagt, in Ausnahmefällen können sie Aufgaben der Däbtära übernehmen (Kaplan 2005: 54).

turgie seinen theatralischen und repräsentativen Höhepunkt (Plastow 2004: 192ff.).

Die Wirkmacht der äthiopisch-orthodoxen Kirche beeinflusste subsequently das Verständnis performativer Künste und theatralischer Aufführungen im äthiopischen Kaiserreich (Plastow 2004: 193). Sie war über Jahrhunderte hinweg die alleinige Instanz, die ein etabliertes Ausbildungswesen pflegte. Die dort gelehrt Kirchsprache Ge'ez war die einzige Sprache, die verschriftlicht wurde (Plastow 2004: 193).⁶³ Schriftliche Zeugnisse über Tanz und Musik aus dieser Zeit bzw. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein sind stark vom Einfluss und der Sicht der äthiopisch-orthodoxen Kirche geprägt. Die schriftliche Quellenlage aus dieser Periode zu Lebensbereichen und Regionen außerhalb der kaiserlich-höfischen Gesellschaft ist gering (Plastow 2004: 194).

Die klerikale Aufführungstradition der äthiopisch-orthodoxen Kirche hat nachhaltig das Verständnis und die Performancepraxis performativer Künste in Äthiopien beeinflusst (Plastow 2004: 192f.). Die einmalige äthiopische Notenschrift, welche auf den Heiligen Yared⁶⁴ zurückgeht, wurde und wird hauptsächlich von Kirchenmusikern, den Däbtära, weitergegeben. Diese waren und sind wiederum als Lehrende an staatlichen Bildungseinrichtungen (u.a. Yared Music School siehe Kapitel „Performance heute – Tänze als performative Praxis der Nation“) aktiv. Die Weitergabe musikalischen Wissens und Verständnisses wurde somit auch im säkularen Umfeld der Musik- und Tanzausbildung durch Anwesenheit von und Ausbildung durch Kirchenmusiker geprägt (Solomon Addis Getahun et al. 2014: 165f.).⁶⁵

⁶³ Die Kirchsprache Ge'ez wurde nur einem limitierten ausgewählten Kreis gelehrt. Bereits im 9. Jahrhundert kam es zur sprachlichen Zersplitterung, wobei Ge'ez den Status als Kirchsprache weiterhin behielt. Ge'ez wurde ursprünglich im Hochlands Äthiopien gesprochen, findet aber noch heute in der äthiopisch-orthodoxen Liturgie Verwendung (Plastow 2004: 193).

⁶⁴ Äthiopisch-orthodoxer Priester, Heiliger der äthiopisch-orthodoxen Tewahedo Kirche, lebte im 6. Jahrhundert, während der Regentschaft des aksumitischen Königs Gābrä Mäsqäl. Ihm wird die Erfindung und Etablierung des Hymnengesangs, des Kirchengesangs und Musik (amh. *zema*) nachgesagt (Brita 2014: 26).

⁶⁵ Die Notenschrift nach Yared, welche in der klerikalen sowie säkularen Musikerziehung zum Einsatz kommt, sieht im Liturgiegesang, *zema* genannt, die Grundlage zur musika-

Als tänzerische und musikalische Aufführungspraxen außerhalb der äthiopisch-orthodoxen Kirche sind die Gesangs- und Dichtkunst der *azmaris* sowie der Zar-Kult, der vorwiegend von Frauen praktiziert wird, hervorzuheben (Plastow 2010: 940).

Der/die *azmari* trat während der Kaiserzeit als Unterhaltungsmedium für die höfische Gesellschaft auf. Als singende Lyriker*innen⁶⁶ lag ihre Anwesenheitsberechtigung am kaiserlichen Hof darin, die höfische Gesellschaft mit Lobgesängen, begleitet von dem Spiel der *masinko* (Kastenspießlaute), zu unterhalten. Durch die Anwendung des rhetorischen Stils *samena worq* (dt. Wachs und Gold) war es ihnen möglich, Kritik an Obrigkeiten durch Doppeldeutigkeit und Metaphorik zu tarnen (Levine 1965: 5; Plastow 2004: 195).⁶⁷ Ein stilistisches Mittel, welches bis heute Anwendung findet. Von den *azmaris* in ihre Aufführungspraxis des lyrischen Sprechgesangs und somit in den amharischen Sprachgebrauch adaptiert, erhielt *samena worq* Einzug in den säkularen Raum (Plastow 2004: 195).

Fernab der höfischen Gesellschaft dienten *azmaris* als Unterhalter und gesellschaftskritisches Sprachrohr, die für alle, die sie bezahlen konnten, auftraten und dichteten. Sozial wie auch räumlich – ihre Siedlungen lagen meist in der Peripherie – lebten sie im feudalen Äthiopien am Rande der

lischen und gesanglichen Ausbildung. Die Notenschrift nach Yared basiert auf den drei Modi *ge'ez* (tief, niedrig), *izil* (mittel) und *araray* (hoch). Innerhalb dieser drei Modi kann der Liturgiegesang variieren (Brita 2014: 29). *Ge'ez* wird häufig zu Trauerfeiern und Fastentagen gesungen. Die Tonlage drückt ein Gefühl von Kummer, Enttäuschung, Trauer und Verzweiflung aus und wird demzufolge in einer ruhigen und sanften Stimmfärbung gesungen. Der Gesang im Modus *izil* hingegen entspricht einer mittleren, komfortablen Stimmlage und soll einen neutralen Gemütszustand symbolisieren. Hymnen werden unter anderem in *izil* gesungen. Möchte man Freude, Begeisterung, Lebendigkeit und Zufriedenheit im Gesang ausdrücken, so wird der Modus *araray* verwendet (Solomon Addis Getahun et al. 2014: 166).

⁶⁶ Männer sowie Frauen können *azmari* sein (Kawase 2008).

⁶⁷ Die rhetorische Technik *samena worq* zeichnet sich durch die kombinierte Verwendung distinktiver Wörter aus. Durch die versierte Zusammensetzung einzelner Wörter entstehen Doppeldeutigkeiten, die nur der/die Kenner*in herausfiltern kann und somit versteckte Botschaften und Meinungen erkennt. „It is a form built of two semantic layers. The apparent, figurative meaning of the words is called „wax“; their more or less hidden actual significance is the „gold“. [...] This terminology is derived from the work of the goldsmith, who constructs a clay mold around a form created in wax and then, draining the wax, pours the molten gold into that form“ (Levine 1965: 5).

Gesellschaft.⁶⁸ Die gesellschaftliche Randstellung, die sie im kaiserlichen Äthiopien einnahmen, wirkte weit über das Ende des Kaiserreichs hinaus. Erst mit Beginn des 21. Jahrhunderts und dem in der Öffentlichkeit geführten Diskurs um immaterielles Kulturerbe genießt ihre Gesangs- und Dichtkunst wachsendes gesellschaftliches Ansehen (Kawase 2008). Heutzutage hat es viele *azmaris* in die urbanen Räume Äthiopiens gezogen, wo sie allabendlich als Unterhalter*innen Kneipen arbeiten. Als buchbare Entertainer*in, deren Auftritte bezahlt werden, sind sie auch heute noch fester Bestandteil von Hochzeitsfeiern und anderen Festivitäten.

HAILE SELASSIES I. – MODERNER STAATSREGENT VS. KONSERVATIVER AUTOKRAT

Künstlerische Darbietungen im öffentlichen Raum, d.h. Tanz- und Musikaufführungen sowie Theaterstücke auf der Bühne vor einem (zahlenden) Publikum, entwickelten sich in Äthiopien Anfang des 20. Jahrhunderts.⁶⁹ Infrastrukturelle Veränderungen und Modernisierung des Bildungswesens trugen zur Entwicklung und Etablierung darstellender Künste im öffentlichen Raum bei. Unter Kaiser Menelik II., welcher von 1889 bis 1913 regierte, wurden 1908 erstmals öffentliche Schuleinrichtungen in Addis Abeba errichtet (Levine 1965: 4; 95). Unter Leitung eines internationalen Lehr-

⁶⁸ In der hierarchischen Struktur des äthiopischen Kaiserreichs nahmen sie eine untergeordnete Stellung ein (Kawase 2008: 11–15). Als endogame Berufsgruppe stellten die *azmaris* eine soziale Einheit innerhalb der äthiopischen Gesellschaft dar (Bolay 2004: 815ff.). Das ursprüngliche Siedlungsgebiet der *azmaris* lag im äthiopischen Hochland in den Regionen Shoa, Wollo, Gondar, Gojjam, Wollega und Tigray (Bolay 2004: 817; Kimberlin 2003: 420). Die *azmari*-Tradition wird seit jeher durch die familiäre Zugehörigkeit vererbt und ist für viele Berufung und Beruf zugleich. Innerhalb der *azmari*-Gruppe entwickelte sich eine eigene Sprache (amh. *yeazmari quenqua*) (Plastow 2004: 194). Die Verwendung eines geheimen, für Außenstehende unverständlichen Argot dient bis heute als Gruppenmarker und Identitätsstiftendes Element der *azmaris* (Kawase 2008: 19).

⁶⁹ In der äthiopisch-orthodoxen Kirche werden (ab dem 16. Jh. haben sich Liturgie und klerikale Rituale sukzessiv ausgebildet) jährlich zur Fastenzeit Passionsspiele aufgeführt, die durchaus einen theatralen Charakter besitzen. Entscheidender Unterschied zu den Theater- und Tanzaufführungen auf den Bühnen Addis Abebas ist der Umstand, dass letztere vor und für ein Publikum aufgeführt werden. Die Passionsspiele wiederum inkludieren die Gläubigen und ziehen sie somit mit in die Position der Akteur*innen (Getatchew Haile 2005: 417f.; Ministry of Information 1968:51).

personals, vor allem aus Frankreich, erfuhr die elitäre Oberschicht eine an europäische Wissensstandards der damaligen Zeit angepasste Ausbildung, welche u.a. auch das Lesen von europäischen Lyrikern und Bühnendramatikern inkludierte (Plastow 1996: 49). Dies sollte den Grundstein für die in den folgenden Jahrzehnten und ab den 1940er Jahren von Kaiser Haile Selassie I. forcierte Förderung der Bildungs- und Aufführungsstätte der Künste legen.

Nach innenpolitischen Thronfolgestreitigkeiten wurde Ras Tafari Makonnen am 2. November 1930 in Addis Abeba zum Kaiser Haile Selassie I. gekrönt (Pankhurst 1998: 208–215). Die 1931 durch den Kaiser verabschiedete und proklamierte Verfassung gründet darauf, dass der Kaiser als Nachkomme Königs Salomon und der äthiopischen Königin Saba⁷⁰ anerkannt wird und allein er die absolute Macht über das Land innehat. Die salomonische Kaiserdynastie bezieht ihre Legitimation und Abstammung vom israelischen König Salomon aus dem Nationalepos *kebra negast* (dt. Ruhm der Könige).⁷¹ Die Kaiser in Äthiopien verstanden sich von 1270 bis zum Sturz des letzten Kaisers Haile Selassies I. im Jahr 1974 als Nachfahren des biblischen Königs Salomons und der Königin von Saba.⁷² Demzufol-

⁷⁰ Die Königin von Saba (auch Königin von Sheba genannt) ist in der äthiopischen Geschichtsschreibung unter ihrem amharischen Namen *Makedda* bekannt.

⁷¹ Der wohl im 14. Jahrhundert verfasste Mythos ist in drei Teile gegliedert und erzählt u.a. die sagenumwobene Zusammenkunft zwischen der Königin Saba und dem König Salomon. Menelik I. (Regierungszeit wohl 10. Jh. v. Chr.), der aus dieser Verbindung hervorging, wird als Gründungsvater und als erster Vertreter des salomonischen Kaisergeschlechts betrachtet. Mit dem Regierungssitz in der nordäthiopischen Stadt Aksum soll er als Thronfolger seiner Mutter, als erster Mann das äthiopische Königreich regiert haben (Marrassini 2007: 364). Die genaue Datierung sowie Autorenschaft der Saga ist in der Fachliteratur umstritten, einige Quellen verweisen auf eine Verfassung um das 14. Jahrhundert n. Chr. (Marrassini 2007: 366; Kaplan 2010: 688; Fiaccadori 2007a: 921). Ebenso ist eine genaue Datierung der legendenhaften Zusammenkunft schwierig. Die Regentschaft des biblischen Königs Salomon wird auf das 10. Jahrhundert v. Chr. datiert, wohingegen erste Berichte der Königin von Saba erst im 8./7. Jahrhundert v. Chr. erwähnt werden (Fiaccadori 2007b: 674).

⁷² Für die äthiopische Geschichtsschreibung nimmt der amharische König Yekunno Amlak, welcher im 13. Jahrhundert n. Chr. lebte, eine besondere Rolle ein. Yekunno Amlak, der als Nachkomme der aksumitischen Könige angesehen wird, brachte durch den Sturz der Zagwe-Dynastie das salomonische Kaisergeschlecht wieder als Herrscherdynastie an die Spitze des äthiopischen Königreichs (Derat & Nosnitsin 2014: 43–46). Das *ke-*

ge galten die äthiopischen Kaiser, wenn auch entfernt, als Verwandte Jesu (Kaplan 2010: 688). Hieraus speiste sich die Überzeugung einer semi-göttlichen Abstammung der Person des Kaisers. Der Verweis auf eine göttliche Herkunft, wie sie im *kebra negast* erzählt wird, ist ein vielfach verwendeter Topos, um Herrschaftsansprüche zu legitimieren. Die zentralen Themen des *kebra negast*, die Äthiopien als *verus israel*, Äthiopier*innen als das auserwählte Volk und die Vormachtstellung des äthiopischen Königs umfassen, dient bis heute als Quelle einer gemeinsamen kulturellen Identität. Als Nationalepos förderte das *kebra negast* vor allem ab dem 19. und 20. Jahrhundert eine aufkeimende äthiopische Nationalideologie (Marrassini 2007: 367). Der Soziologe Donald N. Levine sieht im Gründungsmythos der salomonischen Dynastie gar den Ursprung der Hegemonialstellung der Amhara. Durch die jahrhundertelange Machtposition als herrschende Kaiserdynastie mit dem ehemaligen Regierungssitz in Gondar⁷³ lenkten sie die Geschicke des Reiches, woraus sich ihr Anspruch auf die regierungspolitische Vormachtstellung bis heute speist (Levine 1965: 151). Das konstruierte Narrativ von *kebra negast* dient neben der Legitimation des äthiopischen Kaisers auch als Identitätsquelle der Amhara (Levine 1965: 269). John Sorenson setzt das Nationalepos unter Bezugnahme von Levines Ausführungen in den Kontext der national-äthiopischen Identitätsfrage.

„This discourse proposes a fixed identity, deeply rooted in the ancient past, which has persisted to the present. Antiquity confers authenticity upon this identity, regarded as essential and unchanging throughout time. Levine (1974: 151), who supports this continuity of identity, states that beliefs codified in the Kibra Negast „assured the Tigreans [of Axum] and their Amhara successor of superiority“ and

bra negast erzählt ebenso die Geschichte der Bundeslade und wie diese von Israel nach Äthiopien gekommen sein soll. Als Menelik I. als junger Mann seinen Vater Salomon in Israel besuchte, wurde er von diesem zum König ernannt. Die Legende besagt, dass seine Gefolgschaft, bestehend aus den erstgeborenen Söhnen israelischer Würdenträger, die Bundeslade entwendeten und mit ins äthiopische Königreich nahmen (Marrassini 2007: 364f.). Menelik I. soll die Bundeslade nach Aksum, der Hauptstadt des Königreichs seiner Mutter, gebracht haben (Fiaccadori 2007a: 921)

⁷³ Ab dem 17. Jh. in Gondar– dem geografischen Kerngebiet der Amhara– und ab 1886 in Addis Abeba (Crummey 2005: 845; Garretson 2003: 79f.).

presented „imperial expansion ... as a kind of manifest destiny.“ (Sorenson 1993: 40f.)⁷⁴

Haile Selassie I., als äthiopischer Kaiser und Nachfahre Meneliks I., stützte seine Herrschaft auf das Narrativ und sah sich als *negusa nagast* (dt. König der Könige), als legitimer Herrscher über das Kaiserreich Äthiopien. Auf allen Ebenen seines Machteinflusses übte er seine Alleinherrschaft aus, die durch die italienische Okkupation⁷⁵ Äthiopiens von 1935–1941 unterbrochen wurde. Haile Selassie I. flüchtete mit seiner Familie ins Exil im englischen Badeort Barth. In seiner renommierten Rede vor der Völkerversammlung in Genf im Juni 1936 klagte er die italienische Okkupation seines Landes vor den Mitgliedsstaaten an. Seine Obsekration fand kein Gehör und zeigte keinerlei Auswirkungen auf die internationale Politik. Die Großmächte Großbritannien und Frankreich legten all ihre Konzentration auf die wachsende Macht des Deutschen Reiches und rüsteten sich für den unaufhaltsam bevorstehenden Zweiten Weltkrieg (Henze 2000: 220f.). Nach sechs Jahren im Exil kehrte Haile Selassie I. mithilfe der britische Commonwealth Truppen, welche Italien besiegt hatten, am 20. Januar 1941 nach Äthiopien zurück (Henze 2000: 229; 231). Die Jahre im englischen Exil hatten ihn beeinflusst. Inspiriert von technischen Innovationen, künstlerischen Kreationen und politischen Entwicklungen jener Zeit trat er erneut seine Regentschaft an und setzte seine infrastrukturellen Modernisierungsmaßnahmen fort.

Als progressiv und zugleich konservativ wird die Regentschaft des letzten äthiopischen Kaisers in der Fachliteratur beschrieben: „From the 1950s to the mid-1970s, Ethiopia was presented in discourse as a pro-Western,

⁷⁴ Siehe auch Levine (1974): 148–152.

⁷⁵ Italien zeigte bereits Ende des 19. Jahrhunderts imperialistisches Interesse an Äthiopien. Diese Avancen wurden jedoch mit der Schlacht um Adwa im Jahr 1896, aus der das äthiopische Reich als Sieger hervorging, vorerst zurückgestellt. Das faschistische Italien unter Führung Mussolinis versuchte 1935 erneut einen militärischen Schachzug. Die italienischen Streitkräfte waren in Eritrea sowie Italienisch-Somaliland strategisch gut platziert. Am 5. Oktober 1935 fiel die erste äthiopische Stadt Adigrat (im Norden) den italienischen Truppen zum Opfer, nur einige Tage zuvor hatte Mussolini die Okkupation Äthiopiens proklamiert (Henze 2000: 216). Die siegreiche Schlacht um Adwa wird heute noch als Nationalfeiertag zelebriert.

modernizing nation with a benevolent and progressive ruler“ (Sorenson 1993: 43). Levine spricht Haile Selassie I. einen ausgeprägten Modernisierungsdrang kombiniert mit dem gleichzeitigen Festhalten an dem jahrhundertalten feudalen System zu (Levine 1965: 215f.; 275).

Die Zuschreibung modern im Kontext der Haile Selassie I. Ära wird als Gegensatz zu traditionell, sprich, den Regentschaften der vorherigen Kaiser, verwendet. Levine sieht Modernität in der Haile Selassie-Regierung u.a. in neuen Militärtechnologien, die die Integrität und Grenzen der Nation bewahren sowie in der Förderung und Verwendung moderner Medien begründet (Levine 1965: 12). Ich möchte dies explizit weiter fassen und die strukturelle Etablierung der darstellenden Künste als nationale Inszenierungs- und Institutionalisierungspraktik miteinbeziehen. Die wohlwollende Öffnung Haile Selassies I. gegenüber den Künsten sollte die Legitimation seiner Herrschaft durch öffentliche Plattformen wie Tanz, Theater und Musik fördern.

Zudem muss die Beschreibung Haile Selassies I. als progressiv oder modern als Abgrenzung gegenüber den vorherigen Kaisern des äthiopischen Reiches verstanden werden. Zwar führte, wie bereits erwähnt, Meneilik II. ein säkulares Schulwesen ein und bediente sich der Expertise ausländischer Politikberater. Doch es war Haile Selassie I., der dieses Vermächtnis in Vollendung ausführte und ausbaute. Ebenso muss seine Regierungszeit (1930–1974) im größeren geopolitischen Kontext betrachtet werden. Ab den 1960ern häuften sich die Unabhängigkeitsbestrebungen der Nachbarländer auf dem afrikanischen Kontinent, die sich vom Joch des Kolonialismus emanzipierten. Berühmt als Nation, die sich der kolonialen Invasion ausgehend vom Ende des 19. Jahrhunderts widersetzte, nahm das damalige Kaiserreich Äthiopien eine Sonderrolle ein. Haile Selassie I., der im Exil weilend, seinen Machtanspruch nicht aufgab, kehrte 1941 als gefeierter Monarch zurück. Dieser Zeitgeist formt den soziopolitischen Kontext und muss bei der Untersuchung der Entwicklung kultureller Institutionen – Theaterhäuser, Universitäten, Ausbildungsstätten etc. – in Äthiopien berücksichtigt werden.

Angetrieben von einem Innovationsdrang, orientiert an westlichen Vorbildern, strebte er nach infrastruktureller Reform. Die Förderung der Künste und Wissenschaften fungierten als Paradebeispiele eines prosperierenden

Äthiopiens. Eine Anpassung gar Abschaffung der feudalen Regierungsstruktur wurde jedoch zu keinem Zeitpunkt seiner Herrschaft in Betracht gezogen. Das Festhalten am kaiserlichen Absolutismus versperrte den Weg hin zu einer konstitutiven Monarchie, die durch die Etablierung eines Zweikammern-Parlaments bisher nur formell existierte. Diese widerstrebenden Tendenzen, Innovation auf der einen, Stagnation auf der anderen Seite, führten zu dem Umstand, den Levine als „Ethiopia’s dilemma“ bezeichnet (Levine 1965: 216).

Die Masse der äthiopischen Gesellschaft litt unter Armut und hatte keinen Zugang zum neu geschaffenen Bildungswesen, nur eine ausgewählte Elite profitierte von den Erneuerungen. Ein wachsender Unmut in der äthiopischen Gesellschaft gegen das stark hierarchische System mit einer kleinen privilegierten Oberschicht, die unter dem Protektorat des Kaisers stand, breitete sich aus. Diese Umstände waren fruchtbarer Nährboden für die langsam erstarkende und sich formierende Revolution, während der 1960er Jahre, welche letztendlich zum Sturz Haile Selassies I. im Jahr 1974 führten (Henze 2000: 282–286).

DIE DARSTELLENDEN KÜNSTE IM DIENST KAISERLICHER LEGITIMATION

Der soziopolitische Kontext, in dem die nationale Inszenierung und Institutionalisierung der darstellenden Künste zu verorten ist, zeichnet sich durch eine stark hierarchische und obrigkeitstgläubige Gesellschaft aus, mit einem Kaiser an der Spitze, der sich auf seine göttliche Legitimation beruft. Haile Selassie I. nutzte die darstellenden Künste als Propagandamittel seiner absoluten Herrschaft und als Repräsentation seiner kaiserlichen Divinität (Plastow 2004: 196). Sie dienten aber vor allem dazu, die Etablierung einer äthiopischen Identität zu forcieren, die für den Prozess der Nationsbildung unabdingbar ist.

Der Kaiser förderte wie kein anderer vor ihm die Künste, das Bildungswesen und die Wissenschaften. Er veranlasste die Errichtung mehrerer kultureller Einrichtungen, u.a. des Nationaltheaters (1955) und der Yared Music School (1967). Sein Engagement ging allerdings mit einer absoluten Machtbefugnis über alle Bereiche einher und ließ somit wenig Raum für künstlerische Freiheit. Er war ein „autocrat *par excellence*“, welcher zahlreiche Veröffentlichungen und Aufführungen (Tänzer*innen, Mu-

siker*innen, Bühnendramatiker*innen sowie Schauspieler*innen) persönlich zensierte (Plastow 2004: 198; Hervorhebung im Original).

Haile Selassie I. nutzte die darstellenden Künste, um seine Position als Auserwählter zu demonstrieren – „[...] utilizing the art to demonstrate the Emperor's claim to be both a modern twentieth-century world leader and a semi-divine being“ (Plastow 2013: 58). Handlungen, welche die Regentschaft und Rechtmäßigkeit des Kaisers legitimierten, historische Ereignisse aber auch biblische Geschichten, Sagen von Heldentaten sowie Erzählungen früherer Fürsten und Kaiser waren hierbei besonders beliebt. Dabei wurden vor allem jene Stücke gezeigt, die das nationale Narrativ eines vereinten Kaiserreichs Äthiopiens, welches sich den Kolonialmächten erfolgreich widersetzte und unter der Riege des Kaisers Haile Selassie I. als moderner Nationalstaat im geopolitischen Machtspiel mitmischte, unterstützen (Plastow 1996).

Bühnenwerke, die von Monarchen und Fürsten des äthiopischen Reiches⁷⁶ wie die Saga der salomonischen Dynastie, welche Assaber Gebre-Hiwot in dem Stück *Yenegesta Azab Tarikawi Guzo* (dt. Die historische Reise der Königin von Saba) inszenierte, oder auch äthiopische Unabhängigkeitskämpfe während der italienischen Okkupation bestimmten den Spielplan der Theaterhäuser. Das Stück *Tewodros* von Germachew Tekle-Hawariat, aufgeführt 1949/50, war hingegen ein mutiger und emanzipatorischer Ansatz. Tewodros II. wird in der äthiopischen Geschichtsschreibung als Held gefeiert, der den Märtyrertod starb. In der Schlacht um Magdala (13. April 1868) entschied er sich für den Freitod, um sich nicht den gegnerischen britischen Truppen ergeben zu müssen. Mit der Inszenierung des Tewodros II. als modernen Kaiser, der als Usurpator im 19. Jahrhundert das äthiopische Reich regierte und maßgeblich die Fürstentümer zu einem Herrschaftsgebiet vereinigte, wurde ein Regent auf der Bühne glorifiziert und ins Gedächtnis gerufen, der nicht direkt von der salomonischen Kaiserdynastie abstammte und somit kein Vorfahre Haile Selassies I. war. Trotzdem billigte Haile Selassie I. das Zeigen des Stückes, da die heldenhafte Tat des Tewodros II. in der äthiopischen Historiografie eine nations-

⁷⁶ Hierbei ist hervorzuheben, dass sich das äthiopische Kaiserreich vor Meneliks II. Expansion geografisch über das äthiopische und eritreische Hochland erstreckte.

unifizierende Wirkung entfaltet, deren Nutzen sich Haile Selassie I. nicht entziehen konnte (Plastow 1996: 58f.).

Neben biblischen Sagen und historischen Erzählungen gab es in den 1950er Jahren vereinzelt Theaterstücke mit einer rein fiktiven Handlung, denen eine moralische Intention zugrunde lag.⁷⁷ Diese speiste sich aus einem konservativen, äthiopisch-orthodoxen Wertekanon, der in der traditionellen hierarchischen äthiopischen Gesellschaft als erstrebenswert galt. Bis in die 1960er Jahre erfreuten sich jene Theaterstücke großer Beliebtheit beim elitären Publikum⁷⁸, die die salomonische Kaiserdynastie, die elitäre Führungsschicht, heldenreiche Fürsten und Monarchen thematisierten (Plastow 1996: 59f.).

Haile Selassie I. förderte die Ausbildung von Bühnendramatiker*innen, Schauspieler*innen, Musiker*innen und Tänzer*innen, indem er sie zum Studieren und zur Ausbildung an internationale Bildungseinrichtungen sandte. Hierfür wählte der Kaiser selbst potenzielle Kandidaten*innen aus und gewährte ihnen Stipendien (Plastow 1996: 92). Meist waren dies Nachkommen von hochrangigen Beamten, die der elitären Schicht oder gar der Kaiserfamilie angehörten. Nach ihrer Rückkehr fühlten sich diese aus Dankbarkeit dem Kaiser verpflichtet und in seinem Dienst. Hierin zeigen sich das Abhängigkeitsverhältnis und zugleich die Bestätigung des feudalen Systems. Diese international ausgebildeten jungen Leute, welche in den 1950er ins Ausland gesendet wurden, genossen eine westliche Ausbildung und hatten Kontakt zu humanistischen Denkschulen, wurden beeinflusst von sozialistischen Ideen der 1950er und 1960er und Zeuge von sozialen und politischen Reformen, welche im Nachkriegseuropa stattfanden (Plastow 2004: 199). Viele Kunstschaaffende sahen sich nach ihrer Rückkehr in das feudalistische Kaiserreich in einer misslichen Lage. Als Protégés des Kaisers waren sie privilegiert, genossen eine internationale Ausbildung und standen unter dem persönlichen Protektorat Haile Selassies. Nun fanden sie

⁷⁷ Daneben wurden ebenso Adaptionen europäischer Schriftsteller inszeniert. Stücke von William Shakespeare, wie *Othello*, *Romeo und Julia* oder *Ein Sommernachtstraum*, oder von Molière, wie *Tartuffe* und *La Medicin Malgre Lui*, wurden auf den Theaterbühnen Addis Abebas aufgeführt (Ministry of Information 1968:52f.).

⁷⁸ In den Anfängen des Sprechtheaters bis in die 1960er Jahre setzte sich das Publikum vor allem aus der elitären Oberschicht Addis Abebas zusammen (Plastow 1996: 59f.).

sich in einem feudalen System wieder, welches nicht ihren reformistischen und aufgeklärten Denkansätzen, geprägt von ihren internationalen Studien, entsprach. Gleichzeitig waren sie selbst Teil der Oberschicht und hielten somit das hierarchische System intakt. Sie bestätigten das herrschaftliche System, indem sie nach ihrer Rückkehr prestigeträchtige Positionen in Theaterhäusern, Musik- und Tanzschulen einnahmen. In führenden Ämtern walteten sie über andere und führten somit als auserwählte Elite die hierarchischen Strukturen fort (Köppen 2017: 108). Diese strukturelle Problematik – Obrigkeitsglaube, starke Hierarchie, dominante Bildungselite – ist bis heute präsent in äthiopischen Kulturinstitutionen.

Der prägende und anhaltende Einfluss Haile Selassie I. auf einzelne Akteur*innen in der Künstler*innenszene währt bis heute. Dies zeigte sich mir, als ich 2015 den Tänzer Negash Abdo traf. Negash war in den 1960er Jahren einer der ersten Schüler der 1967 gegründeten Yared Music School. Haile Selassie engagierte für das Tanzcurriculum den ungarischen Choreografen und Tänzer Tibor Vadasy, dessen Arbeiten zu traditionellen Tänzen aus Äthiopien bis heute als Grundlage dienen (Vadasy 1970, 1971, 1973). Nach vier Jahren Ausbildung schloss Negash das Tanzstudium mit höchster Auszeichnung ab und erhielt direkt im Anschluss ein Stipendium für einen Studienaufenthalt an der Russischen Akademie für Theaterkunst in Moskau. Vom Kaiser auserwählt und unterstützt sieht er sich bis heute als wichtige Instanz, wenn es um die Inszenierung und Institutionalisierung von Tanz in Äthiopien geht. Während unseres ersten Treffens, es sollten weitere folgen, war er sehr reserviert. Auf Fragen, wo er Tanzen gelernt habe und wie er zum Tanzen gekommen sei, antwortete er perplex und überrascht, ich müsse das doch wissen, „[...] everybody knows me!“, er sei Negash Abdo – einer der ersten und wenigen international ausgebildeten professionellen Tänzer Äthiopiens (Negash Abdo 22.10.2015: Interview). Dieses Selbstverständnis zeigte sich ebenso bei anderen Tänzer*innen und Musiker*innen, deren kreative Schaffensphase und Blütezeit in die Ära Haile Selassies I. fällt. Als Pioniere des neu etablierten Berufsbildes Tänzer*in, Musiker*in oder Theaterensemblemitglied waren sie diejenigen, die die tänzerischen Standards definierten und festlegten. Diesen künstlerischen Maßstab, der sich an eine Performanceästhetik jener Zeit und an einem Traditionsbewusstsein orientiert, welches stark vom äthiopischen Kaiserkult und

amharischen kulturellen Werten beeinflusst wurde, möchten Tänzer*innen wie Negash bewahrt wissen.⁷⁹

NATIONALE INSTITUTIONALISIERUNGSPRAKTIK UNTER HAILE SELASSIE I.

In Addis Abeba entstanden zwischen den 1940er und 1950er Jahren drei staatlich geförderte Theaterhäuser: Nationaltheater, Hager Fikir Theaterhaus und City Hall. Das 1955, zum silbernen Krönungsjubiläum des Kaisers Haile Selassies I., inaugurierte ausgestattete Nationaltheater (damals noch Haile Selassie I Theatre), wurde als Prestigeobjekt des Kaisers gehandelt (Ministry of Information 1968: 55). Die Errichtung der Spielstätten förderte die Entwicklung des neuen Genres des Sprechtheaters und schaffte Raum für wöchentlich stattfindende Tanzshows (amh. *kinet*) und Theateraufführungen. Das Tanztheater (*kinet*) etablierte sich neben dem Sprechtheater als bevorzugtes und beliebtes Unterhaltungsmedium für die Stadtbevölkerung. Beide Formen dienten zur Zeit Haile Selassies dem regierungspolitischen Herrschaftsapparat und wurden als Propagandamittel und Repräsentationsplattform seiner Macht eingesetzt. Die tänzerischen, gesanglichen und musikalischen Darbietungen des *kinet*-Ensembles sollten die äthiopische Kultur propagieren. Die Tanzaufführungen umfassten eine Auswahl an Tänzen der verschiedenen ethnischen Gruppen Äthiopiens und waren ein beliebtes Entertainmentprogramm für die heterogene Stadtbevölkerung Addis Abebas (Plastow 1996: 55).

Die an den Theaterhäusern engagierten Schauspieler*innen, Musiker*innen, Sänger*innen und Tänzer*innen waren fest angestellt und formten dadurch eine neue Berufsgruppe⁸⁰ – die der darstellenden Künstler*innen (Plastow 2004: 199). In den 1960er Jahren folgten weitere Bildungseinrichtungen für Musik und Tanz (siehe Kapitel „Tanz als Profession“).

⁷⁹ Ausführliche Informationen zur Entstehung des Berufsbild Tänzer*in sowie der damit einhergehende Generationenkonflikt ehemaliger und heranwachsender professioneller Tänzer*innen siehe Kapitel „Tanz als Profession“.

⁸⁰ Siehe für eine ausführliche Beschreibung zur Entstehung des Berufsbild Tänzer*in Kapitel „Tanz als Profession“ und „Die Verkörperung der Nation“.

Kinet – DIE ETABLIERUNG DES TANZTHEATERS

Kinet (Tanztheater) stellt eine bedeutende artistische und kulturelle Ausdrucksform dar und ist Vorreiter der heutigen Tanzformate und Bühnenshows.⁸¹ Die Etablierung des *kinet*-Formats begann während der Haile Selassie Ära. Im Zuge der nationalen Institutionalisierung der Kunst- und Bildungseinrichtungen etablierte sich ab den 1950er Jahren das Tanztheater (*kinet*) zum populären Pendant des elitären Bühnendramas/Sprechtheaters auf den Theaterbühnen Addis Abebas. Tanztheateraufführungen erfreuten sich großer Beliebtheit beim hauptstädtischen Publikum und waren für die Theaterhäuser die Haupteinnahmequellen (Plastow 1996: 55).

Die Idee, Musik-, Gesang- und Tanz als nationalunifizierendes Medium zu nutzen, gründet auf der Aufführungspraxis der *azmaris*. Die *azmari*-Performance⁸², die sich durch ein dynamisches Zusammenspiel zwischen *azmari* und Publikum auszeichnet, steht exemplarisch für den konstituierenden Moment einer jeden Aufführung (vgl. Fischer-Lichte 2004). Neben der Rolle des Unterhaltungsmediums liegt der Aufführungspraxis der *azmaris* eine gesellschaftliche Wirkmacht als politisches Sprachrohr und Medium zugrunde. Der gesellschaftlichen Wirkmacht ihrer Aufführungspraxis bewusst, gründete der ehemalige Generaldirektor für Handel und Kommunikation, Makonnen Hapte-Wolde, 1935 die vorwiegend aus *azmaris* bestehende Vereinigung *Ye Ethiopia Hizb Ager Fikir Mahbar* (E.P.A)⁸³ (Ashenafi Kebede 1976: 291; Bahru Zewde 2005: 966; Plastow 2004: 197).⁸⁴ Ziel und

⁸¹ Plastow übersetzt das amharische Wort *kinet* als Kunst oder Kultur (Plastow 1996: 10). Der Begriff wird jedoch eher als Bezeichnung eines Tanzdramas oder eines Tanztheaters verwendet. In unzähligen Interviewsituationen und Gesprächen wurde *kinet* häufig mit den *kebele kinet* des Derg-Regimes in Verbindung gesetzt. Während der Derg-Zeit (1974–1991) hatten sie als Musik- und Tanzgruppen die Aufgaben die performativen Künste (Musik und Tanz) der einzelnen Regionen zu bewahren, indem sie Musiker*innen und Tänzer*innen ausbildeten und regelmäßig in Kulturzentren auftraten oder zu anderen inländischen Regionen reisten, um ihre jeweiligen Bezirke in Form von *kinet*-Shows vorzustellen (Alemayehu 18.11.2015: Interview). Siehe hierzu Kapitel „Das Derg-Regime und die Idee eines kommunistischen Äthopiens“.

⁸² Siehe hierzu Kapitel „*Azmari bet*“.

⁸³ Auch *Yehager Fikir Mahbar*; Ethiopian Patriotic Association, E.P.A genannt (Bahru Zewde 2005: 966).

⁸⁴ Siehe ebenso Ausführungen in Kapitel „Theaterhäuser“ zur Entstehung des Hager Fikir Theaterhauses.

Zweck dieser Vereinigung war es, die Inszenierung einer nationalen Einheit durch öffentliche Reden, Musik- und Tanzaufführungen zu propagieren. Die Bewohner*innen Addis Abebas sollten über die drohende italienische Invasion (italienische Okkupation Äthiopiens: 1936–1941) aufgeklärt werden. Die Aufführungen dienten als unifizierendes Moment und stärkten die nationale Identität. Mithilfe patriotischer Lieder und Aufführungen von Kriegstänzen, wie z.B. *fukara*, sollte der Nationalstolz geweckt und zum Widerstand mobilisiert werden (Plastow 2004: 197).

Nach Beendigung der italienischen Besatzung reformierte sich unter Leitung Makonnen Hapte-Wolde die Vereinigung zum Tanz- und Musikensemble des Hager Fikir Theaterhauses in Addis Abeba und führte fortan regelmäßige *kinet*-shows (Tanztheatershows) auf (Bahru Zewde 2005: 966f.; Plastow 2010: 940). Die Gruppe engagierte die renommiertesten und talentiertesten Musiker*innen, *azmaris* und Tänzer*innen jener Zeit, die in der Profession als darstellende Künstler*innen erstmals für ihre Auftritte monetär entlohnt wurden (Ashenafi Kebede 1976: 292).

Die tänzerischen, gesanglichen und musikalischen Darbietungen des *kinet*-Ensembles propagierte die multiethnische äthiopische Nation. Hierfür wurden besonders beliebte und bekannte Verse der *azmaris*, die biblische Legenden sowie historische Ereignisse thematisierten, in Kombination mit Tanzeinlagen inszeniert (Ashenafi Kebede 1976: 292). Die Tanzaufführungen umfassten eine Auswahl an Tänzen der verschiedenen ethnischen Gruppen Äthiopiens und waren ein beliebtes Entertainmentprogramm für die heterogene Stadtbevölkerung Addis Abebas (Plastow 1996: 55). Erstmals wurden durch das Genre des *kinet*-Tanztheaters ethnischen Minoritäten öffentlich eine repräsentative Plattform auf den Bühnen Addis Abebas geboten (Plastow 1996: 55).

Der Zusammenschluss von *azmaris*, Musiker*innen und Tänzer*innen zu einem Ensemble, das als Unterhaltungs- und Propagandamittel diente, war eine neue Entwicklung.⁸⁵ Die tänzerischen Varietéshows erfreuten sich

⁸⁵ Die Person des/der *azmaris* führte bereits vor der Gründung der Vereinigung eine bedeutende gesellschaftliche Funktion innerhalb der äthiopischen Gesellschaft als Unterhalter*innen, als Gesellschaftskritiker*innen sowie als vagabundierende Nachrichtenübermittler*innen aus (Ashenafi Kebede 1971: 176). Der Musikethnologe Ashenafi Kebede sieht das neue Aufführungsformat und die Gruppierung von *azmaris*, Tänzer*innen

großer Beliebtheit in der Bevölkerung. Mit den Tanzshows konnte sich jede/r identifizieren, ob durch die aufgeführten regionalen Tänze⁸⁶, die bekannten Klänge der traditionellen Instrumente (*krar*, *masinko*, *beganna*) oder die Verse der *azmaris*. Diese Elemente dienten dazu das Publikum zu unterhalten und gleichzeitig nationale Einheit sichtbar und erlebbar zu machen (Ashenafi Kebede 1976; Plastow 1996).

Die Etablierung von *kinet*-Gruppen begünstigte demnach die Formierung professioneller Tanz- und Musikgruppen und schuf somit Raum für die Idee, Tänze aus ihrem ursprünglichen räumlichen Kontext zu nehmen und als Unterhaltungsmedium auf die Bühne zu transferieren. Damit wurde der Prozess angestoßen, der Tanz und Musik als Repräsentationsmittel auf die Bühne in den urbanen Raum holte, um Ethnizität, um ethnischen und nationalen Stolz sowie Zugehörigkeit auszudrücken (Plastow 1996: 60). Es entwickelte sich eine zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz und ein Verständnis dafür Tanz als künstlerische sowie zugleich als repräsentativ kulturelle Ausdrucksform zu verwenden und zu vermarkten.

NATIONALE INSZENIERUNGSPRAKTIK UNTER HAILE SELASSIE I.

Die zwei neuen Genres der darstellenden Künste, das Sprech- und das Tanztheater, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierten, spiegeln die hierarchisch gegliederte äthiopische Gesellschaft jener Zeit wider. Das Sprechtheater, welches die elitäre Führungsriege für sich beanspruchte und das populäre *azmari*- und *kinet*-Theater, das als Unterhaltungsmedium für Bürger*innen galt (Plastow 1996: 55f.). Die amharische Aristokratie und die Mitglieder des Regierungsapparates stützten das feudale System, welches sich ebenso in den Strukturen der Kultureinrichtungen, Theaterhäuser, Musik- und Tanzschulen wiederfand. Führungspositionen, sprich Theaterdirektoren, Bühnendramatiker, Tanz- und Musiklehrer, waren vor-

und Musiker*innen zu einem Show-Ensemble unter westlichem Einfluss und bezeichnet die Performances als „[...] superficial imitations of the Euro-American dance bands“ (Ashenafi Kebede 1976: 292).

⁸⁶ Ich verwende hier explizit die Zuschreibung regional, da die aufgeführten Tanzstile auf der Theater- oder Showbühne nicht identisch sind mit Tänzen bestimmter Ethnien. Sie stellen vielmehr ein Konglomerat an Tanzstilen ethnischer Gruppen aus einer Region dar.

wiegend durch Vertreter der Elite besetzt.⁸⁷ Diese hatten entweder verwandtschaftliche oder politische Verbindungen zum Kaiserhaus (Plastow 1996: 91). Als Nutznießer*innen, aber auch als aktive Unterstützer*innen der hierarchischen Strukturen, als Protégés des Kaisers in leitenden Positionen, vollzogen darstellende Künstler*innen einen Balanceakt zwischen kreativer Freiheit und Systemtreue. In den Theaterhäusern wurde dies durch die Verwendung der rhetorischen Technik *samena worq* (dt. Wachs und Gold) umgesetzt. Unter deren Anwendung konnte auf subtile Art und Weise Gesellschaftskritik im öffentlichen Raum geübt werden. Somit konnte in einem Staatssystem, welches stark hierarchisch strukturiert war und keine Kritik am herrschaftlichen System zuließ, parallel neben einem ausgeklügelten Überwachungsapparat unter der Leitung des Kaisers, Kritik geäußert werden.

Das populäre Tanztheater entwickelte sich im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts zur etablierten nationalen Inszenierungspraktik. Der Grundstein dafür wurde zur Ära Haile Selassies und durch die Gründung der bereits erwähnten E.P.A gelegt. Hierauf entwickelte sich fortan die Idee, die polyethnische Nation Äthiopien musikalisch und tänzerisch als choreografierte, harmonische Einheit darzustellen. Dem Tanztheater oblag eine hervorgehobene Rolle im Kanon der darstellenden Künste. Diese gründet auf der starken identitätsstiftenden Wirkung der Tänze für das Individuum aber auch für das Selbstverständnis der äthiopischen Nation. Durch die Etablierung des Tanztheaters als populäres – für jeden zugängliches und beliebtes – Unterhaltungsmedium wurde die Entwicklung angestoßen, durch Tanztheater ethnische Vielfalt zu zeigen sowie ethnisches und nationales Zugehörigkeitsgefühl herzustellen und zu stärken. Verpackt in einer unterhaltsamen Bühnenshow, wurde der identitätsstiftende Moment von Tanz für alle sichtbar, erlebbar und öffentlich in Szene gesetzt. Das polyethnische Charakteristikum der äthiopischen Gesellschaft wurde performativ in *kinet*-shows übertragen. Das abgestimmte Nebeneinander und Ineinanderfließen von unterschiedlichen regionalen Tänzen in einem Showprogramm sollten eine harmonische äthiopische Gesellschaft auf der Bühne darstel-

⁸⁷ Zu dieser Zeit waren diese Ämter hauptsächlich von Männern besetzt (Plastow 1996: 51–60).

len. Hierdurch wurde die facettenreiche Tanzkultur Äthiopiens als besonderes Alleinstellungsmerkmal hervorgehoben und als Repräsentation der multiethnischen Nation Äthiopien betrachtet. Diese Grundidee setzt sich heutzutage fort und ist u.a. in den allabendlichen Tanzshows in Cultural Restaurants in Addis Abeba zu sehen, was in den Kapiteln „Performance heute – Tänze als performative Praxis der Nation“ und „die Inszenierung der nationalen Einheit“ thematisiert wird.

DAS DERG-REGIME UND DIE IDEE EINES KOMMUNISTISCHEN ÄTHIOPIENS

Die Machtergreifung des Dergs geht einher mit der Revolution von 1974. Bereits Ende der 1960er Jahre zeichneten sich gesellschaftliche Unruhen ab. Studierendenrevolten und Demonstrationen von Arbeiter*innen formierten sich, richteten sich gegen das feudale System und forderten eine demokratische Mitsprache an der Staatsgestaltung. Neben dem angestauten gesellschaftlichen Missmut gegenüber dem Kaiser suchte eine schwerwiegende Dürreperiode (1971–73) den Norden des Landes heim.⁸⁸ Misswirtschaft, steigende Inflation, eine etablierte Korruption innerhalb des Regierungsrats, Fehler in der Administration und ein überforderter Staatsregent führten zu zunehmenden gesellschaftlichen Unruhen. Diese sollten in der Revolution 1974 ihren Höhepunkt erreichen (Henze 2000: 282–286).

Im Zuge der Umbruchsphase und sich etablierenden Neudefinition des äthiopischen Staates im Jahr 1974 ließ der Derg 60 Minister, hochrangige Beamte und Generäle, die Teil der Führungsriege Haile Selassies I. waren, umbringen. Dies markierte einen Wendepunkt und leitete die Ära der sozialistischen Militärdiktatur unter Führung des Derg ein (Tronvoll et al. 2009: 3). Im Folgenden wurden der Kronrat und Militärrat unter Führung des Kaisers im August 1974 abgeschafft. Der finale Schachzug erfolgte am 12. September 1974. Der Derg proklamierte die Suspension der Verfassung, löste das Parlament auf und enthob Haile Selassie I. seines Amtes

⁸⁸ In den nördlichen Provinzen Tigray und Wollo litten tausende Menschen an Hunger. Die Hungersnot entwickelte sich in Folge eines desaströsen Katastrophenmanagements seitens des Staates zu einer humanitären Krise. Schätzungsweise 40.000 Menschen fielen dem Hungertod zum Opfer. Die Spannweite der Angaben geht bis zu 200.000 Toten, gesicherte Zahlen existieren nicht (Gill 2010: 28).

als Staatsführer (Brüne 2010: 228; Shiferaw Bekele & Sophia Dege 2010: 386). Haile Selassie I. wurde vom Derg festgenommen. Ihm wurde das Recht auf einen öffentlichen Prozess verwehrt. Er wurde 1975 vom Derg umgebracht und unter Ausschluss der Öffentlichkeit und ohne zeremonielles Begräbnis unterhalb seines Königspalastes begraben (Tronvoll et al. 2009: 3).⁸⁹

Im Januar 1975 schaffte der Derg die Monarchie ab, indem er die sozialistische Volksrepublik Äthiopien, unter Führung Mengistu Haile Mariams, ausrief (Brüne 2010: 229; Pankhurst 1998: 270). Im Januar 1975 folgte gemäß der propagierten sozialistischen Gesellschaftsform des *Ethiopian Socialism* eine Nationalisierung der Industrie, der Wirtschaft, des Banken- und Versicherungswesens und der öffentlichen Institutionen sowie im März 1975 die Landreform, welche jeglichen Landbesitz in Staatseigentum übertrug.

Der Derg befand sich in den ersten zwei Jahren nach seiner Machtergreifung in einer äußerst instabilen politischen Lage. Nachdem sich die Forderung von bürgerlichen Gruppierungen und politischen Oppositionsgruppen⁹⁰ nach politischer Mitsprache und Gestaltungsrecht vermehrten, sah sich der Rat der Streitkräfte zunehmend unter Handlungsdruck. Es folgte im April 1976 die Verabschiedung des *Program for the National Democratic Revolution* (PNDR), welches die Bildung eines autokratischen Einparteiensystems nach realsozialistischem Vorbild vorsah. Das Programm zielte auf die Umsetzung des Sozialismus als Gesellschaftsordnung (Brüne 2010: 229).⁹¹ Der Rat der Streitkräfte erkannte, dass er eine stärkere Anhänger-

⁸⁹ Die Fachliteratur ist sich uneinig über die Tötungsart und den Zeitpunkt der Tötung. Brüne spricht von einer ungeklärten Tötungsursache im August 1975 (Brüne 2010: 229). Henze datiert die Ermordung Haile Selassies durch Erstickung auf September 1975 (Henze 2000: 286).

⁹⁰ In der Phase der politischen Neuorientierung des Landes und in der anfänglichen Bereitschaft und Öffnung des Derg gegenüber bürgerlicher Mitsprache entstanden sechs, dem politisch linken Spektrum angehörige, Parteien in Addis Abeba. Zwischen 1974–76 gründeten sich die Ethiopian Peoples' Revolutionary Party (EPRP), Me'ison, Oppressed Peoples' Party of Ethiopia (ECHAT), Labour/Waz League, Marxist-Leninist Organisation of Ethiopia (MALERED) und die Revolutionary Flame (Plastow 1996: 148).

⁹¹ Der Aufstieg und die Machtergreifung des Derg unter Führung Mengistu Haile Mariams wurden maßgeblich von der Sowjetunion unterstützt. Diese versuchte dadurch ihre lang ersehnte Vormachtstellung am Horn von Afrika zu etablieren (Brüne 2010: 230).

schaft im Volk benötigte. Die Revolution konzentrierte sich ursprünglich auf die urbanen Zentren, mit der Hauptstadt Addis Abeba als Dreh- und Angelpunkt des politischen Geschehens. Nun sollte die Landbevölkerung, die während der Hochphase der Revolution kaum von den Ereignissen in der Hauptstadt tangiert wurde, in den politischen Machtkampf zwischen dem Derg und oppositionellen marxistischen Parteien miteinbezogen werden. Im Zuge seiner Machtetablierung schloss das Regime die Addis Ababa University (AAU) sowie zahlreiche High-Schools in Addis Abeba und entsandte mehr als 50.000 Student*innen, Schüler*innen und deren Lehrer*innen zum sozialistischen Wahlkampf (*zemecha*) und zur Errichtung von Bauernverbänden in die Peripherie (Henze 2000: 290f.). Die gegründeten Bauern- und Jugendassoziationen unter der Führung des Derg setzten neben sozialistischer und Derg-treuer Indoktrination auf gewaltvolle Niederschlagung der Oppositionsgruppen.

In den folgenden zwei Jahren, 1976 bis 1978, etablierte sich unter dem Derg-Regime eine landesweite gewalttätige Unterdrückungs- und Verfolgungskampagne. Im sogenannten *May Day Massacre* fand die vom Derg 1975 propagierte Rote Terror-Kampagne ihren Höhepunkt. Der Derg zerschlug die vom Jugendausschuss der linksgerichteten oppositionellen Äthiopischen Revolutionären Volkspartei (EPRP⁹²) geplante Demonstration zur Forderung einer Zivilregierung mit der systematischen Tötung tausender junger Menschen, darunter vor allem Studierende und Intellektuelle (Tronvoll et al. 2009: 3). Der Begriff Roter Terror (amh. *Qey Shibbir*) beschreibt die systematische Ermordung von Revolutionsgegner*innen (Yacob Haile-Mariam 1999: 677). In Anlehnung an die sozialistische Revolution in Europa Anfang des 20. Jahrhundert verfolgte und tötete das sozialistische Regime in Äthiopien gemäß dem sowjetischen Vorbild die alteingesessene Oberschicht und die Intelligenzija.⁹³ Zahlreiche politische Gegner und Sympathisanten von Oppositionsgruppen wurden verfolgt, verhaftet und getötet (Henze 2000: 294). Genaue Opferzahlen sind unbekannt. Schätzungen schwanken zwischen landesweit 150.000 bis 500.000 Toten

⁹² Ethiopian Peoples' Revolutionary Party.

⁹³ Der Russische Bürgerkrieg (1917/18–1920), der mit dem Sieg der Roten Armee über die Weiße Armee und der Gründung der Sowjetunion 1920 endete, wurde u.a. als Vorbild herangezogen.

(Tronvoll et al. 2009: 4). Nach der gewaltvollen Niederschlagung der EPRP, konzentrierte sich der Derg auf die Bekämpfung der Eritrean People's Liberation Front (EPLF), Tigray People's Liberation Front (TPLF) und der Oromo Liberation Front (OLF), die neben kleineren ethnischen Widerstandsbewegungen die militärischen Hauptgegner der Militärjunta waren (Tronvoll et al. 2009: 5).

Eine Atmosphäre der Angst und des Misstrauens breitete sich in der äthiopischen Gesellschaft aus. In den folgenden Jahrzehnten litt die äthiopische Bevölkerung unter dem Joch der sozialistischen Diktatur.

„The entire era of the Derg was characterized by massive human rights violations, which constituted state-sponsored terror in the form of sexual abuse, summary execution, torture, arbitrary arrest and detention, disappearance, unlawful dispossession of property, the use of food aid as a political tool, and forced settlement.“ (Tronvoll et al. 2009: 4)

Die wiederkehrende Dürre 1984–86 im Norden des Landes, welche Mengistu Haile Mariam vergebens versuchte mit einem großangelegten Umsiedlungs- und Villagisationsprogramm zu lösen, ließ regierungskritischen Unmut wachsen. Die wirtschaftliche Instabilität des Landes, kriegsrische Auseinandersetzungen mit Nachbarländern⁹⁴ sowie die nach Autonomie strebenden äthiopischen Regionen führten dazu, dass Rebellen Gruppen zunehmend an Rückhalt in der Bevölkerung gewannen (Henze 2000: 308f.). Das Erstarken der Widerstandsbewegung⁹⁵, in Eritrea unter Führung der EPLF und in Äthiopien durch die Erstarkung der EPRDF, führte schließlich dazu, dass 1991 das Derg-Regime kollabierte. Mengistu Haile Mariam und mit ihm die Führungsriege des Derg flohen am 21. Mai

⁹⁴ Hier ist u.a. der Ogadenkrieg mit Somalia 1977/78 zu erwähnen. Äthiopien und Somalia befanden sich zwischen 1977–78 im Kriegszustand über die Region des äthiopischen Ogaden. Ausgelöst durch die Bestrebungen Somalias das Gebiet Ogaden, welches hauptsächlich von der ethnischen Gruppe der Somali bewohnt wird, zu annektieren (Henze 2000: 300–302).

⁹⁵ Unter Führung der TPLF wurde 1989 die Parteienkoalition EPRDF gegründet. Das Bündnis umfasst die vier oppositionellen Regionalparteien: die TPLF aus Tigray, die Oromo Peoples' Democratic Front (OPDO) aus der Provinz Oromia, die Southern Ethiopian People's Democratic Movement (SEPDF) aus den südlichen Provinzen sowie die Amhara National Democratic Movement (ANDM) aus der Provinz Amhara (Clapham 2002: 26).

1991 ins Exil nach Simbabwe. Innerhalb der EPRDF-Allianz etablierte sich die TPLF als führende Macht (Clapham 2002: 26; Donham 2002a: 4f.; Pankhurst 1998: 275–277; Tronvoll et al. 2009: 5). Am 1. Juni 1991 wurde die Übergangsregierung Äthiopiens (Provisional Government of Ethiopia; PGE) gegründet. Meles Zenawi, damaliger Vorsitzender der TPLF und EPRDF, wurde zum Staatsoberhaupt ernannt (Tronvoll et al. 2009: 5). Seit 1994 ist Äthiopien eine demokratische Bundesrepublik, die neue Konstitution trat 1995 in Kraft. Meles Zenawi hielt das Amt des Premierministers bis zu seinem Tod am 20. August 2012 inne (Tronvoll et al. 2009: 6).

Knapp 20 Jahre später, am 12. Dezember 2006, wurde der im Exil lebende Mengistu Haile-Mariam sowie die politische Führungsspitze des Derg des Völkermords und Verbrechen gegen die Menschlichkeit für schuldig gesprochen und zu lebenslanger Haft verurteilt (Tronvoll et al. 2009: 1).

TANZ- UND THEATERAUFFÜHRUNGEN ALS PLATTFORM EINER NATIONSKONFORMEN AGENDA

Die sozialistische Revolution konzentrierte sich in ihren Anfängen auf städtische Zentren, explizit auf die Hauptstadt Addis Abebas. Die Landbevölkerung bekam während der Findungs- und Etablierungsphase des Derg wenig von den politischen Vorkommnissen in der Hauptstadt mit. Es fehlte schlichtweg Zugang zum tagespolitischen Geschehen über unabhängige Nachrichtenkanäle. In der Etablierungsphase des Derg (1974–76) als Staatsmacht existierte noch keine staatlich festgesetzte politische Agenda, die mithilfe von Tanz- und Musikaufführungen der breiten Bevölkerung hätte propagiert werden können (Plastow 1996: 149). Anders verhielt es sich in der Stadt. Hier, wo die Revolution durch Student*innen- und Arbeiter*innendemonstrationen ihren Lauf nahm, sich der Staatsstreich abspielte und sich maßgeblich die politischen Entscheidungen über die Zukunft des Landes zentrierten, bestimmte der politische Umbruch den Alltag. In dieser anfänglich labilen politischen Lage nahm das Theater als Ort und als Ausdrucksmedium eine zentrale meinungsbildende Rolle für die städtische Bourgeoisie und Intelligenzija ein.

Bereits ab Mitte der 1970er Jahre zeigte sich auf den Theaterbühnen Addis Abebas eine Annäherung an die sozialistische Doktrin. Eine Generation junger Bühnendramatiker und Schauspieler, welche eine Ausbildung

in der ehemaligen Sowjetunion genossen, kehrten mit realsozialistischen Weltanschauungen in ihr Heimatland zurück. Eben diese setzten sie in ihren Werken um (Plastow 1996: 161). Die Theaterbühne diente in der politischen Findungsphase der sozialistischen Diktatur als öffentliche Plattform für politische und gesellschaftskritische Debatten. Sie diente als Raum, um neue Ideen und regierungspolitische Ansätze vorzutragen und zu diskutieren (Plastow 2004: 200). Regierungspolitische Alternativmodelle zum vorherigen Staatssystem wurden ebenso thematisiert wie gesellschaftskritische Ansätze (Plastow 2004: 200).⁹⁶ Bühnendramatiker wie Mengistu Lemma und Tesjaye Gessesa verurteilten in ihren Stücken das Kaiserreich und das jahrhundertalte feudale System. Erstmals konnten Künstler*innen offen Kritik äußern, ohne Zensur zu fürchten. Das Sprechtheater, welches sich zur Haile Selassie Ära etablierte, war das gewählte Medium und Sprachrohr der neuen Elite und eben diese sah im Sturz der kaiserlichen Monarchie eine Befreiung und die Möglichkeit einer politischen Neuorientierung des Landes (Plastow 1996: 149).

Die Begeisterung für die Revolutionsbewegung bezog sich vor allem auf die Abschaffung des feudalen Systems und die Hoffnung auf eine gesellschaftliche Neuordnung. Die Hochstimmung währte jedoch nur kurz. Recht schnell zeigte sich, dass die Militärregierung keineswegs eine Mitsprache des Volkes vorsah und die aristokratische Führung und absolutistische Machtkonzentrierung des Kaisers im Zuge der Revolution durch ein sozialistisches autokratisches Regime unter Führung Mengistu Haile Mariams ersetzt wurde.

NATIONALE INSTITUTIONALISIERUNG UNTER SOZIALISTISCHER STAATSFÜHRUNG

Neben der landesweiten Etablierung regionaler *kinet*-Gruppen wurde durch die Derg-Regierung eine maßgebliche Entwicklung hinsichtlich der Institutionalisierung der darstellenden Künste in der Hauptstadt angestoßen, welche vor allem die staatliche Kontrolle begünstigten und forcierten. In den

⁹⁶ Stücke wie *Becommunistoch and enat* (dt. Durch die Einheit der Kommunisten) und *Tiglachin* (dt. Unser Kampf) zeugen von einer anfänglichen Euphorie gegenüber dem neuen sozialistischen Regime (Plastow 2004: 200). Die Stücke wurden zwischen 1974 und 1977 aufgeführt. Genaue Jahreszahlen sind nicht bekannt (Plastow 2004: 200).

späten 1970er Jahren wurden mehrere Ausbildungs- und Aufführungsstätten, wie u.a. das Ras theatre, Children's theatre sowie bereits bestehende universitäre Einrichtungen ausgebaut, z.B. die Theaterwissenschaften als universitäre Disziplin an der Addis Abeba University (Plastow 2004: 201; Plastow 1996: 156).

Im Zuge staatlicher Kontrollmaßnahmen führte das Derg-Regime 1975 eine strikte Zensur ein, welche sich auf die Theaterhäuser in Addis Abeba und auf die darstellenden Künste im Allgemeinen erstreckte. Jegliche Kritik am Regime wurde mit Suspendierung oder Freiheitsberaubung geahndet. Das Ende der 1970er Jahre errichtete Ministerium für Sport und Kultur setzte das Theater und die darstellenden Künste unter eine strikte Staatskontrolle, kritische Stimmen wurden ruhiggestellt (Plastow 2004: 200).⁹⁷ Politische und regierungskritische Stücke wurden von den Theaterbühnen verbannt, Komödien und historische Bühnenstücke dominierten den Spielplan (Plastow 2010: 941f.). Die darstellenden Künste standen im Dienst der sozialistischen Regierungen und wurden gezielt als Agitations- und Propagandamittel eingesetzt (Plastow 2010: 941f.; Plastow 1996: 151f.).

Ein Engagement in einem der staatlichen Theaterhäuser stellte für manche jedoch, trotz strikter Führung, eine willkommene Alternative dar, um der verpflichtenden Mitgliedschaft in einer der zahlreichen sozialistischen Arbeiterverbänden zu entgehen. So berichtete mir der Inspizient des Nationaltheaters Zerihun in einem Gespräch, dass ihn die Anstellung am Nationaltheater im Jahr 1986 vor der Mitgliedschaft in einer der sozialistischen Arbeiterverbände bewahrte. Im Gegensatz zu seinen Geschwistern, die gezwungen waren, sich einer der Assoziationen anzuschließen, konnte er als Angestellter einer staatlichen Institution der Obligation entgehen. Er diente dem Staat in seiner Funktion als Schlagzeuger in der traditionellen Musikgruppe des Nationaltheaters. Die Anstellung im Nationaltheater anstelle der Mitgliedschaft in einem der sozialistischen Arbeiterverbände erwies sich für Zerihun vor allem nach dem Sturz des Militärregimes als vorteilhaft. Er konnte somit der direkten Ahndung durch die Rebellengruppen entkom-

⁹⁷ Verhaftungen wie die des Dramatikers Tesjaye Gessesa im Jahr 1975, der aufgrund seines Stückes *Iqaw* (*Iqaw*), in dem er staatlichen Terrorismus verurteilte, ohne Gerichtsverfahren für drei Monate inhaftiert wurde, häuften sich (Plastow 2004: 200).

men, die Mitglieder der sozialistischen Partei verfolgten (Zerihun 2.2.2017; 7.4.2017: Interview).

NATIONALE INSZENIERUNG – DAS AGITPROPOTHEATER

Mit der harten Zensur des Sprechtheaters auf den Theaterbühnen der Hauptstadt, etablierte sich zeitgleich die Form des Agitproptheaters in der Peripherie des Landes.⁹⁸ Das äthiopische Staatsgebiet wurde unter dem Derg-Regime in städtische und ländliche Einheiten aufgeteilt. Jede Einheit hatte wiederum lokale Organisationen (*kebele*). Im Zuge der sozialistischen Umstrukturierung des Landes wurden landesweit in jedem *kebele* verpflichtende Bauern-, Arbeiter- und Jugendverbände errichtet (Plastow 2004: 201f.). Der Anschluss an eine der zahlreichen Assoziationen war obligatorisch, ob jung oder alt, Mann oder Frau, gleichgültig des sozioökonomischen Hintergrunds. In der Etablierung dieser Bauern- und Jugendverbände sollte die marxistische Doktrin der klassenlosen Gesellschaft umgesetzt werden. Die gegründeten Jugendverbände wurden angehalten, durch Musik, Tanz und Theaterspiele das neue Staatssystem unterhaltsam zu erklären. Daraus formten sich regionale *kinet*-Gruppen (*kebele-kinet*). Das über das ganze Land gespannte Netz an regionalen *kinet*-Verbindungen ermöglichte, selbst die entlegensten Gegenden des Landes zu erreichen und die kommunistische Ideologie zu verbreiten.

⁹⁸ Das Agitproptheater entwickelte sich während der Russischen Revolution (1918–1920) und der Weimarer Republik (1918–1933) zu einem bedeutenden politischen Instrument der kommunistischen Gruppierungen im revolutionären Kampf der Arbeiterklasse. Das Agitproptheater wird auch als proletarisches Theater oder als Laientheater bezeichnet, denn als Teil der Proletkult-Bewegung wurden im Sowjetrussland der 1920er Jahre Fabrikarbeiter*innen animiert, sich aktiv durch die Theateraktivität an der Verbreitung der marxistischen Lehre zu beteiligen (Fiebach 2015: 303). Von dem Theaterpädagogen und Regisseur Erwin Piscator als das politische Theater per se definiert, setzte das Agitproptheater auf die Aktivierung der Arbeiterschaft im sozialistischen Klassenkampf zwischen Proletariat und Kapitalismus (Fiebach 2015: 303; 308–315). Für Piscator hat das Theater als Ort und Medium eine gesellschaftsbildende Funktion, nämlich gesellschaftliche Prozesse zu dokumentieren und die Position des Individuums als Handelnden hervorzuheben. In Piscators Definitionsauslegung agiert das Theater als Medium der politischen Bildung der Gesellschaft und zugleich als Nachrichtenübermittler (Fiebach 2015:309f.; Frey 1983: XXXVII; Piscator [1929] 1986: 124, 167).

Die Agitprop-Aufführungen waren für die Landbevölkerung, die beschränkten Zugang zum öffentlichen Bildungssystem hatte, eine gängige und mitunter die einzige Informationsquelle über das politische und gesellschaftliche Geschehen im Land (Plastow 2004: 201f.; Plastow 2010: 941f.). Die administrative Organisationsstruktur des Regimes sah es wiederum vor, dass sich die zahlreichen *kebele-kinet*, sprich die Tanz- und Musikgruppen der einzelnen *kebeles*, einem umfassenden Provinz-Verband (*kafitagna*) anschlossen. Durch die Gruppierung und Schaffung von regionalen *kinet*-Gruppen wurden die unterschiedlichen äthiopischen Regionen und ihre distinktiven musikalischen, gesanglichen und tänzerischen Formen gefördert. Der polyethnischen Vielfalt wurde erstmals bewusst eine landesweite, über die Hauptstadtgrenzen hinaus, öffentliche Plattform gegeben (Solomon Addis Getahun et al. 2014: 175). Die Repräsentation von Tanz- und Musikaufführungen als ethnische Identitätsmarker rückte ins gesellschaftliche Bewusstsein und materialisierte die multiethnische Nation Äthiopien (vgl. Lentz 2017).

In Gesprächen mit Tänzer*innen, die zur Derg-Zeit als Ensemblemitglied am Theaterhaus oder in einer *kinet*-Gruppen aktiv waren, bestätigten mir diese Wahrnehmung. Während der Regentschaft Haile Selassies I. wurde eine kleine Auswahl an Tänzen der unterschiedlichen ethnischen Gruppen ins Tanzrepertoire⁹⁹ der Theaterhäuser aufgenommen. Dies änderte sich jedoch mit der sozialistischen Regierung, andere (z.B. der Tanzstil aus Konso), zuvor nicht als repräsentativ für das äthiopische Tanzcurriculum gelesenen Tänze, Requisiten und Kostüme erhielten Einzug in *kinet*-shows (Tadele 26.11.2015: Interview). Trotz der ethnischen Vielfalt in den Shows, ausgedrückt durch Tanz und Musik, verfolgte das Regime, gemäß der sozialistischen Reformagenda, eine nationale Konformität. Landesweit wurde die gleiche politische Botschaft vermittelt, jeweils durch die regionalen Tanz- und Musiktraditionen. Die sozialistische Lehre wurde mithilfe des Agitproptheaters selbst in die entlegensten Regionen des Landes übermittelt, mit dem Ziel die Landbevölkerung mit kommunistischer Ideologie

⁹⁹ Zur Haile Selassie Zeit umfasste das Tanzrepertoire der Theaterhäuser folgende regionalen/ethnischen Tanzstile: Tigray (Tembein, Aksum), SNNPR (Sidama, Wolaita, Gura), Amhara (Gojjam, Gondar), Oromo (Jimma, Arsi, Shoa) und Somali (Ministry of Information 1968: 44–50).

zu indoktrinieren und Akzeptanz für die entsprechenden politischen Reformen zu schaffen (Plastow 1996). Somit dienten die verschiedenen Varianten an Tänzen als Plattform der sozialistischen Agitation und Propaganda.

AUSWIRKUNGEN DES DERG-REGIMES AUF DIE DARSTELLENDEN KÜNSTE

Darstellende Künstler*innen waren in der Ausführung ihres Metiers stark eingeschränkt und litten unter strengen staatlichen Restriktionen. Diese zeigten sich in eingeschränkter Reisefreiheit sowie fehlendem Zugang zu staatlich unabhängigen Nachrichten- und Informationskanälen. Diese Entwicklung beeinflusste die Funktion der/des *azmaris* als Übermittler*in von Neuigkeiten, als Kommentator*in gesellschaftlicher und politischer Tagesereignisse. Die *azmaris* waren im Zuge der administrativen Neuverteilung des Landes ebenso wie die restliche Bevölkerung gezwungen sich gemeinschaftlichen Verbänden anzuschließen. In regionalen *kinet*-Gruppen nahmen sie, wie bereits zu den Anfangszeiten des populären Theaters zur Haile Selassie Ära (1950er Jahre), eine prägende Rolle ein (Kimberlin 1991 zit. n. Woube Kassaye 1997: 93). Einige *azmaris* standen gar im Dienst des sozialistischen Regimes und vermittelten politische Botschaften in ihren lyrischen Gesängen, welche sie in diversen, in Äthiopien gesprochenen, Sprachen im Radio vortrugen (Kaufman-Shelemay 1991: 126). Meine Gesprächspartner*innen verwiesen darauf, dass *azmaris* durchaus unter Anwendung der Dichtkunst *samena worq* versuchten Kritik an der sozialistischen Diktatur und am repressiven System zu äußern. Heutzutage zeugen beliebte Verse und Gesangsstücke von dem politischen Kampf und Widerstand der *azmaris*.¹⁰⁰

Die Tanz- und Theateraufführungen der *kinet*-Gruppen im städtischen sowie ländlichen Raum funktionierten als Agitationsmittel und propagier-

¹⁰⁰ Während meiner Feldforschung ist mir bei Besuchen von *azmari*-Aufführungen eine distinktive Melodie aufgefallen, die häufig angestimmt wurde und starke Partizipation beim Publikum auslöste. In informellen Gesprächen wurde mir erklärt, dass die Laute die Schläge einer Peitsche imitieren sollen. In den Gesprächen wurde jedoch nicht deutlich, ob sich diese Schläge, die in der Geschichtserzählung des *azmaris* vorgetragen wurden, zur Zeit der sozialistischen Diktatur unter dem Derg-Regime (1974–1991) oder Jahre später unter Führung der Parteienkoalition EPRDF ereigneten. Nichtsdestotrotz stehen diese Lieder und Verse stellvertretend für die politische Verfolgung Kunstschaffender und der Unterdrückung der freien Meinungsäußerung.

ten die politische Agenda, Philosophie und Ideologie der sozialistischen Diktatur. Es existierte jedoch ein Unterschied in der Heranziehung darstellender Künste als politisches Mittel zwischen Stadt und Peripherie. Im Kontrast zum urbanen Sprechtheater mit politischem Inhalt, das zu den Anfangszeiten der Revolution noch unabhängig von staatlichen Restriktionen agierte, war das Amateurtheater in Form von Agitprop von Anfang an staatlich gelenkt und in seiner Grundidee ein politisches Mittel der Regierung (Plastow 1996: 157). Das laienhafte Agitproptheater und die Etablierung staatlich organisierter *kinet*-Gruppen wurde massiv gefördert und durch den Staat ausgebaut (Plastow 1996: 162f.).

Im Zuge der sozialistischen Nationalisierung formierten sich zahlreiche regionale Musik- und Tanzgruppen, welche äußerlich den Anschein einer Anerkennung aller ethnischen Gruppen und der polyethnischen Vielfalt Äthiopiens verliehen. Vielmehr diente diese Vorgehensweise der Überwachung der künstlerischen Aktivität. Die musikalischen, tänzerischen und gesanglichen Aufführungen wurden synchronisiert und verbreiteten durch einen homogenen Showkanon die marxistische Doktrin (Woube Kassaye 1997: 93). *Kinet*-Gruppen tourten durchs Land, ihre politische Botschaft war stets einheitlich und unterstützte das Regime (Zerihun 2.2.2017: Interview). Doch die vermeintlich kulturelle Heterogenität, gefördert durch die Etablierung regionaler *kinet*-Gruppen existierte nach Aussagen von Gesprächspartner*innen kaum. Ein Angestellter aus dem Nationaltheater betonte, dass vor allem die amharische Kultur in *kinet*-shows gefördert wurde: „[...] it wasn't engaging for other nations¹⁰¹, it was only in Amharic so there was no promotion for other cultures“ (Zerihun 7.4.2017: Interview).¹⁰² Diese Aussage wird von Plastows Bemerkung gestützt, die hervorhebt, dass Theateraufführungen, ob nun Sprech- oder Tanztheater, letzteres wurde immer von Gesangeinlagen begleitet, stets in Amharisch aufgeführt wurden

¹⁰¹ Zur Verwendung des Begriffs *nation/nations* als Äquivalent für Bundesländer und ethnische Gruppen siehe die Ausführungen zum ethnischen Föderalismus in Kapitel „Performance heute – Tänze als performative Praxis der Nation“.

¹⁰² Heutzutage wird in Bezug auf Tanztheatergruppen und Tanzshows nicht von *kinet*-Aufführungen gesprochen. Laut Interviewaussagen existieren heute keine *kinet*-Gruppen, wie es sie zur Derg-Zeit gab. Der Terminus *kinet* weist im alltäglichen Sprachgebrauch eine starke Konnotation zum sozialistischen Regime auf (Zerihun 07.04.2017: Interview).

(Plastow 1996: 163). Bestimmte kulturelle Merkmale und Ethnien erfahren hiermit eine Erhebung gegenüber anderen und werden somit zu nationalen Markern. In diesem Zuge ordnet die Nationalisierung der multiethnischen äthiopischen Gesellschaft ethnische Identität der sozialistischen Staatsagenda unter (vgl. Askew 2002; Lentz 2017).

NATIONALE INSZENIERUNGSPRAKTIK – DAS TANZTHEATER *hezb le hezb*

Das Mitte der 1980er unter der Ägide des Derg-Regimes konzipierte und international aufgeführte Tanztheater *hezb le hezb* (dt. von Volk zu Volk) steht exemplarisch für eine nationale Inszenierungspraktik jener Zeit. Angelegt als Imagekampagne sollte das international tourende Tanztheaterstück¹⁰³ von der angespannten innenpolitischen Lage ablenken und regimetreue Vorstellungen der sozialistischen Nation Äthiopiens durch Musik, Tanz, Bühnenbild und Kostüme international zur Schau stellen. Dem Regime war bewusst, dass der realsozialistische autokratische Führungsstil Mengistu Haile Mariams keineswegs allgemeine Akzeptanz in der internationalen Gemeinschaft erfuhr.¹⁰⁴ Trotz strikter Zensur, eingeschränkter Presse- und Meinungsfreiheit konnte die Regierung nicht verhindern, dass Informationen über gesellschaftlichen Missmut, instabile Wirtschaftslage, Korruptionsvorfälle, innenpolitische Auseinandersetzungen zwischen dem Derg und oppositionellen Gruppen und Verstöße gegen Menschenrechte an die Weltöffentlichkeit gelangten. Die internationale Tournee des Ensembles von *hezb le hezb*, selbst in kapitalistische Staaten, sollte den Anschein einer liberalen Regierung erwecken.

Unter Heranziehung von Interviewaussagen von Zeitzeugen und Darstellenden zeigt sich jedoch, dass diese ihre ganz individuellen Vorstellungen und Ideen der äthiopischen Nation, die nicht zwangsläufig regimetreu waren, in die *hezb le hezb* Inszenierungen und Aufführungen haben miteinfließen lassen.

¹⁰³ Es wurde auf einer internationalen Tournee in 44 Ländern aufgeführt (Yeshiwas 17.11.2015: Interview).

¹⁰⁴ In den 1980ern standen sich auf dem weltpolitischen Plateau zwei Gesellschaftsformen gegenüber: Kapitalismus und Sozialismus. Letzterer war das gewählte Gesellschaftssystem Äthiopiens unter Führung des Derg.

HINTERGRUND

Anfang der 1980er Jahre (1983/84) wurde der Norden Äthiopiens (Tigray, Wollo, Teile Eritreas, nördliches Shoa) von einer Dürreperiode heimgesucht. Die Hungersnot in den nördlichen Bundesstaaten war vor allem der Misswirtschaft und Korruption innerhalb des Staatsapparates geschuldet.¹⁰⁵ Das Ausmaß der Dürre wurde der Weltöffentlichkeit in einem Bericht des britischen Nachrichtensenders BBC im Oktober 1984 bekannt (Gill 2010: 36–40).¹⁰⁶ In den internationalen Medien dominierte fortan das Bild hun-

¹⁰⁵ Die jahrelange stiefmütterliche Behandlung seitens der sozialistischen Regierung gegenüber den nördlichen Bundesstaaten zeigte ihr makabres Ausmaß in der humanitärsten Katastrophe 1984/85. Gebeutelt von kämpferischen Auseinandersetzungen zwischen Rebellen Gruppen (allen voran die im Norden dominanten nationalistischen eritreischen Bestrebungen unter Führung der EPL sowie oppositionellen Gruppierungen aus der Provinz Tigray (TPLF); Tronvoll et al. 2009: 5) und der Regierung fiel die hungerleidende Bevölkerung im Norden der perfiden Taktik des Derg-Regimes zum Opfer. Die Regierung sprach den von Rebellen Gruppen kontrollierten nördlichen Regionen internationale humanitäre Hilfeleistungen ab. Die Nahrungsmittelhilfe wurde nicht an Hungerleidende verteilt, sondern an die Regierungsarmee, um sie im Kampf gegen die Opposition im Norden zu kräftigen. Diese Vorgehensweise zielte darauf, die Regionen und den Rückhalt aus der Bevölkerung gegenüber den oppositionellen Gruppen wortwörtlich aushungern zu lassen (Tronvoll et al. 2009: 5; Pankhurst & Pausewang 2005: 488). Genaue Opferzahlen sind nicht bekannt. Nach Angaben der Vereinten Nationen liegt die geschätzte Zahl bei 1 Million Hungertoten in Folge der Hungersnot 1984–85 (Gill 2010: 43). Der Journalist Peter Gill, welcher als einer der ersten vor Ort für den britischen Sender ITV über die Notlage 1984 berichtete, präzisiert die Angaben mit Bezug auf den ehemaligen Derg-Genossen Dawit Wolde Giorgis, der in seiner Enthüllungsarbeit (1989) von 1,2 Millionen Toten, 400.000 Flüchtlingen, 2,5 Millionen Binnenflüchtlingen (im Zuge der Villagization) und fast 200.000 Waisen spricht (Dawit Wolde Giorgis 1989; Gill 2010:44).

¹⁰⁶ Der Bericht von Michael Buerk für BBC wurde vor der ITV-Dokumentation „Bitter Harvest“ ausgestrahlt (Gill 2010: 49). Bereits ein Jahr zuvor, 1983, wurde ein Report vom *Save the Children Fund* veröffentlicht, der die Hungersnot in Nordäthiopien dokumentierte. Daraufhin folgte im Juli 1984 die Dokumentation „Seeds of Despair“ des britischen Senders ITV, der ebenso auf die missliche und sich zuspitzende humanitäre Katastrophe im Norden Äthiopiens verwies. In Folge wurden 12 Millionen englische Pfund über einen öffentlichen Spendenaufruf im britischen Fernsehen für die humanitäre Unterstützung gesammelt (Gill 2010: 37). Die durch den Fernsehbericht ausgelöste humanitäre Hilfswelle war enorm. Es wurden groß angelegte internationale Spendenaktionen ins Leben gerufen. Eine der bekanntesten ist das von Bob Geldof im Juli 1985 veranstaltete Benefizkonzert „Live Aid“ im Londoner Wembley-Stadion sowie

gerleidender äthiopischer Kinder (Gill 2010: 22). Durch die Ausstrahlung und Zirkulation von Bildern notleidender und abgemagerter Kinder sah sich die sozialistische Regierung, unter dem Druck der internationalen Gemeinschaft, unter Zugzwang und unternahm erstmalig Maßnahmen gegen die humanitäre Krise. Der Derg setzte seine Land- und Siedlungsreform der Villagization fort und startete eine großangesetzte Umsiedlungskampagne (Clapham 2002: 19).¹⁰⁷ Diese Maßnahme war jedoch ein Tropfen auf den heißen Stein und sollte sich als verzweifelte Reaktion einer überforderten Regierung entpuppen.

In diesem Kontext entstand Mitte der 1980er Jahre unter äthiopischen Kunstschaaffenden und der sozialistischen Regierung die Idee, eine groß angelegte Imagekampagne zu starten, die jenen Stereotyp des abgemagerten Äthiopiens revidieren sollte. Unter dem Deckmantel der Danksagung in Form eines unterhaltsamen Tanztheaters erschien die sozialistische Regierung als liberaler und geläuterter Staat, der selbst kapitalistischen Ländern für deren humanitäre Unterstützung dankte. Für Kunstschaaffende war es die Chance, ihren kulturellen Reichtum und ihr kreatives Schaffen darzustellen und somit der internationalen Gemeinschaft den kulturellen Facettenreichtum der äthiopischen Gesellschaft zu zeigen. Wer die Ursprungsidee hatte, ein Tanztheaterstück zu konzipieren und dieses international touren zu lassen, um somit Geberländern für deren humanitäre Unterstützung zu danken, ist unklar. Es gab laut Interviewaussagen einen Wettbewerb (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview; Tadesse Mesfin 26.11.2015). Gesucht wurde ein abendfüllendes Unterhaltungsformat, in Form von Musik und Tanz, dessen Handlung universal verständlich, Sprachbarrieren umgehend, auf-führbar ist. Das Vorhaben wurde staatlich finanziert und die Ensemblemit-

das Bandprojekt „Band Aid“, welches mit dem Verkauf der Platte „Do they know it’s Christmas?“ insgesamt 5 Millionen britische Pfund für humanitäre Hilfe in Äthiopien sammelte (Gill 2010: 12).

¹⁰⁷ Über eine halbe Millionen Menschen wurden von den betroffenen nördlichen Regionen in westliche und südwestliche Gebiete (Gojjam, Wollega und Gambela) umgesiedelt. Die Bauern aus dem Hochland Äthiopiens waren u.a. nicht an die landwirtschaftlichen Verhältnisse und die Bestellung der Felder in den südlichen Regionen gewöhnt. Eine Massenmigrationswelle gen westliche Nachbarländer (u.a. Sudan) war die Folge (Clapham 2002: 19).

glieder mit Prestigeobjekten, bezahlten Auslandsreisen und einem für die damalige Zeit hohen Honorar entlohnt (Yeshiwas 17.11.2015: Interview).

DIE KONZEPTION VON HEZB LE HEZB

Ayalneh Mulat empfängt mich in seinem Büro in der Ethiopian Writer Associations in Addis Abeba, unweit des Stadions im Stadtteil Kirkos gelegen. Bereits am Telefon war er positiv überrascht, dass ich Interesse an seiner Arbeit an hezb le hezb und an seiner Position innerhalb des Produktionsteams habe.¹⁰⁸ Etwas unvertraut mit der Interviewsituation, verweist er mit einem Schmunzeln auf den Lippen auf den Umstand, dass er besser Russisch als Englisch spreche. Er studierte in den 1980er Jahren, gefördert durch das Derg-Regime, in Moskau. Wir einigen uns jedoch auf Amharisch als Interviewsprache. Meine Forschungsassistentin fungiert als Übersetzerin. Auf meine Frage hin, was er als Drehbuchautor von hezb le hezb erzählen könne und möchte, folgt eine ausführliche Schilderung. Detailliert erzählt er von Ideenfindung, Vorbereitungsphase, Umsetzung, nationalem und internationalem Medienecho sowie von Prestige, aber auch Leid, welche ihm durch die Konzeption von hezb le hezb widerfahren.

Ayalneh Mulat berichtete mir von seiner individuellen Motivation, ein Tanztheaterstück zu konzipieren. Sein persönlicher Wunsch in dem international aufgeführten Werk die Bandbreite der äthiopischen Kultur zu zeigen, war dem Anliegen geschuldet, den Stereotyp des hungernden Äthiopiens zu revidieren. Auf einer Filmdrehreise nach London sah er sich persönlich mit dem internationalen etablierten Stereotyp des notleidenden Äthiopiens konfrontiert.¹⁰⁹ Dies verärgerte ihn. Gekränkt in seinem nationalen Stolz, sah

¹⁰⁸ Zuvor traf ich bereits die Mitglieder des damaligen Tanzensembles Yeshiwas und Kuribachew Welde-Mariam, den Kostüm- und Bühnenbilder Tadesse Mesfin sowie den Musiker und Komponisten von hezb le hezb Mulatu Astatke. Alle verwiesen mich an Ayalneh Mulat, als Drehbuchautor könne er mir ausführliche Informationen zur eigentlichen Entstehung und Ideenfindung geben. Leider war es mir nicht möglich, Tadesse Worku zu interviewen. Er war für die Choreografie der Tänze zuständig. Mittlerweile lebt er in den USA und seine Kontaktdaten waren nicht ausfindig zu machen.

¹⁰⁹ Der sparsame Umgang seiner Filmcrew mit Reisegeldern, um davon Filmequipment kaufen zu können, veranlasste die Gastgeberin des Londoner Bed & Breakfast zur Annahme, dass Ayalneh Mulat und sein Team nicht genug Geld für Lebensmittel hätten.

er es als seine Aufgabe als Bürger des Staates Äthiopiens durch seine Fähigkeiten, nämlich Theaterstücke zu kreieren und Geschichten zu erzählen, das Bild des unterernährten und unterentwickelten – körperlich sowie kulturell – Äthiopiens zu korrigieren (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview). In dem international tourenden Stück *hezb le hezb* sah er die Chance, der Weltöffentlichkeit die kulturelle Vielfalt Äthiopiens zu zeigen.

„This experience made me to come up with the idea of showing the different face of Ethiopia. And we were afraid that we wouldn't be allowed to enter to some capitalist countries since our country was a socialist one. By then, most countries were not friendly with us. So, I said, why don't we have a thank you message in it as well, so that no one will refuse us to enter his/her country. It was a great idea because we could do two things at the same time, thanking the world and introducing a different face of Ethiopia. [...] Besides, we wanted to show the world that Ethiopia is not just a country, which is racked by drought and famine; it's also a country full of amazing cultures.“ (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview)

Stolz und verschmitzt betont er, dass sein Drehbuch nicht einfach nur Vorlage für ein unterhaltsames Tanztheater in Form eines Liebesdramas war. Er verfolgte von Anfang an eine weit tieferegreifende Intention als bloß zu unterhalten und Äthiopien als sozialistische Nation mit einer facettenreichen Kultur darzustellen. Die Handlung von *hezb le hezb* ist schlicht, zwei Männer kämpfen um das Herz einer Frau – eine klassische Liebesgeschichte. Nach Ayalneh Mulat war es jene Simplizität des Plots, die sein Drehbuch im Wettbewerb den Vorrang gab (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview). Der Plot des Tanztheaters, der den Streit zweier Kontrahenten um die Liebe einer Frau erzählt, steht symbolisch für den Kampf zwischen der Derg-Regierung und den eritreischen Rebellengruppen um die damals 14. äthiopische Provinz Eritrea.¹¹⁰ Die Frau steht symbolisch für das eritreische

Daraufhin ließ sie Ayalneh Mulat wissen, dass sie so viel essen können, wie sie möchte, da sie von der misslichen Lage in Äthiopien wisse. Ayalneh Mulat versuchte ihr vehement zu erklären, dass sie die Situation falsch einschätzt. Sie wollte jedoch nicht verstehen und ließ sich nicht von dem Eindruck abbringen, dass Ayalneh Mulat und sein Team hungerleidende junge Äthiopier seien, die das erste Mal seit langem wieder so viel essen können, wie sie möchten (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview).

¹¹⁰ Der Eritreische Unabhängigkeitskrieg dauerte von 1961 bis 1991 und endete 1993 mit der Unabhängigkeit Eritreas.

Volk und sein Gebiet, die zwei Männer jeweils für die oppositionelle Gruppierung Eritrean Liberation Front (ELF) und die Regierungstruppen des Derg.¹¹¹ Die versteckte politische Botschaft, so Ayalneh Mulat, sei in der eigenständigen, freien Wahl und Mitbestimmung der Frau über ihr Schicksal enthalten. Diese Wendung in der Handlung sollte als ein Plädoyer für Demokratie verstanden werden.

Ayalneh Mulat wollte mit seinem Stück der internationalen Gemeinschaft, aber auch der äthiopischen Gesellschaft einen demokratischen und friedlichen Weg vermitteln. Ein gewiefter Clou, die freie Wahl der Frau und somit die Entscheidung für den demokratischen Weg als einzig friedlichen und erfolgreichen Ausweg aus der kämpferischen Auseinandersetzung zweier Lager darzustellen. Ayalneh Mulat war jedoch erstaunt, dass niemand, nicht einmal der Komponist oder der Choreograf, während der monatelangen Vorbereitungsphase von *hezb le hezb* seine Intention erkannten. Bei Sichtung der Videoaufnahmen von *hezb le hezb* fällt auf, dass die rivalisierenden Männer farblich unterschiedliche Westen tragen – blau und rot. Die umworbene Protagonistin entscheidet sich schließlich für den Interessenten in der blauen Weste. Auf die Wahl der Farbgebung geht Ayalneh Mulat nicht ein und es ist ungewiss, ob die rote Farbe symbolisch für den Sozialismus steht und die Verschmähung des Trägers der roten Weste zugleich eine Absage an das sozialistische System bedeutet. Zudem kann nur gemutmaßt werden, ob Ensemblemitglieder vielleicht doch Ayalneh Mulats Botschaft in ihren Grundzügen erkannten, aber nicht darüber sprachen. In dem von Angst und Denunziantentum geprägten politischen Klima jener Zeit, trauten die Menschen selbst ihren engsten Familienangehörigen nicht. Offene Kundgebungen oder auch nur eine ansatzweise regierungskritische Meinung zu äußern, hätte den Verlust der Anstellung oder sogar Verhaftung bedeuten können.

¹¹¹ In den 1980ern spitzte sich die angespannte Lage in den nördlichen Provinzen Äthiopiens zu. Es kam vermehrt zu Auseinandersetzungen zwischen der sozialistischen Regierung und den nach Unabhängigkeit strebenden oppositionellen Gruppen in der Provinz Eritrea (vor allem vertreten durch den Zusammenschluss von EPLF und ELF) sowie der Befreiungsfrontbewegung aus der nördlichen Provinz Tigray (TPLF). Die Regierung unter Führung Mengistu Haile Mariams begegnete den Oppositionellen mit äußerster militärischer Schärfe (Erlich 2005:366).

Als das Ensemble nach der monatelangen internationalen Tournee nach Äthiopien zurückkehrte, wendete sich das Blatt für Ayalneh Mulat. Während seiner Abwesenheit wurde sein Skript ausführlich studiert und die eigentliche Moral der Geschichte erkannt. Ayalneh Mulat fasst die Vorkommnisse wie folgt zusammen:

„We went to different parts of the world and presented the performance. When we came back, things were not good for me. The government went in-depth through my story line and found out the political meaning of it. The girl was ‚Eritrea‘ and the two guys fighting over her were the ‚Eritrean liberation front‘ and ‚the government of Ethiopia‘ and the democratic way, leaving the choice to the girl, of solving the problem had a message of democracy. It was how I wrote the script, but nobody understood it until we came back from our trip; not even Mulatu and other people who worked on the story for long. This brought me a very big problem. I lost my job; I was not working until the coming of the current government. That was the reward I got from hezb le hezb.“ (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview)

Ayalneh Mulat wurde zurück in Addis Abeba mit den Anschuldigungen konfrontiert und auf weiteres suspendiert. Er erhielt bis zum Wechsel der Regierung 1991 keine Anstellung mehr in einer staatlichen Institution. Dies zeigt einmal mehr, dass Kunstschaffende in Äthiopien, während der Derg-Ära unter strenger staatlicher Kontrolle standen, in der darstellenden Kunst aber eine Plattform fanden, um politischen Unmut, regierungskritische Äußerungen sowie eine freie und eigene Meinung zu teilen (vgl. Plastow 2013: 57). Das Ganze verpackt in einem unterhaltsamen, scheinbar trivialen Liebesplot, staatlich finanziert und gefördert, unter den strengen Augen der staatlichen Kontrollinstanz erweist sich als besonders gelungener Coup. Ayalneh Mulats Tanztheater als öffentliches Sprachrohr und Spiegel gesellschaftlicher Umstände entspricht der Grundidee des politischen Theaters, dessen Aufgabe es ist, zu dokumentieren, darzustellen und nachhaltig auf politische und gesellschaftliche Entwicklungen einzuwirken (vgl. Piscator [1929] 1986: 167).¹¹²

¹¹² Weiterführende Diskussion zur Wirkung und Funktion des Theaters als politischer Raum siehe Piscator ([1929] 1986).

INSZENIERUNG UND PERFORMANCE VON *hezb le hezb*

Das Publikum wird auf eine tänzerische Reise durch Äthiopien mitgenommen, die Tänze aus/von Gondar, Shoa Oromo, Harar, Somali, Tigray, Arsi Oromo, Wolaita, Minjar, Gurage, Kunama, Afar, Gojjam und Agew umfasst. Yeshiwas, der als Tänzer Teil des Ensembles war, fasst das Konzept wie folgt zusammen:

„A big job has been done to keep the work traditional and at the same time make it easy for foreigners to understand the story line. I think the performance was successful in that sense. The dance moves were used to tell a story.“ (Yeshiwas 17.11.2015: Interview)

Das Liebesdrama hat eine Spieldauer von 1:45 Stunden und mithilfe von dreizehn Tanzsequenzen¹¹³ aus den verschiedenen Regionen Äthiopiens erzählt. Im ersten Akt buhlen die Kontrahenten tänzerisch um die junge Frau, dies wird durch einen Tanz aus der nördlichen Region Gondar dargestellt.¹¹⁴ Die Männer tanzen im Wettbewerb gegeneinander und überbieten sich in Virtuosität und Ausdauer der Bewegungsabfolge. Das Trio – die zwei Kontrahenten und die Begehrte – wird durchweg von einer Tanzgruppe sowie einer Tänzerin, die die Mutter der jungen Frau darstellt, begleitet. Die Einzigartigkeit der unterschiedlichen regionalen Tänze wird zusätzlich durch Kostüm-, Requisiten-, Instrumenten- und Musikwechsel hervorgehoben. Das Stück erreicht seinen Höhepunkt in einer kämpferischen Auseinandersetzung zwischen den zwei rivalisierenden Lagern, die durch den amharischen Kriegstanz *fukara* dargestellt wird. Die Mutter der jungen Frau interveniert. Sie tritt als ermahnendes Gewissen der Rivalen auf. Sie appelliert an deren Vernunft. Nur ihre Tochter solle und könne eine Entscheidung treffen. Dieser Rat wird befolgt und die junge Frau trifft eine Wahl. Die Entscheidung wird vom Versmähten friedlich akzeptiert, fröhlich tanzend

¹¹³ Es werden Tänze aus den Regionen von den Ethnien Gondar, Shoa Oromo, Harar, Somali, Tigray, Arsi Oromo, Wolaita, Minjar, Gurage, Kunama, Afar, Gojjam und Agaw gezeigt. Die Beschreibung der Handlung und Inszenierung gründet auf Aussagen meiner Interviewpartner*innen und auf Filmaufnahmen des Stückes, welche mir Ayalneh Mulat zur Verfügung stellte. Diese wurden 1987/88 im Nationaltheater aufgenommen und im äthiopischen Fernsehen ausgestrahlt.

¹¹⁴ Zur ausführlichen Beschreibung der unterschiedlichen Tänze, Tanzbewegungen und Stile siehe Kapitel „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“.

gehen beide Parteien von der Bühne. Die Handlung endet mit der Hochzeitsfeier der Vermählten. Der Schlussakt zeigt das Festtagszeremoniell. Das Hochzeitspaar tritt in traditioneller Kleidung aus der nördlichen Region Tigray auf.¹¹⁵

Das Tanzensemble übernahm den auf den Theaterbühnen Addis Abebas etablierten Tanzkanon – ein Kaleidoskop verschiedener Tanzstile der äthiopischen Regionen und ihrer Ethnien. Damit wurden zwei Ziele verfolgt: Zum einen wurde Äthiopien als polyethnische Nation dargestellt, die auf ein immenses nationales Kulturerbe in Form von Musik, Gesang und Tanz zurückgreift. Zum anderen wurde gezeigt, dass die sozialistische Regierung keineswegs die Bevölkerung unterdrückt, sondern alle ihre individuelle ethnische Identität ausleben können und die zahlreichen Ethnien harmonisch miteinander als eine äthiopische Nation unter der Führung einer sozialistischen autokratischen Regierung zusammenleben.

Begleitet von Gesang und amharischen Liedtexten, weist das Schauspiel kaum Dialoge auf. Die Band, bestehend aus sieben Musikern, spielt ausschließlich traditionelle Musikinstrumente aus Äthiopien, die zum klassischen Musikkanon des äthiopischen Hochlands zählen, hierzu gehören *krar* (Leier), *masinko* (Kastenspießblaute), *beganna* (Kastenleier), *washint* (endgeblasene Holzflöte), *kebero* (doppelköpfige konische Handtrommel), erweitert um ein Schlagzeug, eine Naturtrompete sowie ein *thoom* (Lamellophon). Die Kommunikation zwischen den Darsteller*innen sowie die Geschichte des Liebesdramas wird von der Tanzchoreografie getragen und mithilfe von Mimik, Gestik, Körpersprache und Requisiten transportiert. Das Setting des Stücks ist in einer ländlichen Gegend verortet, was zum einen aus den aufgeführten Tanzstilen abzuleiten ist. So wird z.B. ein Arbeitstanz aus der nördlichen Region Minjar gezeigt, deren Tanzbewegungen das Schütteln der Worfsschaufel symbolisiert.¹¹⁶ Zum anderen zeichnet die Bühnenkulisse das Bild eines romantischen Landlebens, grüne Hügel und

¹¹⁵ Das Ehepaar trägt jeweils einen schwarzen Umhang verziert mit Goldornamenten. Der Bräutigam trägt darunter eine weiße Baumwolltunika und Reiterhosen. Die Braut trägt ein weißes, bodenlanges Baumwollkleid, verziert mit Stickereien, und als Kopfbedeckung einen schulterlangen weißen Spitzenschleier, der an einem Hut befestigt ist.

¹¹⁶ Ausführliche Beschreibung der Tänze aus Äthiopien siehe Kapitel „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“.

saftige Weideflächen bilden die großzügige Szenerie. Im Vordergrund der Leinwand ragen zwei äthiopisch-orthodoxe kulturelle Wahrzeichen hervor: Betä Giyorgis, eine der elf Felsenkirchen aus Lalibela, seit 1978 zum UNESCO Weltkulturerbe ernannt, sowie der Obelisk von Aksum, eine 24,6 Meter hohe Granitstele (Finneran 2007: 483; Heldman 2007: 484f.; Poissonnier 2012: 54).¹¹⁷ Das Bühnenbild präsentiert die zwei Wahrzeichen aus dem äthiopischen Hochland, jenem Gebiet, welches hauptsächlich von der Hungersnot betroffen war. Das Hervorheben und Glorifizieren dieser Monumente als zentrale Motive der Kulisse kann als selbstbewusste und teils provokante äthiopische Stellungnahme zum gängigen internationalen Stereotyp Äthiopiens gewertet werden. Dem internationalen Publikum wird ein Kontrastprogramm zum bekannten Medienbild Äthiopiens der damaligen Zeit gezeigt. Die Felsenkirchen als Weltkulturerbestätten sowie die während der italienischen Okkupation (1936–1941) gestohlene und trotz Vertragsregelung in den 1980er Jahre nicht zurückgekehrte Granitstele von Aksum bilden ein konträres Bild zum hungerleidenden Äthiopiens. Die ursprüngliche intendierte Botschaft, die mit der Fokussierung auf die Felsenkirche und den Obelisk übermitteln sollte, kann nur gemutmaßt werden. Gewiss sollte mit dem Hervorheben von Betä Giyorgis ein Bezug auf deren Einzigartigkeit und hohen universellen kulturellen Wert für die nationale Geschichte sowie für die Weltöffentlichkeit hergestellt werden. Das Erinnern an den gestohlenen Obelisk von Aksum kann zum einen als öffentliche Rückforderung, zum anderen symbolisch als Mahnmal für die italienische Okkupation verstanden werden.

Die elfmonatige Vorbereitungsphase (Mitte 1980er Jahre, genaue Jahreszahl nicht bekannt) umfasste die Wahl eines Drehbuchs, Konzeption von Kostümen und Bühnenbild, Komposition der Musik sowie die Audition und Probe von Tänzer*innen, Musiker*innen und Sänger*innen. Für das musikalische Arrangement war Mulatu Astatke verantwortlich, für die Choreografie Tadesse Worku, Tesfaye Lema übernahm zusammen mit dem Ayal-

¹¹⁷ Letztere wurde während der italienischen Okkupation (1936–1941) von der Besatzungsmacht 1937 entwendet und nach Rom überführt. Bereits nach Ende des 2. Weltkrieges wurde im Pariser Vertrag die Rückführung der Stele durch Italien an Äthiopien versichert. Dort sollte die Stele bis 2005 stehen. Für eine ausführliche Beschreibung der Granitstelen siehe Poissonnier (2012).

neh Mulat die Umsetzung des Stückes und die Leitung der unterschiedlichen Bereiche (Musik, Tanz, Gesang, Kostüm und Bühnenbild), Tadesse Mesfin kreierte die Kostüme und entwarf das Bühnenbild. Über allem wachte ein Rat von *shimeles* (alte, weise Männer) und ein Zuständiger aus den Reihen der Regierung (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview). Die Tänzer*innen wurden hauptsächlich aus dem Ensemble der vier Theaterhäuser Addis Abebas (Nationaltheater, Hager Fikir Theatre, Ras Theatre und City Hall) rekrutiert. Hierfür mussten sie an einem strengen Auswahlverfahren teilnehmen und ihr tänzerisches Können unter Beweis stellen (Yeshiwas 17.11.2015: Interview). Neben den Darsteller*innen aus Addis Abeba gab es einen namentlich nicht bekannten Tänzer aus Gojjam sowie einen Tänzer aus Wolaita namens Kassa Ayaro. Das Ensemble bestehend aus Tänzer*innen, Musiker*innen und Sänger*innen probte über einen Zeitraum von neun Monaten Vollzeit an einem Ort, der als *biherawi shengo*¹¹⁸ bezeichnet wird (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview). Gleichzeitig begab sich ein Team, bestehend aus dem in Russland ausgebildeten Kostüm- und Bühnenbildner Tadesse Mesfin, dem Choreografen Tadesse Worku und einem Kameramann, auf eine dreimonatige Reise in die südlichen Regionen Äthiopiens. Ihre Aufgabe bestand darin, die Tänze der verschiedenen Ethnien zu filmen, sie zu lernen, für das Bühnenstück zu adaptieren und im Austausch mit lokalen Tänzer*innen abzugleichen. Das Team wurde mit einem Fernsehapparat ausgestattet, um direkt die Videoaufnahmen vor Ort zu zeigen. Tadesse Mesfin, der mir von der explorativen Reise erzählte, hob hervor, dass sie sogar einen eigenen Geländewagen mit Reservetank erhielten sowie die Erlaubnis in die ausgewählten Gebiete reisen zu dürfen. Die lokalen *kinet*-Gruppen waren jeweils auf die Ankunft des Künstlerteams aus Addis Abeba vorbereitet (Tadesse Mesfin 26.11.2015: Interview).

Während unseres Interviews erzählt mir Tadesse Mesfin weshalb ein besonderes Interesse auf den südlichen Regionen lag. Dort würden die meisten unterschiedlichen Ethnien in einem Gebiet leben. Er führte weiter aus, dass das äthiopische Hochland mit den Regionen Amhara und Ti-

¹¹⁸ Das amharische Wort *shengo* bedeutet Parlament; Volksvertretung. In diesem Zusammenhang handelt es sich wohl um einen Versammlungsort, ein Vereinsheim.

gray bereits bekannt war und die alleinige Einbeziehung von Tänzen aus dem Norden Äthiopiens zu monoton für ein unterhaltsames Tanztheater. Das Team versuchte durch Aufnahmen, Sketche, Aufzeichnungen und dem Studieren der Tänze aus dem Süden ethnische Vielfalt in das Stück zu inkludieren (Tadesse Mesfin 26.11.2015: Interview). Tadesse Mesfin beschreibt seine Vorgehensweise und Erfahrung als Mitglied von *hezb le hezb* wie folgt:

„So, I started to make thousands, hundreds and hundreds of sketches, hair dress, decorations, and costumes, we did the same, everybody did his own job and for three month we went as far as the boarder of Kenia [...]. I started making the costumes of different nationalities. The ones I didn't visit [...] I had to go to museum to do research on books and originals, I even had to go to Mercato to see the decorations of habesha, these costumes, the motifs, and decorations. So, I did the costumes then and finally I did also the stages.“ (Tadesse Mesfin 26.11.2015: Interview)

Somit sollte dem internationalen Publikum der immense immaterielle Kulturreichtum Äthiopiens präsentiert werden. Die Inszenierung zeichnete ein facettenreiches Bild eines kulturreichen Äthiopiens. Die Uraufführung (1987/88) und zugleich einzige Aufführung in Äthiopien fand im Nationaltheater in Addis Abeba statt. Anschließend tourte das Ensemble durch 44 Länder.¹¹⁹ Die Aufführung im Nationaltheater wurde aufgezeichnet und 1987/88 im nationalen Fernsehsender ETV ausgestrahlt (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview; Yeshiwas 17.11.2015: Interview).

DER PRÄGENDE EINFLUSS VON *hezb le hezb* AUF DIE TANZSZENE ADDIS ABEBAS

Die Tanztheaterproduktion *hezb le hezb* setzte den Standard für all jene Tanztheater, die folgen sollten und kann neben den *kinet*-Shows als Vorbild für gegenwärtige Tanzshows auf den Showbühnen Addis Abebas betrachtet werden. Meine Interviewpartner*innen, die die unterschiedlichen Ebenen der Tanztheaterproduktion abdeckten – u.a. der Tänzer Yeshiwas sowie die Tänzerin Kuribachew Welde-Mariam, der Komponist Mulatu Astatke, der Drehbuchautor Ayalneh Mulat sowie der Bühnen- und Kostümbildner Ta-

¹¹⁹ Aus den Gesprächen kam nicht hervor, über welchen Zeitraum sich die Reise erstreckte und welche Länder bereist wurden.

desse Mesfin – betonten, dass die *hezb le hezb* Produktion einmalig und die erste ihrer Art war.

Die Darstellung verschiedener regionaler Tänze¹²⁰ in einer abgestimmten Choreografie war kein Novum und auch der Tanzkanon, trotz fundierter dreimonatiger Explorationsreise in die unterschiedlichen äthiopischen Regionen, unterschied sich nur kaum zu vorherigen Tanzaufführungen.¹²¹ Dieser auf den städtischen Theaterbühnen etablierte und publikumserprobte Tanzkanon wurde für die Choreografie von *hezb le hezb* adaptiert. Was wohl eine Neuheit gewesen sein muss, war die Inklusion traditioneller Instrumente aus den südlichen und westlichen Regionen Äthiopiens.¹²² Eine Naturtrompete¹²³ sowie das Lamellophons (*thoom*), ein beliebtes Instrument aus der westlichen Region Gambela, erweiterten das Musikensemble von *hezb le hezb*. Fortschrittlich war ebenso das Engagement von Sänger*innen und Musiker*innen, die nicht zur etablierten Musikszene Addis Abebas gehörten. Die tänzerische Vielfalt wurde um die musikalische erweitert und rundete das Bild der polyethnischen Nation Äthiopien ab. Neu war die Größe der Produktion hinsichtlich finanzieller Mittel, Vorbereitungszeit und beteiligter Personen sowie die tänzerische, musikalische und gesangliche Zusammenstellung des Ensembles. *Hezb le hezb* umfasste künstlerische Größen aus Musik und Gesang der damaligen Zeit (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview; Mulatu Astatke 24.11.2015: Interview). Mulatu Astatke, der für das musikalische Arrangement des Stückes zuständig war, sollte später Weltruhm erlangen und als „Father of Ethiopian Jazz“ be-

¹²⁰ Ich wähle hier bewusst die Zuschreibung regional, da die im Tanztheater dargestellten unterschiedlichen Tanzstile nicht per se jeweils einer Ethnie zugewiesen werden können. Sie stellen vielmehr eine Vermengung mehrerer Tanzstile von Ethnien aus einer Region dar – daher die Bezeichnung regionale Tänze.

¹²¹ Der nationale Tanzkanon, der bis heute in seinen Grundzügen besteht, hat sich in den 1960er Jahren mit der Einrichtung und einhergehenden Professionalisierung der Tanztheaterensembles in Addis Abeba geformt. Siehe Kapitel „Performance heute – Tänze als performative Praxis der Nation“.

¹²² Dies leite ich aus den Aussagen meiner Gesprächspartner*innen ab, die mich stets darauf aufmerksam machten (Ayalneh Mulat 26.11.2015: Interview; Mulatu Astatke 25.11.2015: Interview; Yeshiwas 17.11.2015: Interview).

¹²³ Da die Bezeichnung je nach Region und Sprachgebrauch unterschiedlich sind und anhand des Filmmaterials nicht klar erkennbar ist, aus welcher Region Äthiopiens die dort verwendete Naturtrompete stammt, verwende ich hier den allgemeinen Gattungsnamen.

kannt werden. Berühmte Sänger wie Tilahun Gesesse und Mahmoud Ahmed waren Teil des *hezb le hezb*-Ensembles. Letzterer erfreut sich noch heute großer Beliebtheit und füllt Konzerthallen.

Hezb le hezb wird als Unterhaltungsprogramm in Form von Tänzen par excellence angesehen, als Vorbild, an das sich heutige Tanzshows orientieren und nach dem sich viele wehmütig sehen. Leute schwelgen in Nostalgie und sehnen die alten Zeiten zurück, als Musikinstrumente noch nicht über Verstärker liefen und durch Synthesizer ersetzt wurden. In Gesprächen mit Ensemblemitgliedern fällt nur am Rande die Erwähnung, dass das Tanztheater ursprünglich als Dankeschön-Show konzipiert wurde. Die politische Botschaft ist nicht bekannt und wird auch nicht thematisiert. Vielmehr steht die Einzigartigkeit des Produktionsumfangs im Vordergrund der Erzählungen, die umfassend von Tänzer*innen bis zum Regierungsbeamten alle Ebenen des damaligen äthiopischen Gesellschaftslebens involvierte. Die Darstellung der unterschiedlichen äthiopischen Tanzformen in *hezb le hezb* wird in der professionellen Tanzszene als Qualitätsstandard für eine authentische Ausführung traditioneller Tänze auf der Bühne wahrgenommen. Der Umstand, dass hierfür traditionelle Tänze aus ihrem ursprünglichen Raum-Zeit-Setting entnommen und auf die Bühne transferiert wurden, den zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten angepasst sowie für das Publikum zur Unterhaltung aufbereitet wurden, ist durchaus bewusst. Im Zusammenhang mit der *hezb le hezb*-Tanzchoreografie sowie generell in *kinet*-Shows, die sich in den Anfängen des professionellen Theaters in Addis Abeba etablierten, geht es den Gesprächspartner*innen vielmehr um eine beispielhafte Darstellung traditioneller Tänze auf der Bühne. Wie prägend die Inszenierung von *hezb le hezb* ist, zeigt sich in der Adaption des *hezb le hezb*-Bühnenbildes und der Choreografie durch die zahlreichen Cultural Restaurants. Kulturelle Wahrzeichen wie die Felsenkirchen aus Lalibela, Granit-Stelen aus Aksum sowie der Obelisk von Aksum sind fester Bestandteil der Szenerien und zieren in Cultural Restaurants die Wände oder werden zentral als Bühnenkulisse eingesetzt. Der Tanzkanon ist im Kern unverändert und gleicht dem der *hezb le hezb*-Performance. Das Setting ist meist in einer ländlichen Gegend platziert und das Landleben wird romantisiert.

Die Produktion ebnete den Weg, durch Tanz, Musik und Gesang ethnische Vielfalt zu symbolisieren sowie Identität und ein äthiopisches Nationalbewusstsein zu stiften. Alle Äthiopier*innen sollten sich durch die facettenreiche Tanzauswahl angesprochen fühlen, während der internationalen Gemeinschaft zugleich die Vorstellung einer friedlichen und kulturellen äthiopischen Nation vermittelt wurde. Die Instrumentalisierung von Tanz, Musik und Gesang als imagebildende Mittel und ihre Erhebung zu außenwirksamen repräsentativen nationalen Kulturelementen wurde in der Folge maßgeblich durch das *hezb le hezb*-Projekt geformt. Dabei führte die *hezb le hezb*-Produktion die Repräsentationstradition und Verwendung der darstellenden Künste der vorherigen Jahrzehnte weiter. Nachdem Haile Selassie I. sich der Künste bediente, um sich als moderater, bildungsbeflügelter und weltoffener Staatsregent darzustellen; das Derg-Regime Tanz und Musik nutzte und sie mithilfe des Agitproptheaters zu einem staatlichen Propagandainstrument umfunktionierte, das die kommunistische Doktrin verbreitete, sollte es nun in der entstehenden Republik (ab 1991) die kulturpolitische Botschaft *Einheit in Vielfalt* tragen.¹²⁴

EINE NEUE ÄRA – DIE DEMOKRATISCHE REPUBLIK ÄTHIOPIEN

Mit dem Sturz der Militärjunta 1991 durch die oppositionellen Gruppierungen EPLF und EPRDF öffnete sich für Äthiopien der Weg in eine demokratische Bundesrepublik. Der Parteienzusammenschluss EPRDF übernahm 1994 die Regierung und ernannte ihren damaligen Parteivorsitzenden Meles Zenawi zum Premierminister, er sollte bis 2012 das Amt bekleiden.¹²⁵

Seit Bestehen der Demokratischen Bundesrepublik Äthiopien ist die soziopolitische Situation instabil. Die autoritäre Machtkonzentration der regierenden EPRDF-Koalition führte in den vergangenen Jahren vermehrt zu gesellschaftlichen Unruhen. Landesweite Proteste von marginalisierten po-

¹²⁴ In diesem Kontext erhielt das Tanzmetier zunehmend an gesellschaftlichem Ansehen. Heutzutage bezeichnen sich viele Tänzer*innen als kulturelle Botschafter*innen, deren Aufgabe in der Bewahrung der Kultur liegt. Die Tanztheaterproduktion *hezb le hezb* übt hierbei einen prägenden Einfluss auf die Selbstbestimmung und Zuweisung der Tänzer*innen aus (siehe Kapitel „Tanz als Profession“).

¹²⁵ Die Verfassung der Demokratischen Bundesrepublik Äthiopien trat am 22. August 1995 in Kraft (FDRE 2019a).

litischen Oppositionsgruppen und Ethnien, die sich ihrer bürgerrechtlichen Mündigkeit entzogen fühlen, waren die Antwort auf eine Regierungsform, welche de jure auf einem demokratischen Mehrparteiensystem basierte, das sich jedoch über die Jahre hinweg zu einem Monoparteiensystem entwickelte. Die EPRDF-Regierung zeigte Züge ethnonationalistischer Ausprägung, mit der tigrinischen Regionalpartei TPLF als führende Gruppe innerhalb des regierenden Parteienbündnisses EPRDF (Abbink 2017a: 2). Die Antwort der Regierung auf jeglichen Widerstand war eine repressive Politik, welche in den letzten Jahren harsche Gesetze verabschiedete, die stark die Presse- und Meinungsfreiheit beeinträchtigen (Abbink 2017a: 3).¹²⁶ Der autoritäre Regierungsstil Hailemariam Desalegn, Meles Zenawis Amtsnachfolger, konnte den wachsenden gesellschaftlichen Unmut gegenüber der amtsinnhabenden Regierungspartei nicht standhalten. Nach sechs Jahren im Amt (2012–2018) trat Hailemariam Desalegn unerwartet aufgrund des stetigen gesellschaftlichen Drucks im Februar 2018 zurück. Im April 2018 wurde Abiy Ahmed in das Amt des Ministerpräsidenten gewählt und übernahm zugleich die Parteiführung der EPRDF. Als Vorsitzender der Regionalpartei OPDO, welche Teil der EPRDF Koalition ist, bekleidet erstmals ein Politiker aus den Reihen der Oromo, der zahlenmäßig größten ethnischen Gruppe Äthiopiens¹²⁷, das Amt des Regierungschefs. Abiy Ahmed fährt einen drastischen Reformkurs. Seine ersten Amtshandlungen waren die Begnadigung und Entlassung tausender politischer Gefangener, die vorzeitige Beendigung des Ausnahmezustands, die Ernennung eines neuen Kabinetts – die Hälfte der Ministerposten wird von Frauen ausge-

¹²⁶ Laut einem Report von Human Rights Watch steht Äthiopien auf der Liste der Länder, die massiv die Menschenrechte verletzen, politische Gegner werden unterdrückt, inhaftiert oder gar getötet (Abbink 2017a: 3).

¹²⁷ Einen Premierminister aus den Reihen der OPDO zu ernennen, mag ein taktischer Zug der EPRDF gewesen sein. Die Oromo stellen mit einer Bevölkerung von über 25.488.344 Menschen zwar die größte Ethnie Äthiopiens dar (34,5 % der äthiopischen Gesamtbevölkerung), fühlen sich jedoch seit Bestehen der Republik Äthiopien sowie auch während der vorherigen Regierungen (unter Haile Selassie I. sowie dem Derg) soziopolitisch marginalisiert (FDRE 2008: 16). Diese Sentiments führen immer wieder zu Unmut in der äthiopischen Gesellschaft.

führt – sowie Friedensverhandlungen mit dem benachbarten Eritrea (BBC 14.09.2018).¹²⁸

Seit der Ernennung Abiy Ahmeds zum Premierminister im Jahr 2018 durchläuft das Land eine grundlegende Transformation. Durch seine politische Ideologie *medemer* (dt. Synergien, zusammenkommen), die er 2019 im Zuge der bevorstehenden Wahlen 2020 als Regierungsprogramm propagierte, versucht Abiy Ahmed den zentrifugalen Druck der ethnischen Politik zu verringern (Ishiyama & Basnet 2022: 4). Das zentrale Element Abiy Ahmeds ist die Förderung eines übergeordneten Gefühls für ein transzendentes Äthiopien, das dem Konzept *ethiopiawinet* (dt. Äthiopisch sein) entspricht.¹²⁹ *Ethiopiawinet* wird in diesem Kontext als übergeordnete äthiopische Identität verstanden, die über ethnischen Identitäten steht. Jedoch zeigen sich einige Ethnien, wie die Oromo oder Tigray, skeptisch und verstehen *ethiopiawinet* als eine Fortsetzung kulturhegemonialer und politischer Dominanz der Amhara gegenüber anderen Gruppen (Ishiyama & Basnet 2022: 4).

Abiy Ahmeds politische Ideologie zeigt in ihrer Umsetzung Brüche. Die innenpolitische Lage ist fragil und angespannt. Abiy Ahmed hat eine Reihe von Reformen initiiert, die einen Paradigmenwechsel in Richtung größerer politischer „Offenheit“ darstellen sollen (Ishiyama & Basnet 2022: 1). Dieses Bestreben weckte Hoffnungen, dass die angekündigten Veränderungen eine neue Ära einläuten würden, die durch Frieden und die Förderung demokratischer Grundsätze in Äthiopien gekennzeichnet ist. Trotz der positiven Aussichten für die Zukunft des Landes scheinen diese Veränderungen jedoch eine Welle ethnischer Unruhen und Gewalt ausgelöst zu haben (Ishiyama & Basnet 2022: 1). Die Hoffnungen auf Frieden und wirtschaftliches Wachstum unter der aktuellen Regierung haben sich bisher

¹²⁸ Äthiopien und Eritrea befanden sich in Folge des Eritrea-Äthiopien-Krieges von 1998–2000 in einem dauerhaften Kriegszustand. Die Grenzen zwischen beiden Ländern waren militärisch überwacht und es kam immer wieder zu gewaltvollen Grenzkonflikten. Im Zuge der wieder aufgenommenen diplomatischen Beziehungen zwischen dem eritreischen Präsidenten Isayas Afewerki und Abiy Ahmed erkannte Äthiopien das Grenzabkommen von 2002 an. Durch das Friedensabkommen wurden erstmals nach knapp 20 Jahren die Ländergrenzen geöffnet.

¹²⁹ Siehe ebenso die Diskussion in der Einleitung zum Konzept *ethiopiawinet* (vgl. Hewan Semon Marye 2019).

nicht erfüllt. Stattdessen ist das Land aufgrund des langanhaltenden Konflikts im Norden (Bürgerkrieg in der Region Tigray von November 2020–2022; Pretoria-Abkommen zum Waffenstillstand zwischen den Kriegsparteien vom 2. November 2022), den Unabhängigkeitsbestrebungen mehrerer Bundesstaaten und ethnischer Konflikte in anderen Teilen des Landes wirtschaftlich und politisch zersplittert (Glück & Thubauville 2024).

DER ETHNISCHE FÖDERALISMUS ALS STAATLICHES ORGANISATIONSPRINZIP – ETHNIZITÄT WIRD ZUR ADMINISTRATIVEN EINHEIT

Der Regierungswechsel von 1991 und die Etablierung des ethnischen Föderalismus als staatliches Organisationsprinzip mit der Anerkennung der Autonomierechte der ethnischen Gruppen brachten weitreichende soziopolitische Veränderungen mit sich. Die Ratifizierung einer neuen Konstitution und die damit einhergehende Verabschiedung einer Kulturpolitik, die die ethnische Vielfalt Äthiopiens und deren Bewahrung als besonderes Charakteristikum hervorhebt, die neue administrative Einteilung des Landes gemäß dem ethnischen Föderalismus und die Schaffung neuer Ministerien wie dem Ministry of Culture and Tourism (MoCT) wirkten sich nachhaltig auf die Ausübung darstellender Künste, auf Ausbildungsstätten, auf Kulturinstitutionen und auf das Tanzmetier sowie auf den Tanz als nationaler Marker aus. Um den anhaltenden soziopolitischen Wandlungsprozess nachzuvollziehen, ist vorab ein Blick auf den ethnischen Föderalismus und die damit einhergehenden gesellschaftlichen und soziokulturellen Entwicklungen sowie aufkeimenden Krisenherde in Äthiopien zu werfen.

Ein wesentliches Merkmal des ethnischen Föderalismus zeichnet sich durch die territoriale Aufteilung der Regionalstaaten und der ihnen untergeordneten Distrikte anhand ethnischer Marker aus.¹³⁰ In Artikel 46,2 der äthiopischen Verfassung basieren die Demarkationslinien der Bundesstaaten auf folgenden Richtlinien: „[...] delimited on the basis of settlement patterns, identity, language and the consent of the people concerned“ (Basewitz & Heß 2005: 1; FDRE 2019; Vaughan 2015: 285). Die als *people*

¹³⁰ Die in der äthiopischen Verfassung angewandte Auslegung ethnischer Marker weist eine starke primordialistische Prägung auf (Abbink 2013: 21; Vaughan 2015: 285f.). Diesen Punkt diskutiere ich im weiteren Verlauf der Arbeit.

concerned bezeichnete Einheit wird in der Konstitution vage definiert als *nation, nationality or people*. In Artikel 39,5 der äthiopischen Verfassung liest sich die Bestimmung wie folgt:

„A „Nation, Nationality or People“ for the purpose of this Constitution, is a group of people who have or share large measure of a common culture or similar customs, mutual intelligibility of language, belief in a common or related identities, a common psychological make-up, and who inhabit an identifiable, predominantly contiguous territory.“ (Art. 39,5 der äthiopischen Verfassung: FDRE 2019)

Die drei Termini *nation, nationality* und *people* sind die konstituierenden Einheiten des ethnischen Föderalismus. Sie bestimmen Bundesländergrenzen, administrative und politische Einheiten (u.a. Regionalparteien). Basierend auf dem Grundprinzip des ethnischen Föderalismus ist Äthiopien in neun ethnisch bestimmte Bundesländer (*kilis*) eingeteilt: Afar, Amhara, Benishangul-Gumuz (B/G), Gambela, Harar, Oromia, Somali, SNNPR und Tigray (siehe Karte im Anhang).¹³¹ Die Hauptstadt Addis Abeba und die im Osten gelegene Stadt Dire Dawa unterstehen als Stadtstaaten direkt der Zentralebene (Art. 47 der äthiopischen Verfassung: FDRE 2019; Bassowitz & Heß 2005: 1; Clapham 2002: 27). Die einzelnen Regionen sind in Distrikte (*woreda*) eingeteilt. *Woredas* sind in nochmals kleinere administrative Einheiten eingeteilt, in sogenannte *kebele* (Clapham 2002: 27). Diese hierarchisch-zentralistische Aufteilung ausgehend von der zentralen Bundesebene, über die Regionen, hin zu den *woredas* und *kebeles* basiert auf dem leninistischen Prinzip des Demokratischen Zentralismus (Abbink & Hagmann 2013: 5). Die Idee, den einzelnen föderalen Einheiten starke Selbstbestimmungsrechte zu erteilen, jedoch die lenkende und einflussreiche Dominanz der Zentralregierung bestehen zu lassen, erinnert an das stalinistisch; leninistische Konzept der Staatsstruktur, die durch das gestürzte kommunistische Derg-Regime zu Teilen eingeführt wurde und nun in der gegenwärtigen äthiopischen Verfassung festgeschrieben ist (Clapham 2002: 21; Donham 2002a: 4; Vaughan 2015: 285).

Jedes Bundesland besitzt demnach Autonomierechte, so kann u.a. die nationale Sprache innerhalb der ethnischen Regionalstaaten selbst be-

¹³¹ Stand Anfang 2020 zur administrativen Einteilung; Anzahl der Bundesländer Äthiopiens, siehe Anmerkungen im Vorwort.

stimmt werden, unabhängig von der Zentralregierung. In Artikel 39 ist das starke Selbstbestimmungsrecht der *nations, nationalities and people* und das Sezessionsrecht verankert, es wird zudem das Recht auf die eigene Sprache, die Pflege der eigenen Traditionen und die Bewahrung der eigenen Geschichte hervorgehoben (Art. 1 und 2 der äthiopischen Verfassung: FDRE 2019).¹³² In den Artikeln des Verfassungstextes wird stets von *nations, nationalities and/or peoples of Ethiopia* gesprochen. Die Konstitution wird u.a. mit folgenden Worten eingeleitet:

„We, the Nations, Nationalities and Peoples of Ethiopia [...] All sovereign power resides in the Nations, Nationalities and Peoples of Ethiopia“ (Präambel; Art. 8,1 äthiopische Verfassung: FDRE 2019).

Auf dem äthiopischen Staatsgebiet leben über 80 ethnische Gruppen, die der verfassungsrechtlichen Definition von *nations, nationality* oder *people* entsprechen.¹³³ Jedoch weist die föderale Ordnung nur sechs sogenannte *motherstates* (Amhara, Oromia, Tigray, Harar, Afar und Somali), d.h. Bundesstaaten, die nach der zahlenmäßig größten Ethnie benannt wurden, auf (Turton 2006: 18). Diese Gruppen werden meist als *nations* bezeichnet, vor allem die Amhara, Tigray und Oromo, wobei jedes dieser Bundesländer multiethnisch ist und die Bevölkerung neben der Titularethnie viele kleine Minderheitsethnien umfasst (Abbink 1997: 163). Die anderen drei Bun-

¹³² Die kulturelle Emanzipation ethnischer Gruppen wurde bereits während der marxistischen Militärdiktatur anerkannt und forciert. Lokale Sprachen wurden neben der Amtssprache Amharisch zugelassen, die Monopolstellung der äthiopisch-orthodoxen Kirche aufgelöst, andere Religionen wie der Islam gewannen an Akzeptanz, u.a. durch den Zuspruch religiöser Feiertage. Die Anerkennung der Gleichheit aller ethnischen Gruppen limitierte sich jedoch auf den soziokulturellen Bereich, politisches Mitspracherecht war nicht gegeben. Die Regierung oblag der Führungsriege des Derg (Bassewitz & Heß 2005: 5; Vaughan 2015: 287).

¹³³ Es wird keine Erklärung hinsichtlich der Unterscheidung der drei Termini angeführt. Was grenzt eine *nation* von einer *nationality* ab und wie unterscheiden sich *people*? Der Ethnologe David Turton verweist auf diese unklare Festschreibung und plädiert daher für die stellvertretend äquivalente Verwendung des Begriffs der ethnischen Gruppe, wobei der Terminus in der föderalen Ordnung Äthiopiens nicht verwendet wird. „Because the constitution provides no standard criteria for distinguishing between nations, nationalities and peoples, these terms can be used as required to refer to ‚ethnic groups‘ with populations ranging from a few thousand to several million [...]“ (Turton 2006: 18f.)

desstaaten, SNNPR, B/G und Gambela, sind Konglomerate an kleinen ethnischen Gruppen, welche wiederum für gewöhnlich als *nationalities* oder *peoples* bezeichnet werden (Turton 2006: 18).

Ethnische Zugehörigkeit als normative Einheit des äthiopischen Staatskonstrukts sowie die verfassungsrechtliche Definition der *nations, nationalities and peoples*‘ of Ethiopia sind jedoch bedenklich. Die in der Konstitution herangeführte Umschreibung von *nation, nationalities or people* entspricht einem primordialistischen Ansatz, welcher besagt, dass Merkmale wie Rasse, Territorium aber auch kulturelle Faktoren wie Sprache und geteilte Geschichte präeterminiert und statisch sind und somit die ethnische Herkunft vorbestimmt ist (Abbink 2013: 21; Vaughan 2015: 285f.). Doch so ist Ethnizität alles andere als statisch, sondern eine variable und subjektive Einheit, die die individuelle historische, kulturelle, regionale und soziopolitische Identität eines Individuums beschreibt. Ebenso deckt die in der Verfassung gegebene Definition von *nations, nationalities or people* nicht das komplette Facettenreichtum an individuellen Gemeinschaftsdefinitionen ab. Nicht alle Gruppen definieren ihre Zugehörigkeit anhand der verfassungsrechtlichen Kriterien, so beziehen sich einige auf die gemeinsame Sprache, andere wiederum auf ein gemeinsames Territorium. Diese vage Definition und Festsetzung der ethnischen Identität als normative Einheit des Staates öffnet Auslegungsspielraum und birgt zugleich Konfliktpotenzial (Abbink 1997: 160, 172f.). Es sei hier beispielhaft auf die Faktoren binnenländischer Migration, umweltbedingte oder sozioökonomische, sowie auf die wachsende multiethnische Stadtbevölkerung in den äthiopischen Großstädten hingewiesen, die das Konstrukt des ethnischen Föderalismus an seine Grenzen bringen. Außerdem führt es zu einem Aufblähen des Staatsapparates, immer mehr ethnische Gruppen beantragen eigene *woredas*.¹³⁴

Ethnische Marker werden nicht nur in der administrativen Einteilung des Staatsgebiets herangezogen, sondern bestimmen ebenso das individuelle Alltagsleben in Äthiopien. Der äthiopische Personalausweis weist die Kategorie *race* auf, welche die ethnische Zugehörigkeit angibt. Diese wird

¹³⁴ Exemplarisch sei hier auf das *special woreda* Konso innerhalb des südlichen Bundesstaates SNNPR verwiesen.

gemäß der Ethnie des Vaters zugewiesen, wobei die Mehrheit der Äthiopier*innen aus multiethnischen Familien stammt. Die individuelle ethnische Identität ist somit offiziell festgeschrieben und wird vom Staat vorgegeben (Bassewitz & Heß 2005: 6).

ETHNIZITÄT WIRD ZUR POLITISCHEN EINHEIT

In der Bestimmung föderaler Grenzen durch Ethnizität sieht die Fachliteratur die grundlegende Problematik des ethnischen Föderalismus in Äthiopien und in ihm den Unruheherd vieler innenpolitischer Auseinandersetzungen (Abbink & Hagmann 2013; Donham et al. 2002; Turton 2006). Die föderale Ordnung nach ethnischen Markern hat vielerorts Konflikte hervorgerufen. Die Vorstellung, dass ethnische Gruppen ein genuines Siedlungsgebiet haben, widerspricht der Realität. Bedingt durch soziopolitische Umwälzungen, Eroberungen während der Kaiserzeit sowie Umsiedlungsmaßnahmen durch das Derg-Regime oder aufgrund von Überbevölkerung und ethnischer Konflikte lebt eine Vielzahl der äthiopischen Gesellschaft außerhalb der Region, die ihr gemäß der Konstitution als genuines Siedlungsland zugeteilt ist (Turton 2006: 14f.).¹³⁵ Ebenso wurde die Maxime – Ländergrenzen gemäß ethnischen Siedlungsgebieten – nicht gänzlich umgesetzt. Wie bereits erwähnt, setzt sich der äthiopische Staat aus neun Regionalstaaten und zwei Stadtstaaten zusammen. Lediglich sechs Ethnien (Amhara, Tigray, Oromo, Afar, Somali, Harar) der neun Regionalstaaten wurde ein *motherstate* zugewiesen. Die Legitimation dieser Regionalstaaten gründet auf der Bevölkerungsgröße¹³⁶ der ethnischen Gruppe, die das Gebiet als histori-

¹³⁵ Ein Beispiel für einen Konflikt zwischen benachbarten Ethnien und Bundesländern ist die Erweiterung des Stadtgebiets Addis Abebas auf das benachbarte Bundesland Oromia. Das rigorose Vorgehen der Zentralregierung führte ab 2015 vermehrt zu Protesten und Inhaftierungen von Demonstranten. Die Regierung antwortete mit der Verhängung des Ausnahmezustands im Oktober 2016 (Abbink 2017b: 208; Abbink 2017c: 226).

¹³⁶ Die Oromo stellen mit einer Bevölkerung von über 25.488.344 die größte Ethnie Äthiopiens dar, was rund 34,5 % an der äthiopischen Gesamtbevölkerung misst. Die Amhara sind mit 19.867.817 (26,9% der Gesamtbevölkerung) die zweitgrößte Ethnie, gefolgt von den Somali mit 4.581.793 (6,2 % der Gesamtbevölkerung). Die Tigray weisen trotz ihres prägenden politischen Einflusses mit 6,1% Bevölkerungsanteil an der Gesamtbevölkerung eine verhältnismäßig kleine Bevölkerungszahl mit 4.483.776 auf. Die Afar zählen 1.276.372 Menschen (1,7% der Gesamtbevölkerung). Die Daten basieren auf der letzten Volkszählung aus dem Jahr 2007 (FDRE 2008: 16).

ches Siedlungsland beansprucht.¹³⁷ Jedoch leben in diesen Bundesstaaten nicht nur die Titularethnie, sondern eine Vielzahl an (Minderheits-)Ethnien. In Folge führen Marginalisierung, fehlende Umsetzung der politischen Forderungen seitens der Regionaladministration bis hin zu Unterdrückung der Bedürfnisse kleinerer Ethnien innerhalb der Bundesländer häufig zu innenpolitischen Unruhen (Bassewitz & Heß 2005: 18f.).

Mit der Übernahme der Regierungsführung durch die EPRDF 1994 hat sich zugleich ein Bild innerhalb der äthiopischen Gesellschaft geformt, die den äthiopischen Staat und vor allem die Koalition EPRDF bis 2018 unter starkem Einfluss der tigrinischen Regionalpartei TPLF sah. Abbink formuliert treffend die gesellschaftliche Stimmung, die während der EPRDF-Regierungszeit bis zur Amtsübernahme Abiy Ahmeds herrschte:

„In recent years, there is the deeprooted perception in Ethiopia of politics (and business) as strongly dominated by the Tigrayan population group, holding all key positions and having privileged access in the business world. Whether true or not, this is a constant refrain one hears in the country.“ (Abbink 2017a: 3)

Der zentrale Machtanspruch der tigrinischen Regionalpartei TPLF innerhalb der EPRDF, das damit einhergehende Erstarken und Selbstbewusstsein der ethnischen Gruppe der Tigrinya, wird in der kulturgeschichtlichen Entwicklung Äthiopiens verortet.¹³⁸ Im Laufe des 20. Jahrhunderts breitete sich in der Tigray-Region ein Gefühl der systematischen Vernachlässigung seitens der Regierung aus. Mit Kaiser Haile Selassie I. etablierte sich eine amharische Dominanz, die eine Zentrums-Peripherie-Dynamik mit Addis Abeba als Dreh- und Angelpunkt des politischen Geschehens festigte. Um-

¹³⁷ Die überschaubare Zahl der Regionalstaaten mag auf pragmatischen Gesichtspunkten basieren, mit über 80 Ethnien wäre eine administrative Zersplitterung in ebenso viele ein bürokratischer Kraftakt (Bassewitz & Heß 2005: 18).

¹³⁸ Als Kerngebiet des ehemaligen aksumitischen Reiches und ursprüngliche Herkunftsregion des Kaisergeschlechts stellt Tigray gesellschaftlich sowie kulturell die homogenste Region dar. Mit Tigrinya als eigener Sprache grenzen sie sich zur Amharisch-sprechenden Gruppe südlich des Bundeslandes Tigray ab. Das Gebiet war im Gegensatz zu den südlichen Regionen des Landes weniger von Migration und dadurch verbundenen ethnischen Auseinandersetzungen betroffen, was die Bildung einer autonomen in sich geschlossenen und politischen Identität begünstigte (Clapham 2002; Donham 2002b).

weltbedingte Faktoren, wie Dürre, Missernte und dem staatlichen Versäumnis einer effektiven Katastrophenhilfe sowie eine chronische Überbevölkerung forcierten ein allgemeines Gefühl der Benachteiligung durch die Zentralregierung (Clapham 2002: 28; Donham 2002a: 4; Vaughan 2015: 287). Dies wandelte sich peu à peu, bedingt durch die politischen Entwicklungen und gesellschaftlichen Ressentiments gegenüber dem sozialistischen Derg-Regime. In Tigray erstarkte der Widerstand gegen die Militärdiktatur des Derg-Führers Mengistu Haile Mariam. Die TPLF schloss sich erfolgreich mit der eritreischen Oppositionsgruppe EPLF zusammen und stürzte schlussendlich die Militärjunta. Das hieraus gewonnene Selbstbewusstsein und zugleich der Zuspruch aus der Gesellschaft förderte die Etablierung einer starken tigrinischen ethnischen Identität (Donham 2002a: 4). Die Sozialwissenschaftlerin Sarah Vaughan zieht in dieser Entwicklung das Aufkommen eines ethnonationalistischen Gedankenguts in der Tigray-Region begründet und führt dies als Erklärung für die mächtige Stellung der tigrinischen Regionalpartei TPLF während der EPRDF-Regierungszeit von 1994–2018 heran (Vaughan 2015: 287). Mit dem soziopolitischen Erstarren der Tigray vollzog sich ein Machtwechsel auf Regierungsebene. Im ethnonationalistischen Kaiserreich dominierten und prägten die Amhara über Jahrhunderte das heutige Staatsgebiet Äthiopiens. Politische Schlüsselfunktionen waren in der Hand von Amhara oder solchen, die sich assimiliert hatten, u.a. durch Konversion zum äthiopisch-orthodoxen Glauben. Durch die neue Staatsorganisation des ethnischen Föderalismus sehen sie sich in einer für sie ungewohnten Position innerhalb des föderalen Machtgefüges. Die Amhara, die als hegemoniale Einheit repräsentativ für das Land standen, was gewöhnlich als äthiopisch angesehen wurde oder wie es Clapham formuliert: „[...] being Amhara as virtually coterminous with being Ethiopian [...]“, sehen sich nun mit der Tatsache konfrontiert, dass sie weder politische Macht ausüben noch eine numerische Überlegenheit hinsichtlich ihrer Bevölkerungsgröße haben. Dies forciert ethnonationalistische Bestrebungen und ein Prozess der Entfremdung gegenüber dem staatlichen Konstrukt Äthiopiens oder das, was von der EPRDF-Koalition als äthiopische Nation propagiert wird (Clapham 2002: 29). Ähnlich verhält es sich mit der bevölkerungsreichsten ethnischen Gruppe der Oromo (34,5% der Gesamtbevölkerung) (FDRE 2008: 16). Im Zuge der födera-

len Neuverteilung Äthiopiens gemäß ethnischen Marker fordern nationalistische Oromo-Gruppierungen einen unabhängigen Oromo-Staat. Hierbei stützen sie sich auf die Binnenkolonialismus-These, die besagt, dass die Oromo während des langen äthiopischen Kaiserreichs unter dem Joch einer amharischen Führerschaft standen und demzufolge, im Rahmen der ihnen gegebenen verfassungsrechtlichen Selbstbestimmung, Unabhängigkeit fordern. Jedoch gestaltet sich die Forderung als komplex, hier sei u.a. auf die zentrale geografische Lage des Bundeslandes Oromia hingewiesen, ein Abspalten aus dem föderalen Bund Äthiopiens würde schlichtweg das äthiopische Staatsgebiet zerreißen.

Diese angeführten Beispiele sind nur eine stark verkürzte Auswahl ethnischer Konflikte, die im Zuge der administrativen Neuverteilung und der Bestätigung des ethnischen Föderalismus als staatliches Organisationsprinzip auftraten. Sie sollen jedoch exemplarisch für die soziopolitische Intensität, die in der äthiopischen Gesellschaft vorherrscht, stehen und dazu dienen, einen Einblick in die Komplexität der gesellschaftlichen Atmosphäre in Äthiopien zu erhalten. Das Gesellschaftsleben ist von soziopolitischen Spannungen und von ethnisch basierten politischen Bewegungen geprägt. Die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe durchdringt alle Sphären des Alltags.¹³⁹ Dies zeigt sich u.a. auf beruflicher Ebene – zentrale Posten und führende Ämter sind von Personen besetzt, die regierungskonform sind, ebenso verhält es sich mit der Vergabe von Stipendien – oder auf wirtschaftlicher Ebene hinsichtlich der Verteilung staatlicher Subventionen.

REALPOLITISCHE UMSETZUNG DES ETHNISCHEN FÖDERALISMUS

Mit dem staatlichen Organisationsprinzip des ethnischen Föderalismus und dem in der Verfassung verankerten kulturpolitischen Leitsatz *unity in diversity* soll der ethnischen Vielfalt Äthiopiens Rechnung getragen werden und

¹³⁹ Magnus Treiber beschreibt exemplarisch das angespannte soziopolitische Klima anhand einer Schilderung eines Methodenlehrekurses für Student*innen des *College of Social Sciences* an der AAU. Die Bekennung zu einer oppositionellen Partei oder gar das Nicht-Mitteilen einer politischen Gesinnung kann schnell als staatsverachtendes Verhalten gewertet werden. Was in Folge zu einem Misstrauen unterhalb der Seminarteilnehmer*innen führte (Treiber 2017a: 59–61). Dies ist nur ein Beispiel von vielen, das zeigt, dass ein offener politischer Diskurs, welcher einer Demokratie gerecht werden würde, nicht möglich ist.

verspricht zugleich die Gleichheit aller über 80 ethnischen Gruppen Äthiopiens (Epple & Thubauville 2012: 153). Die realpolitische Umsetzung sieht jedoch anders aus. Von 1991 bis Abiy Ahmeds Ernennung zum Premierminister im Mai 2018 bestimmte trotz des bestehenden Mehrparteiensystems die EPRDF-Koalition unter Führung einer dominanten tigrinischen TPLF die regierungspolitische Ausrichtung des Landes. Bis 2019 war keine Oppositionspartei außerhalb des EPRDF-Zusammenschluss Teil der regierenden Fraktion. Nach den Wahlen im Jahr 2015 war der Anteil an Mitgliedern oppositioneller Parteien im Parlament auf null gesunken. Als stärkste und de facto einzige Partei im Parlament waltete über 20 Jahre die EPRDF-Koalition über die Staatsbürokratie, das Militär und die Polizei. Die exekutive Gewalt lag vollends in den Händen der EPRDF (Abbink 2017a: 2f.). In diesem Umstand liegt die Krux des ethnischen Föderalismus in Äthiopien. In dem Festhalten an einer dominanten Regierung auf Zentrums-ebene, welche den föderalen Einheiten, also den Bundesstaaten und ihren administrativen Organen, kein bestimmendes Mitspracherecht hinsichtlich der Gestaltung der Bundesgesetzgebung erteilt (Abbink 1997: 167). Der Bundesrat, bestehend aus Mitgliedern der Bundesländer, hat wenig Einfluss auf die politische Agenda. Die Beziehung zwischen Bundesstaaten und dem Bund und die damit einhergehende bundesstaatliche Gewaltenteilung ist hinzulänglich föderal. Die politische Macht obliegt der Exekutiven unter Führung des Premierministers, seiner Partei und dem Ministerrat, der ebenso vom Premierminister benannt wird (Abbink 1997: 167–171). In der Fortsetzung einer hegemonialen Kontrolle ausgehend von einer zentralen Regierungsführung, welche charakteristisch für die politische Kultur Äthiopiens seit dem späten 19. Jahrhundert ist, sieht Turton das Problem des ethnischen Föderalismus in Äthiopien (Turton 2006: 25). Clapham weist ebenso auf die politische Tradition Äthiopiens, die vor allem durch die monarchische Staatsform geprägt wurde, die oppositionellen Kräften schlichtweg keine Plattform bot (Clapham 2002: 30). Dieses Erbe führte die EPRDF mit einer aktiven Zentrums-Peripherie-Dynamik weiter, indem alle regionalen Administrationseinheiten unter direkter Kontrolle der regierenden Partei standen. Die Konzentration hegemonialer Macht in der Exekutiven, die Kontrolle und Verteilung staatlicher Mittel sowie die Besetzung wichtiger regionaler Posten oblag dem Premierminister und seiner

Partei (Abbink & Hagmann 2013: 5). Jegliches Aufkommen oppositioneller Ressentiments wurde somit im Keim unterdrückt (Clapham 2002: 30). Das föderalistische Grundprinzip des politischen Pluralismus ist in Äthiopien schlichtweg nicht gegeben.

Seit Abiy Ahmed im Mai 2018 das Amt des Premierministers übernommen hat, sind auf politischer Ebene Veränderungen zu beobachten. Abiy Ahmed, der sich selbst als Reformler positioniert, wird als eine vielversprechende Persönlichkeit gefeiert, die die Schaffung eines politisch pluralistischen Äthiopiens vorantreibt. Im Rahmen seines Reformprogramms wurde die Pressefreiheit größtenteils wiederhergestellt, die staatlich kontrollierte Wirtschaft soll liberalisiert werden, einschließlich der Teilprivatisierung von Staatsunternehmen, und die alteingesessene politische Führung, die zuvor stark von der tigrinischen TPLF beeinflusst war, wurde durch die Ernennung eines neuen Kabinetts ersetzt. Die jüngsten Ereignisse im Norden Äthiopiens, darunter der seit November 2020¹⁴⁰ anhaltende bewaffnete Konflikt zwischen der äthiopischen Regierung und der abgesetzten Regierungspartei der Tigray, die von der TPLF angeführt wird, haben jedoch die anfängliche Euphorie hinsichtlich eines politisch pluralistischen Äthiopiens gedämpft.

¹⁴⁰ Im November 2022 einigten sich die Kriegsparteien auf einen Waffenstillstand, bekannt als Pretoria-Abkommen.

PERFORMANCE HEUTE – TÄNZE ALS PERFORMATIVE PRAXIS DER NATION

DIE INSTITUTIONALISIERUNG KULTURELLER PRAKTIKEN

Die Institutionalisierung kultureller Praktiken hat eine lange Tradition in Äthiopien. Sie wurde in den vorab dargestellten verschiedenen regierungspolitischen Systemen, die die äthiopische Nation im vergangenen Jahrhundert durchliefen, angewendet, um ein nationales Gemeinschaftsgefühl zu kreieren, welches von der jeweiligen Ideologie der regierenden Staatsform beeinflusst war. Bereits während der Haile Selassie Ära und insbesondere unter dem sozialistischen Derg-Regime war die Anerkennung und Förderung kultureller Praktiken eine gängige Strategie, um politische Herrschaft zu legitimieren oder die Gesellschaft mit sozialistischer Ideologie zu durchdringen. Mit dem Übergang zur föderalistischen Republik Äthiopien und dem ethnischen Föderalismus als Staatsprinzip hat die Bedeutung kultureller Praktiken erneut an Relevanz gewonnen und ist zu einem bedeutenden politischen Handlungsfeld geworden. Dies zeigt sich in der verfassungsrechtlichen Verankerung und der aktiven Förderung kultureller Vielfalt, einschließlich der performativen Praxis, wie sie in Tanzshows zum Ausdruck kommt.

DIE ÄTHIOPISCHE KULTURPOLITIK

Die 1997 bestätigte äthiopische Kulturpolitik steht im Einklang mit Artikel 39 der äthiopischen Verfassung und sieht in der Gleichberechtigung aller ethnischen Gruppen Äthopiens und ihrer Kulturen ihre Hauptaufgabe. Als staatliches Bestreben, welches Ziele und Maßnahmen zur Förderung und zum Erhalt aller Kulturen vorgibt, grenzt sich die gegenwärtige Kulturpolitik klar von dem Walten vorheriger Regierungssysteme ab, denen sie kulturelle Hegemonie vorwirft. Die diskriminierende Politik vergangener Regimes und Obrigkeiten habe nicht die Vielfalt der *nations*, *nationalities*

and peoples' of Ethiopia anerkannt, sondern eine kulturelle Vormachtstellung der regierenden *nation or nationality* gegenüber anderen, nicht am Regierungsprozess beteiligten ethnischen Gruppe propagiert (MYSC 2005; Epple & Thubauville 2012: 155). Um ethnische Gruppen vor der Unterdrückung und Dominanz anderer zu bewahren und die Etablierung einer kulturellen Hegemonie vorwegzunehmen, strebt die äthiopische Kulturpolitik die Gleichberechtigung und den Respekt aller Kulturen an, was wie folgt beschrieben wird:

„[...] to enable the languages, heritage, history, handicraft, fine arts, oral literature, traditional lore, beliefs and other cultural features of the various nations, nationalities and peoples of Ethiopia to receive equal recognition and respect; to preserve and conserve these and pass them over to future generations.“ (MYSC 2005)

Die definierte Zielrichtung der äthiopischen Kulturpolitik gibt die verfassungsrechtliche Anerkennung aller Ethnien und den angestrebten kulturellen Pluralismus wieder (Epple & Thubauville 2012: 155).

KULTURPOLITISCHE ZIELE UND ÄTHIOPIENS WIRTSCHAFTLICHER TRANSFORMATIONSPLAN

Die Kulturpolitik steht im Einklang mit einer staatlich gelenkten Wirtschaftspolitik, welche im *Growth and Transformation Plan* (GTP) erörtert wird.¹⁴¹

Die wirtschaftspolitischen Ziele beeinflussen den kulturellen und sozialen Bereich. Dies wird vor allem deutlich in der überarbeiteten Version der Kulturpolitik von 1997, welche zeitgleich mit dem zweiten Entwicklungs- und Wirtschaftsplan (GTPII) 2016 verabschiedet wurde. Auffällig oft werden hier kulturelle Werte und Praktiken mit Begrifflichkeiten wie Industrialisierung oder moderne Technologien in Zusammenhang mit dem Entwicklungsbestreben Äthiopiens hin zu einem Mitteleinkommensland und der

¹⁴¹ Erstmals 2010 verabschiedet, definiert die äthiopische Regierung im ersten GTP ein Fünfjahresziel, welches weitreichende Modernisierungsmaßnahmen im Agrarsektor und der Infrastruktur (Straßenbau, öffentliches Verkehrsnetz, Telekommunikation), erneuerbare Energien sowie die Forcierung von Industrialisierung verfolgt. Im Anschluss daran wurde 2016 der zweite GTP verabschiedet, der darauf zielt, Äthiopien bis 2025 zu einem unteren Mitteleinkommensland zu transformieren (Epple & Thubauville 2012: 156; FDRE 2016).

Bewahrung des nationalen Friedens gesetzt. In den einführenden Worten der Kulturpolitik von 2016 wird die Überarbeitung wie folgt gerechtfertigt:

„Nor has it [die Kulturpolitik von 1997] clearly provided for the institutional setup and coordination procedure required for the development of cultural resources which is critical to all the development sectors. Furthermore, it has not addressed the issue of linkage between culture and contemporary technological products. [...] the arts and sciences, [sic!] play their legitimate role as the pillars of the nation's peace, independence, democratization and sustainable development.“ (MoCT 2016: 1; 5; Vision 1.2)

Die Intention der kulturpolitischen Leitlinien zielt vor allem auf die Bewahrung und Förderung von Kulturgütern und -werten aller Ethnien Äthiopiens ab (MoCT 2016: 7). Die Realisierung dieser Vorsätze steht dabei häufig in Abhängigkeit zu den wirtschaftspolitischen Zielen, die eine Steigerung der ökonomischen Prosperität beinhaltet.

DIE AUSFÜHRENDE ADMINISTRATIVEN ORGANE DER KULTURPOLITIK: DAS KULTUR- UND TOURISMUSMINISTERIUM UND SEINE REGIONALEN DEPENDANCEN

Dem MoCT obliegt die Umsetzung der kulturpolitischen Ziele. Auf Bundesländerebene unterstehen dem Ministerium wiederum regionale Dependancen, bekannt als Culture and Tourism Office (CTO) (MoCT 2016: 23). Der Arbeits- und Handlungsbereich des Ministeriums sowie seiner regionalen Niederlassungen erstreckt sich von der Förderung (u.a. von Ausbildungsstätten wie Theaterhäuser), über Bewahrungsmaßnahmen immaterieller und materieller Kultur (u.a. Förderung von Forschungseinrichtungen, Museen sowie Zusammenarbeit mit internationalen Organisationen¹⁴²) bis hin zu einer öffentlichkeitswirksamen und kontrollierten Verwendung der Kulturgüter und Praktiken für den Tourismussektor. Als erweiterte administrative Arme fungieren die CTOs in den jeweiligen Regionen als erste informative Anlaufstelle für Anliegen hinsichtlich immaterieller und materieller Kulturgüter und -praktiken.¹⁴³ Die Regierungsbeamt*innen stellen

¹⁴² Hier sei u.a. das UNESCO-Übereinkommen zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes genannt (UNESCO 2017b).

¹⁴³ Diesen Weg wählten meine Kolleg*innen vom Frobenius-Institut und ich während einer Projektreise in Äthiopien. Hierfür kontaktierten wir regionale CTO-Dependance,

sicher wer welche Informationen erhält – regierungskritische Stimmen sind hier fehl am Platz. Die regionalen Zweigstellen des Kultus- und Tourismusministeriums sind die sogenannten Gatekeeper. Im Rahmen meiner Zusammenarbeit mit der Tanzkompanie DESTINO hatte ich die Möglichkeit, eine Vielzahl an regionalen CTO-Niederlassungen und deren Arbeitsweise kennenzulernen. Auffällig ist, dass jede Provinz ihre eigene, vom CTO finanzierte¹⁴⁴, regionale Musik- und Tanzgruppe hat. Diese werden in ihrer Funktion als traditionelle Tänzer*innen, sprich als tanzendes Aushängeschild der Region, zu besonderen Anlässen, wie Feiertagen oder dem Besuch eines Ministers oder Ministerin, aktiv. Ein Befragen oder eine Kontaktaufnahme außerhalb des von den CTO-Beamt*innen zur Verfügung gestellten Personenkreises gestaltet sich wiederum als schwierig. Oftmals kamen Fragen seitens der CTO-Zuständigen auf weshalb ich denn mit dieser Person sprechen möchte, ob die von ihnen gestellten Informationen nicht ausreichen oder schlichtweg die Informationen, die ich von meinem/meiner selbstgewählten Gesprächspartner*in erhalte, nicht korrekt seien. Durch dieses Vorgehen findet zwar keine direkte Zensur seitens der Regierung statt, jedoch wird subtil gelenkt und ausgewählte Informationen freigegeben. Dies funktioniert indem zu Interviewsituationen in den einzelnen Regionen immer auch Zuständige des CTOs anwesend waren oder mir regierungstreue Gesprächspartner*innen zugewiesen wurden.

Pluralismus und offene Meinungskundgebung gegenüber dem Walten des Kultus- und Tourismusministeriums ist in Interviewsituationen mit Tänzer*innen der staatlichen Theaterhäuser oder den regionalen CTO-Tanzgruppen spärlich gesät. Kritische Stimme seitens der Tänzer*innen, die für staatlich geführte Theaterhäuser (z.B. das Nationaltheater) arbei-

um die Waka-Grabstelen in Konso zu sehen und die Zubereitung der *ensele*-Pflanze in Sidama kennenzulernen. Während meiner Zusammenarbeit mit DESTINO wurde ebenso der Weg über die CTO-Dependancen gewählt, um Informationen über die Regionen zu erhalten.

¹⁴⁴ Die regionalen Musik- und Tanzgruppen erhalten finanzielle Unterstützung beim Kauf von Kostümen und Requisiten. Ebenso wird ihnen, wenn möglich, ein Übungsraum zur Verfügung gestellt. Jedoch erhalten die Mitglieder keinen regelmäßigen Lohn für ihre Aktivität in der Tanzgruppe. Eine Tätigkeit in den regionalen Musik- und Tanzgruppen wird vielmehr als prestigeträchtig angesehen, als Ehrenamt, indem die Tänzer*innen ihren Teil zur Kulturbewahrung beitragen und traditionelle Tänze aufführen.

ten, sind rar. Aussagen über die Tanzauswahl und Choreografie wirken einstudiert. Indes wurde mir häufig versichert, dass alle regionalen Tänze gleichwertig präsentiert und gezeigt werden. Es keine Abstufungen in der Darstellungsweise gibt (Jerry 16.2.2017: Interview). Freischaffende Tänzer*innen sind hingegen redseliger und kritisieren offen die mangelnde finanzielle Unterstützung sowie das Fehlen von sicheren Ausbildungsplätzen und -stätten.

Es existiert keine direkte staatliche Zensur oder ein Eingreifen in Form von Aufführungsverboten gegenüber Tänzer*innen, jedoch lässt sich eine unterschwellige Kontrolle erkennen. Dies äußert sich u.a. in der Vergabe von Aufführungsmöglichkeiten, die abhängig von dem subjektiven Ästhetikempfinden ministerialer Entscheidungsträger*innen ist (Gethahun 21.2.2017: Interview). Junge Tänzer*innen sehen sich in diesem Kontext oftmals mit einem starren, statischen, stark folkloristischen Verständnis von Tanzaufführungen seitens des Kultus- und Tourismusministerium konfrontiert (vgl. Köppen 2017: 215f.). Das nicht Einhalten der tänzerischen Aufführungstradition, wie sie in den staatlichen und städtischen Theaterhäusern Addis Abebas seit den 1950ern praktiziert wird, wird mit fehlender Unterstützung seitens des MoCT geahndet und zeigt sich in einer Nichtvergabe von Übungs- und Aufführungsflächen. Dies bestätigt der professionelle Tänzer Gethahun während eines Interviews.

„The government arranges the venue for us. Because it’s hard to fund it personally. [...] The government funds the programs, so we do it in a way they want us to do it. And even if you want to host on your own, you might not have that much audience. Not only that, you won’t be able to get the venue. That’s the biggest challenge. [...] So, we perform under organizations with the license.“ (Gethahun 21.2.2017: Interview)

Yared, ein 21-jähriger Tänzer aus Addis Abeba, beschreibt diesen Umstand etwas drastischer:

„Back then when I used to work at the theater, I have performed before many authorities. They want dance performances as artistic accompaniment to events like a book launch. They use it as some kind of circus freak show.“ (Yared 28.2.2017: Interview)

Für individuelle, künstlerische Interpretationen und tänzerische Kreationen sieht das Kulturministerium bzw. die ihm zugeordneten Institutionen, wie das Nationaltheater, keine Unterstützung vor. Hierfür müssen sich Tänzer*innen internationale Förderer suchen.¹⁴⁵

Die Handlungsmacht des Kultusministeriums beeinflusst insofern die Aktivität und Arbeit von Tänzer*innen, als dass es über die Vergabe sogenannter Unterstützungs- und Befürwortungsbriefe (*letters of endorsement*) bestimmt und verfügt. Mit dem Besitz eines solchen Briefes öffnen sich Türen zu Aufführungsorten, Trainingsräumen und Bühnen sowie eine Auswahl an Performancemöglichkeiten. Dabei ist der Besitz des tatsächlichen Briefes, des Papiers, ausgedruckt mit Unterschrift und Stempel, äußerst wichtig. Während der *Adey*-Projektreise waren die Mitglieder von DESTINO stets darauf bedacht, die notwendigen Papiere dabei zu haben. Diese ministeriellen Genehmigungen erlaubten es ihnen, mit den Verantwortlichen der regionalen CTOs zu sprechen. Sie konnten so wertvolle Informationen zu deren Arbeitsweisen bei der Bewahrung des Tanzwissens, zur Auswahl der Tänzer*innen für die regionalen Tanzgruppen und zur Bedeutung der Tänze erhalten. Eine bloße telefonische Zusage eines/r Regierungsbeamten*in war nicht ausreichend. Demzufolge löste der Verlust oder das Vergessen eines solchen Briefes verzweifelte Panik aus und Briefe wurden umständlich per Fahrer nachgesendet. Solang der Brief nicht ausgehändigt und vorgezeigt werden konnte, blieben die CTO-Mitarbeiter*innen stumm, doch sobald die Erlaubnis physisch vor ihnen lag, wurde bereitwillig erzählt und gezeigt – der Befürwortungsbrief öffnete wortwörtlich Münder. Inwieweit eine Vergabe von solchen Unterstützungsbriefen von persönlichen Kontakten und dem Gutdünken der einzelnen Zuständigen im Ministerium abhängig ist, lässt sich nur erahnen. Solche Befürwortungsbriefe erhalten vorwiegend eingetragene Vereine, die bereits über finanzielle Unterstützung verfügen, wie z.B. die DESTINO-Tanzkompanie, selten einzelne Tänzer*innen. Das von DESTINO ausgeführte Projekt *Adey* wurde im Rahmen der UNESCO-Bewahrungsmaßnahmen und dem Mitwirken der Europäischen Union gefördert. Solch ein Unterfangen verspricht reprä-

¹⁴⁵ Wie im Fall der Tanzkompanie DESTINO, die ihre Fördergelder u.a. von der Europäischen Union beziehen.

sentative Außenwirkung für den äthiopischen Staat, daher war die Erteilung von Befürwortungsbriefen seitens des MoCT eine reine Formalie.

KULTURPOLITIK IN IHRER UMSETZUNG

Im Alltagsleben kommt die Auslegung der Kulturpolitik, d.h. die Bewahrung und freie Ausübung kultureller Werte und Traditionen, an ihre Grenzen so bald in den Kanon der zu bewahrenden kulturellen Praktiken, Rituale und Traditionen fallen, die per Definition der Zentralregierung unter die Kategorie „harmful traditional practices“ fallen. Als „harmful“ oder „backwards“ bezeichnete Praktiken sind vor allem jene, die dem selbstaufgelegten Modernisierungstrend, der prophezeiten Geschlechtergleichheit und den Entwicklungsambitionen der Zentralregierung entgegenstehen (MoCT 2016: 12f.). Die Ethnologinnen Susanne Epple und Sophia Thubauville verweisen in diesem Zusammenhang auf die berechnete Frage hin, wer darüber bestimmt, welche Praktiken und Werte „harmful“ und „backward“ sind, und wer oder was schließlich die Handlungsmacht ausübt. Exemplarisch führen sie das Bundesland SNNPR an. Als föderale Einheit, die die höchste ethnische Diversität auf dem Bundesgebiet umfasst, entwickelte sich die südliche Region in den letzten zwei Jahrzehnten zu einem touristischen Magnet, der mit kultureller Vielfalt und traditioneller Lebensart wirbt, welche die Region als unberührt und ursprünglich stilisiert (Epple & Thubauville 2012: 158f.). Rückständigkeit, hier gleichbedeutend mit unberührt von modernen¹⁴⁶ Technologien und Lebensweisen, wird bis zu einem gewissen Grad geduldet. So wird gar das touristische und ökonomische Potenzial ausgeschöpft, solange es die staatliche Wirtschaft durch Tourismus fördert. Sobald jedoch herkömmliche Praktiken, wie z.B. die etablierte Form der Feldbestellung, den Einzug moderner landwirtschaftlicher Methoden, wie Bewässerungssystem oder Nutzung von Düngemittel, verhindern, erhalten diese den Stempel „backwards“. Die Folge sind großangelegte, staatliche Aufklärungsarbeiten (Epple & Thubauville 2012: 156–160). Eben hierin zeigt sich die individuelle staatliche Bestimmung von Praktiken, die als „harmful“ und „backward“ definiert werden. Dies

¹⁴⁶ Die Zuschreibung modern wird in diesem Zusammenhang als Gegenstück zu traditionell verwendet. Modern bedeutet hier bisher unbekannte und nicht verwendete Technologien und Praktiken.

steht streng genommen konträr zu den verfassungsrechtlichen Freiheiten, die jeder *nation*, *nationality* oder *people* in Äthiopien obliegt, nämlich das Recht, ihre Kultur frei auszuleben und zu praktizieren (MYSC 2005).

Adaptiert auf den Bereich der Tänze sind ähnliche Beispiele zu beobachten. Das südliche Omoflusstal ist ein populäres touristisches Reiseziel. Hierbei hat sich vor allem der „Sprung über die Rinder“¹⁴⁷ zu einem beliebten Ereignis für Touristen entwickelt. Junge Hamar-Männer rennen/ hüpfen hierbei über den Rücken mehrerer hintereinander aufgestellter Rinderbullen. Das Zeremoniell wird von Tänzen begleitet. Ein charakteristisches Element ist hierbei das Peitschen junger Frauen auf deren Rücken. Die jungen Frauen necken potenzielle Auserwählte, diese antworten wiederum mit Peitschenhieben als Ausdruck der Erwiderng/Zuneigung (Lydall 1994). Diese Praxis wird von der Zentralregierung als „harmful practice“ deklariert.¹⁴⁸ Doch das Element des Auspeitschens ist eben integraler Bestandteil des Initiationsritus, ein Abändern und somit Anpassen an kulturpolitische Leitsätze würde die gängige Praxis einschränken. Die Zentralebene mischt sich in diesem Fall in kulturelle Gepflogenheiten ein, indem sie sie als schädlich deklariert. Sie lässt dabei die lokale Definition dieser Praxis und das soziale Gefüge, indem sie stattfindet, außen vor. Zudem möchte sich die Zentralregierung als liberal und modern präsentieren und nicht das Risiko eingehen, bei Tourist*innen durch das Aufführen und der Duldung dieser Praktik Entsetzen auszulösen. Dies könnte gar dem angestrebten positiven Image des äthiopischen Staates schaden, welches wiederum eng mit den Wirtschaftszielen sowie den Millenniums-Entwicklungszielen der UN¹⁴⁹ zusammenhängt, die Äthiopien 2000 unterzeichnet hat (Epple &

¹⁴⁷ Ein Initiationsritus, den die in der Provinz Southern Omo lebenden Hamar praktizieren.

¹⁴⁸ Siehe hierzu das Strafgesetzbuch der Demokratischen Republik Äthiopien (FDRE 2005) sowie die Ausführungen zu „harmful practices“ im Text der Kulturpolitik (MoCT 2016).

¹⁴⁹ Die 8. Millennium-Entwicklungsziele streben globale Bekämpfung extremer Armut und Hunger, Primärschulbildung für alle, Geschlechtergleichstellung, Rückgang der Kindersterblichkeit, Verbesserung Gesundheitsvorsorge der Mütter, Bekämpfung von HIV/Aids, Malaria und anderen schweren Krankheiten, Förderung ökologischer Nachhaltigkeit und schließlich Aufbau einer globalen Partnerschaft für Entwicklung an (Ver-einte Nationen New York 2015).

Thubauville 2012: 156; MoCT 2016: 15; 19; Vereinte Nationen New York 2015).

Ein Beispiel, das wiederum eine Form der *harmful practice* als immaterielles Kulturerbe auf die Bühnen der Tanzshows erhebt, ist die Inszenierung eines Brautraubs. Als theatralisches Element hat sich die Brautraub-Inszenierung zum beliebten Teil der Tanztheatershows in Addis Abeba etabliert. Als szenischer Höhepunkt von Tanzperformances buhlen zwei Männer um die Gunst einer Frau. Die Auserwählte kokettiert mit Verlegenheit, kichert schüchtern, am Ende schnappt sich einer der beiden die junge Frau und zieht mit ihr davon. Das Publikum applaudiert, pfeift und feuert die Handlung durch Zwischenrufe an. Ein Brauch, der vor allem im äthiopischen Hochland weit verbreitet war und teilweise noch ist, welcher mittlerweile strafrechtlich geahndet wird und in den Kanon der „harmful practices“ fällt.¹⁵⁰ Auf der Bühne wird er als unterhaltendes Showelement jedoch akzeptiert, es wird sich gar damit identifiziert, es wirkt vertraut. Zerihun, Inspizient am Nationaltheater, beschreibt auf meine Nachfrage den Sinn einer Brautraubinszenierung als Teil der Tanztheaterchoreografie wie folgt:

„Well, they perform that in relation to the message they want to pass. It's not to promote the tradition but to show it exists and they shouldn't follow it.“(Zerihun 07.04.2017: Interview)

Er sieht in der Darstellung des Brautraubs ein Denunzieren dieser Praxis und zugleich ein aufklärerisches Moment. In einem Interview mit Gedion Mulatu, der als Wissenschaftler für das Kultusministerium arbeitet, spreche ich das Thema „harmful practices“ an. Ich bitte ihn um Beispiele, was darunter zu verstehen sei. Als ein Beispiel nennt er den eben beschriebenen Brautraub. Auf meinen Einwand hin, dass die Inszenierung eines solchen allabendlich auf den Bühnen von Cultural Restaurants in Addis Abeba zu sehen sei, reagiert er verwundert und etwas überrumpelt. Sowas dürfe eigentlich nicht gezeigt werden, da es verboten ist, erwidert er. Er plädiert daher für ein staatliches Kontrollorgan, das Tanzaufführungen in den zahlreichen Etablissements in Addis Abeba auf Einhaltung der kulturpolitischen

¹⁵⁰ Im Strafgesetzbuch der Demokratischen Bundesrepublik Äthiopien wird unter Artikel 587 „Abduction of a Woman“ der Brautraub mit einer Gefängnisstrafe von drei bis zehn Jahren geahndet (FDRE 2005).

Leitsätze überprüfen solle (Gedion Mulatu 7.04.2017: Interview). In der Kulturpolitik liest sich Gedions Forderung wie folgt: „Night clubs and cultural institutions shall be made to maintain the country’s cultural values and good image“ (MoCT 2016: 15). Die Bewahrung der kulturellen Werte des Landes und das „good image“ stehen hier im Zentrum jeder künstlerischen Darstellung. Die Richtigkeit der Aus- und Aufführung von traditionellen Tänzen bezieht sich in diesem Kontext auf den kulturpolitischen Ansatz, „harmful practices“ einzudämmen und das Zeigen und Inszenieren dieser. Bezogen auf Gedions Aussage habe ich mich im Nachhinein gefragt, ob er tatsächlich nicht wusste, dass der Brautraub ein festes Element im Standardrepertoire der Cultural Restaurants-Shows ist, denn er versicherte mir, dass er bereits häufig Tanzshows besuchte. Nahm er die Szene schlichtweg nicht wahr? Wird solch eine Show nur als unterhaltendes Theater aufgefasst, vergleichbar mit dem Besuch eines Theaterstücks von Shakespeare, welches ebenso alles andere als gegenwärtige gesellschaftliche Konventionen und Geschlechterrollen präsentiert? Der Brautraub als Brauch oder Tradition wird als kulturelle Praxis auf der Bühne präsentiert und bleibt somit zugleich als kollektives kulturelles Gedächtnis erhalten. Als Kunstform hält das Tanztheater Vergangenes fest. Wo können also Grenzen gezogen werden? Wer bestimmt darüber, was als repräsentative kulturelle Praktiken Äthiopiens präsentiert wird und welche besser verschwiegen werden? Warum werden bestimmte Praktiken auf der Bühne für ein touristisches Publikum aufgeführt und festgehalten und andere wiederum nicht? Der Brautraub wird als Tradition, als kulturelles Element inszeniert, das Auspeitschen junger Frauen wiederum nicht. Beide Praktiken sind von der Regierung als „harmful practice“ deklariert, eine wird künstlerisch in Szene gesetzt, die andere ist verpönt.

„WE NEED PROFESSIONAL WATCHMEN!“ – KONTROLLINSTANZ ALS BEWAHRUNGSMASSNAHME

Ein Appell, der durchweg das Meinungsbild in der Tanzszene Addis Abebas bestimmt, ist der Aufruf an eine staatlich gelenkte Kontrollinstanz, die die ordentliche Ausführung von regionalen Tänzen gewährleistet, prüft und somit die Tanztraditionen wahrt. „There must be state control; an institution which monitors the dance venues, the Cultural Restaurants and

Night Clubs, which makes sure that the dances are performed in a correct manner“¹⁵¹ – diese und ähnliche Forderungen habe ich immer wieder in Interviews mit Tänzer*innen gehört. Das Fehlen einer staatlich geführten Tanzinstitution und eines Überwachungsmechanismus, der die Tanzaufführungen in den unzähligen Aufführungsorten in Addis Abeba kontrolliert, auf seine Richtigkeit überprüft und gegebenenfalls mahnt, wurde mir gegenüber als Defizit geäußert. Hierbei appellieren vor allem Tänzer*innen der älteren Generation, aufgewachsen, ausgebildet und tänzerisch aktiv zur Haile Selassie-Ära und während des Derg-Regimes, an eine staatliche Kontrollinstanz.

Der Ansatz einer staatlichen Kontrollinstanz wird in den kulturpolitischen Leitsätzen vorgeschlagen, als „monitoring and control system“, welches die kulturellen Formen vor einer Invasion, ausgehend von Informations- und Kommunikationstechnologien, dem Internet und seinen zahlreichen Kanälen (Social Media-Plattformen), bewahren soll (MoCT 2016: 11). Das Kultur- und Tourismusministerium (MoCT) mit dem ihm zugeordneten Kultureinrichtungen kommt ansatzweise dieser Forderung nach. Das Nationaltheater, welches im Gegensatz zu den anderen Theaterhäusern in Addis Abeba direkt der Zentralregierung, genauer dem MoCT untersteht, agiert in diesem Kontext als ausführendes Organ.¹⁵²

Das mit der Forderung einer solch gestalteten Instanz jedoch auch staatliche Zensur Einzug erhalten würde, sehen meine Gesprächspartner*innen nicht als Gefahr oder Einschränkung ihres künstlerischen Schaffens. Vielmehr ist eine beständige Angst vor Einflüssen von außen (gemeint sind hier Tanzrends aus den afrikanischen Nachbarländern sowie aus Europa und den USA) zu konstatieren, die einen Verlust der Tanztradition mit sich bringen könnten, sowie die Befürchtung, die heranwachsende Generation schätze das Erbe der Älteren nicht. Diese haben das Wissen, das Verständnis und die Idee von Tanz im öffentlichen Raum bzw. als Bühnenshow maß-

¹⁵¹ Interviewauszüge: Kuribachew Welde-Mariam (28.11.2015); Mulatu Astatke (24.11.2015); Fraol (13.11.2015).

¹⁵² Das Nationaltheater fällt in den Zuständigkeitsbereich des Kultur- und Tourismusministerium und untersteht somit direkt der Zentralregierung. Wohingegen das Ras Theatre und das Hager Fikir Theatre sowie die Kulturzentren (Youth Clubs) der Stadtverwaltung Addis Abeba angehören (Zerihun 02.02.2017: Interview).

geblich geprägt (Gethahun 21.2.2017: Interview). Dem entgegenzusetzen sind jedoch anerkennende Aussagen junger Tänzer*innen ob der erbrachten Leistungen hinsichtlich Etablierung und gesellschaftlicher Akzeptanz des Tanzmetiers durch die ältere Tänzer*innenriege. Fraol, Anfang 20 und Mitglied der Tanzgruppe Jabeza, äußert sich würdigend gegenüber der Tänzer*innengeneration der 1980er¹⁵³:

„Our former generation who took part in *hezb le hezb* did something for us and we want to do more for the next generation.“ (Fraol 13.11.2015: Interview)

Trotz Huldigung, lobender Worte und Respekt gegenüber den älteren Tänzer*innen tendieren gegenwärtig professionelle Tänzer*innen zu einem Mix aus traditionell-äthiopischen Tanzstilen und modernen Einflüssen, man müsse den musikalischen und tänzerischen Trends folgen, um am Puls der Zeit zu bleiben und gleichzeitig interessant für die heranwachsende äthiopische Jugend zu sein. Dies beschreibt u.a. Gethahun in einem Interview.

„I believe that things have to change with time. While keeping our origin, we must be open-minded for new things. For example, there is participation and there is presentation. I think of culture as a participation, where you show the whole culture in detail. But for presentation, for performance it must be mixed up with modern dance styles. Both have to coexist. There is a saying which says: to lose your origin is to lose your identity. So, we have to keep the origin.“ (Gethahun 21.2.2017: Interview)

Das Aufbrechen des etablierten Tanzkanons und das Streben, das allgemeine Verständnis von Tanz in der äthiopischen Gesellschaft zu ändern, d.h. mehr zu sein als ein reines Unterhaltungsmittel oder begleitende Praktik von religiösen und rituellen Feierlichkeiten, wird durch eben jene zitierte selbstbestimmte junge Tänzer*innengeneration forciert. Für sie ist Tanz immaterielles Kulturerbe, welches Ausdruck ihrer Identität ist und bewahrt werden muss. Darüber hinaus ist es ein emanzipatorisches Ausdrucksmittel, welches die Tänzer*innen für ihre Zwecke zu benutzen wissen. Der als Defizit geäußerte Mangel einer fehlenden staatlichen Tanzinstitution oder

¹⁵³ Er bezieht sich mit seinem Zitat explizit auf das Tanzensemble des Tanztheaterstückes von *hezb le hezb*, welches 1987/88 erstmal aufgeführt wurde. Siehe ebenso Kapitel „Nationale Inzenierungspraktik – Das Tanztheater *hezb le hezb*“.

gar eines Überwachungsmechanismus zeigt sich in diesem Kontext als förderlich. Tänzer*innen, egal ob an staatlichen Institutionen beschäftigt oder freischaffend, haben dadurch die Möglichkeit, das Medium Tanz für sich neu zu entdecken, zu entfalten und zu adaptieren. Viele stellen ihre tänzerische Aktivität, ihre Profession als gesellschaftlichen Mehrwert und Beitrag zur Erhaltung der Kultur dar, was für sie mehr als nur das reine Rezipieren des Tanzkanons ist, und stilisieren sich als kulturelle Botschafter*innen.¹⁵⁴

TÄNZE ALS NATIONALE INSZENIERUNGSPRAKTIK

Seit Bestehen der Demokratischen Bundesrepublik Äthiopien, zeichnet sich ein Trend ab, der das Feiern ethnischer Vielfalt im öffentlichen Raum forciert (Abbink 2013: 22f.; Epple & Thubauville 2012: 156f.). Fernsehprogramme wie *Balageru – Ethiopian Idol*¹⁵⁵, der Fernsehkanal *Dankira* (dt. Tanz), der Tanzkurs- und Musikvideos zeigt, kulturpolitisch geförderte Programme zur Bewahrung der Kultur sowie der jährlich zelebrierte *Nations, Nationalities and Peoples' Day*, stehen exemplarisch für das beständige Interesse der äthiopischen Regierung nationale Einheit in ethnischer Vielfalt zu präsentieren.

Die Kunstform Tanz bietet sich hierfür als ein besonders geeignetes Medium an, denn Tanz verbindet, Tanz unterhält, Tanz bewegt – körperlich sowie emotional. Als kulturelle Ausdrucksform scheint es das kollektive Mittel zu sein, einen gemeinsamen Nenner, einen gemeinsamen nationalen Marker herzustellen. Die multiethnische äthiopische Gesellschaft weist mit über 80 Ethnien eine immense Anzahl an unterschiedlichen Tanzstilen auf. Jede Region und jede Ethnie greifen auf ein ausgeprägtes Tanzrepertoire zurück. Jedoch wird ein Tanzstil als *Pars pro Toto*, als der äthiopische Tanz *per se* präsentiert. Dabei handelt es sich um die Schultertanztechnik *eskista*, die, wie im Folgenden näher erläutert, diverse regionale Variationen aufweist und sich u.a. durch charakteristische ruckartige Bewegungen der

¹⁵⁴ Siehe Kapitel „Verkörperung der Nation“ für eine ausführliche Diskussion.

¹⁵⁵ *Balageru – Ethiopian Idol* ist eine Talentshow, die nach talentierten Sänger*innen und Tänzer*innen sucht. Das amharische Wort *balageru* bedeutet eine Person vom Land bzw. wortwörtlich übersetzt eine Person mit einem Land. Die Namenswahl für das TV-Format lässt auf die starke Romantisierung des Landlebens sowie auf die weitverbreitete Annahme schließen, dass auf dem Land die Tradition bewahrt und unberührt sei.

Schultern definiert. *Eskista* ist eine Tanztechnik, die die ethnische Gruppe der Amhara für sich beanspruchen und als genuin amharisch deklarieren. *Eskista* wird gleichwohl als Inbegriff des äthiopischen Tanzes betrachtet. In Gesprächen über Tänze, auf den Theaterbühnen sowie öffentlichen Feierlichkeiten in Äthiopien sowie in der äthiopischen Diaspora wird dies deutlich.¹⁵⁶ Ebenso verweisen wissenschaftliche Untersuchungen zu Musik und Tanz in Äthiopien sowie belletristische Beschreibungen Äthopiens stets auf den amharischen Schultertanz.¹⁵⁷

Eine Beobachtung, die ich auf meiner Feldforschung machte, illustriert meine These exemplarisch. Im Frühjahr 2017 fielen mir in Addis Abeba Werbebanner einer äthiopischen Biermarke auf. Diese zeigten Fußballspieler des englischen Fußballclubs Manchester United zusammen mit äthiopischen Tänzern. Zu sehen war eine Szene, in der ein Fußballspieler mit einem Fuß auf dem Fußball – hier stellvertretend für das nationale Identitätsmerkmal Englands – versucht, die Schulterbewegung des äthiopischen Tänzers nachzuahmen. Der Tänzer ist in einem weißen Baumwollumhang (amh. *shamma*) und einer weißen Baumwollhose bekleidet – eine Kleiderkombination, die als *habesha*-Tracht¹⁵⁸ bezeichnet wird. Er bringt seinem Gegenüber *eskista* bei. Der amharische Tanz wird hier zur stellvertretenden kulturellen Praktik, die als Repräsentant für die äthiopische Gesellschaft

¹⁵⁶ Während meines Aufenthalts in der äthiopischen Diaspora in Washington D.C. (April bis Ende Juni 2018) ist dieser Aspekt in Gesprächen omnipräsent. So wurde nach einer kurzen Vorstellung meines Forschungsthemas und Interesse an äthiopischen Tänzen meist direkt auf *eskista* als die äthiopische Tanzform schlechthin verwiesen.

¹⁵⁷ Wissenschaftliche Veröffentlichungen halten sich zwar mit der Zuschreibung *eskistas* als Repräsentant des äthiopischen Tanzes zurück, jedoch wird die Tanztechnik immer wieder als Beispiel herangezogen und gewinnt somit eine bedeutende Rolle im wissenschaftlichen Diskurs.

¹⁵⁸ Der amharische Terminus *habesha* bezieht sich in seiner regionalen Auslegung vorwiegend auf das Hochland Äthopiens, welches die Bundesländer Tigray und Amhara umfasst, sowie zu Teilen Oromia und Addis Abeba. Wird die Bezeichnung jedoch für kulturelle Merkmale, gar fälschlicherweise als Ethnizität verwendet, gestaltet sich die Zuschreibung etwas komplexer. Als vager Sammelbegriff, der vor allem für Ethnien und deren soziokulturelle Struktur aus dem Hochland Äthopiens verwendet wird, wird er stellvertretend für jene kulturellen Merkmale (Tanz, Musik, Kleidungsstil, gesellschaftliche Konventionen) eingesetzt, die als repräsentativ äthiopisch empfunden werden (Ficquet & Dereje Feyissa 2015: 17f.; Levine 1965).

steht, so wie der Fußball stellvertretend für den englischen *Soccer* und die englische Kultur steht. Als kulturelle Ausdrucksform ist Tanz unmissverständlich mit äthiopischer Kultur verbunden und wird repräsentativ eingesetzt.

Vor diesem Hintergrund gebe ich im Folgenden einen Einblick in die tänzerische Vielfalt Äthiopiens. Hierbei limitiere ich mich auf den nationalen Tanzkanon.¹⁵⁹ Als nationaler Tanzkanon bezeichne ich jene Auswahl an äthiopischen Tänzen, die stets in den Tanzlokalitäten aufgeführt werden und einen scheinbar fest etablierten, nicht anfechtbaren Tanzkanon repräsentiert, der sich durch ein wiederkehrendes Darstellungsmuster und eine fixe Selektion von Tänzen auszeichnet. Dieser hat sich durch die Professionalisierung von Tanz und den Tanzdarbietungen in den Theaterhäusern sowie in anderen Lokalitäten in Addis Abeba ab den 1950er Jahren etabliert. Er wurde über Jahre hinweg akzeptiert und adaptiert (Ashenafi Kebede 1976: 295). Jeder einzelne der neun¹⁶⁰ äthiopischen Bundesstaaten (*kililoch*) findet durch ein, zwei oder max. drei Tanzstile Ausdruck im Tanzkanon. In der tänzerischen Repräsentation der Bundesstaaten lassen sich distinktive Darstellungsweisen und stereotypische Zuschreibungen erkennen, die ich in der Beschreibung der Tänze aufgreife und anschließend im Kapitel „Der nationale Tanzkanon – Ein Kaleidoskop ethnischer Vielfalt“ diskutiere.

Einführend gebe ich einen Überblick über zentrale Tanzmotive, die in unterschiedlichen Abwandlungen in den äthiopischen Tanzstilen auftauchen. Als literarische Referenz dienen mir die Ausführungen von Martin (1967), Vadasy (1970, 1971, 1973), Timkehet Teffera (2001) sowie der Beitrag von Kimberlin (2005) in der *Encyclopaedia Aethiopica*. Im Anschluss füge ich eine Beschreibung der einzelnen Tänze an, die vorwiegend auf meinen eigenen Beobachtungen basieren. Hierbei fokussiere ich mich in der Beschreibung der Tänze jedoch nur auf die Bundesstaaten Amhara, Ti-

¹⁵⁹ In meiner Beschreibung konzentriere ich mich auf die Tänze des nationalen Tanzkanons, da ich vor allem diese in Fülle durch zahlreiche Besuche von Cultural Restaurants in Addis Abeba und durch Tanzkurse beobachtet und studiert habe. Die hier beschriebenen Tanzstile verstehen sich als säkulare Tanzaufführungen.

¹⁶⁰ Afar, Amhara, Benishangul-Gumuz, Gambela, Harar, Oromia, Somali, Tigray, SNNPR sowie die Stadtstaaten Addis Abeba, Dire Dawa.

gray, Oromia, SNNPR und Gambela. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass Tänze aus Afar, Benishangul-Gumuz und Harar in den Tanzshows oftmals als Zusatzelemente der Nachbarregionen dargestellt werden. In den Tanzdarstellungen werden die Stadtstaaten Addis Abeba und Dire Dawa meist durch die Tänze der sie umgebenden Bundesländer repräsentiert und erhalten daher keine eigenen Tanzsequenzen.

ZENTRALE MOTIVE ÄTHIOPISCHER TÄNZE

Den äthiopischen Tanz per se gibt es nicht. Es gibt eine Vielzahl an praktizierten Tänzen, Tanzformen und -techniken. Gemeinsamkeiten in den tänzerischen Darbietungen lassen sich innerhalb der unterschiedlichen Sprachgruppen Äthiopiens beobachten.¹⁶¹ Ebenso muss in der Beschreibung von Tänzen die enge Verbindung von Tanz, Musik und Gesang beachtet werden: „[Tänze] besitzen verschiedene Bewegungsmuster, die fest an den melodisch-rhythmischen und den textinhaltlichen [sic!] Verlauf geknüpft sind und auch durch sie gesteuert werden“ (Timkehet Teffera 2001: 188). Gesangliche Elemente und Geräusche spielen eine wichtige Rolle, sie dienen teilweise als Zeichen unterhalb der tanzenden Gruppe, um entweder eine Bewegung zu wiederholen oder schneller bzw. langsamer auszuführen, Tänzer*innen zu animieren oder anzuheizen. Zischen, Trillern, Pfeifen, Zurufe, Kehllaute (vor allem bei den Gurage) oder auch die Ululation (Trillerschreie) bilden ein Repertoire, das sich in verschiedenen Ausprägungen über viele Ethnien hinweg identifizieren lässt (Timkehet Teffera 2001: 192). Viele Tänze werden von Klatschen und unterschiedlichen Arten von Instrumenten begleitet. Säkulare Tänze werden von *zafan*¹⁶² (säkulares

¹⁶¹ Timkehet Teffera führt als Gründe der Ähnlichkeiten Binnenwanderung und intensiven Kulturaustausch heran. Es lassen sich Ähnlichkeiten unter semitischen, hierzu zählen u.a. die Amhara, Gurage, Tigray und Harari, kuschitischen, u.a. die zahlreichen Oromo-Gruppen, Kambatta, Agaw und Konso, sowie nolitischen bzw. omotischen, hierzu zählen Wolaita, Dorze, Nuer, Kaffa und Hamar, Sprachgruppen erkennen (Timkehet Teffera 2001: 191f.).

¹⁶² Das amharische Wort *zafan* bedeutet säkulares Lied, Gesang und säkularer Tanz. Das Vortragen von *zafan* kombiniert Gesang und Tanz. Die Liedtexte reflektieren unterschiedliche Aspekte des alltäglichen Lebens. Als Arbeitslieder besingen sie das Ernten der Kaffeebohnen, das Pflücken der Baumwolle, das Ernten des Mais, das Weben des *shamma*-Tuches. Mit dem Gesang wird zugleich die besungene Tätigkeit durch Tanz nachgeahmt und performativ umgesetzt (Powne 1968: 70f.). Tanz und Musik gehö-

Lied) begleitet, welches sich charakteristisch durch einen Wechselgesang auszeichnet. Der Vorsänger (amh. *awrag*) stimmt die Strophe an und der Chor (amh. *täqäbay*) wiederholt diese (Kimberlin 2005: 81, Timkehet Teffera 2001: 176; 186). Die meisten Tänze folgen einem Zweiertakt, außer der Tanz der Tigray, welcher einem Dreiertakt folgt (Kimberlin 2005: 81).

Für Kimberlin und Timkehet Teffera lassen sich die meisten tänzerischen Darbietungen in Äthiopien in zwei Sektionen aufteilen.¹⁶³ Demnach gliedert sich der Tanz in eine Anfangs- bzw. Aufwärmphase und eine Hauptphase, in der sich die Bewegungsabläufe zyklisch wiederholen. Der Übergang von Aufwärm- zur Hauptphase kann sich je nach Rhythmus langsam aufbauen oder abrupt auftreten (Kimberlin 2005: 81). Die Aufwärmphase ist meist kürzer als der Hauptteil und dient dazu, die Stimmung im Publikum sowie die Energie der Mittanzenden auszuloten, es wird geklatscht und angefeuert, durch Aufforderungen, Interjektion und Ululation zur Partizipation aufgefordert (Kimberlin 2005: 81). Der Hauptteil des Tanzes zeichnet sich im Gegensatz zur Aufwärmphase durch ein beschleunigtes Tempo aus, dichtere rhythmische Muster, die zu einer höheren Anzahl aufeinanderfolgender Tanzmotive führen, die zugleich mehr Energieaufwand für den Tanzenden bedeuten. Jede Phase kann eine halbe Minute oder etwas länger dauern – bis sich der Zyklus wiederholt (Kimberlin 2005: 81).

Eine weit verbreitete Grundformation von Tänzen ist die Gruppierung zu einem Kreis, bestehend aus einem Dutzend bis zu über hundert Teilnehmer*innen. Innerhalb des Tanzkreises gruppieren sich wiederum So-

ren hierbei ganz unweigerlich zusammen. Tanz wird immer von Musik und Gesang begleitet, er wird nicht als selbständige Entität betrachtet (Powne 1968: 81). Tanzaufführungen und Tanzstile haben sich demnach neben der klerikalen Aufführungspraxis durch das Vorführen von *zafan* geformt. Diese wechselseitige Kommunikation von Musiker*innen und Tänzer*innen kann auch auf der Bühne oder in Tanzshows beobachtet werden. Ein spielerischer Dialog zwischen Tanzbewegung und der gespielten Melodie der Musiker*innen habe ich u.a. in den *azmari bet* Fendika beobachten können.

¹⁶³ Die Zweiteilung wird bei Kimberlin als allgemeingültige Struktur äthiopischer Tänze angewendet. Kimberlin spricht in der Schilderung der Tanzstruktur allgemein von Tanz und gibt keine expliziten Angaben zur Ethnie, Region oder einem bestimmten Tanzstil. Für sie weisen alle praktizierten Tänze in Äthiopien mindestens zu Teilen die angeführte Zweiteilung auf (Kimberlin 2005).

list*innen (von einem bis zu fünf Personen), teilweise schließen sie sich zu Tanzpaaren (zwei oder vier Personen) zusammen und zeigen ihre Tanzfähigkeiten und Virtuosität, die bisweilen zu einem Tanzwettbewerb der Solist*innen führt.¹⁶⁴ Beim Reigentanz wird die Aufwärmphase des Tanzes von der Kreis bildenden Tanzgruppe dominiert, der darauffolgende Hauptteil wiederum von den Solist*innen, die in der Mitte des Kreises tanzend vom äußeren Tanzkreis bzw. den umstehenden Tänzer*innen durch Beifall und Zurufe ermutigt und angeheizt werden (Kimberlin 2005: 81; Sarah Abdu Bushra 2018: 31).

Männer und Frauen sind gleichermaßen in Tanzpraktiken involviert, wobei eine geschlechterspezifische Rollenverteilung im Tanz vorhanden ist. Im Paartanz scheinen sich die Tanzenden kaum zu berühren. Es wird stets eine gewisse körperliche Distanz bewahrt¹⁶⁵, jedoch dient eben diese als Spannungsaufbau zwischen den Tanzpartner*innen, explizit auf das Tanzpaar Mann und Frau bezogen. Faktoren wie Mimik, Gestik und Zischlaute nehmen durchweg eine wichtige Rolle während des Tanzes ein. Männer und Frauen sowie nur Männer- oder Frauen-Paare können gemeinsam tanzen (Kimberlin 2005: 81; Timkehet Tefferä 2001: 190f.).

Die im Folgenden angeführte detaillierte Beschreibung der unterschiedlichen Tänze, die ich nach Bundesländern aufteile¹⁶⁶, basiert auf meiner Feldforschung in den zahlreichen Tanzlokalitäten in Addis Abeba sowie

¹⁶⁴ Tanzdarbietungen werden gerne als Plattform genutzt, um artistische Fähigkeiten zu zeigen, das eigene Talent unter Beweis zu stellen und hervorzustechen. Tänzer*innen können auf lokal-regionaler Ebene, aber auch auf nationaler Ebene zu Ruhm gelangen (Kimberlin 2005: 81). Der Tänzer Melaku Belay steht exemplarisch für den nationalen Ruhm, den ein Tänzer durch Virtuosität erlangen kann (siehe ebenso Kapitel „Melaku Belay – For me tradition is modern“). In der nördlichen Kleinstadt Sekota habe ich Tanzshows beigewohnt, deren Tänzer*innen sich in einen regelrechten Tanzkampf bis zur körperlichen Erschöpfung begeben.

¹⁶⁵ Es existieren Tanzarten, bei denen der Mann seine Hand leicht auf die Hüfte der Frau legt oder sie ihre Hand auf seine Schulter (siehe Kapitel: Oromia – Jimma). Aber es wird stets versucht, eine körperliche Distanz zu wahren, und eben diese soll als Spielraum für Interpretationen dienen. Frauen kokettieren auf diese Art und Weise mit Männern.

¹⁶⁶ Das äthiopische Staatsgebiet weist neben den Bundesstaaten weitere administrative Einheiten auf. Bundesstaaten sind wiederum in Zonen, Distrikte (*woredas*) und Nachbarschaftsverbände (*kebele*) aufgeteilt. Diese finden als Bezeichnungen von Tänzen ebenso Einzug in die hier angeführte Beschreibung.

auf Beobachtungen, Gesprächen und Interviews während meiner Reise mit der Tanzkompanie DESTINO durch fünf äthiopische Bundesländer.¹⁶⁷ Die Bezeichnungen der Tanzstile aus den einzelnen Regionen, die entweder nach den jeweiligen Regionen, Ethnien, Tieren oder Aktivitäten benannt sind, habe ich aus der bereits erwähnten Literatur übernommen, mit Aussagen meiner Gesprächspartner*innen abgeglichen und dementsprechend angepasst und verwendet.

AMHARA

Die Tanztechnik *eskista* wird von den Amhara als genuin amharische Tanzpraktik reklamiert. Die verschiedenen Zonen und Distrikte innerhalb des amharischen Bundesstaates weisen eine Vielzahl an diversen Ausführungen und Feinheiten der *eskista*-Technik auf. Diese dienen als Erkennungsmerkmal zwischen den ethnischen Gruppen sowie als Abgrenzungsmerkmal von anderen amharischen Gruppierungen und Provinzen. Die Regionen Wollo, Gojjam, Gondar und Nord-Shoa sind vor allem für ihre *eskista*-Fertigkeit bekannt.¹⁶⁸ Als Tanztechnik ist *eskista* jedoch nicht nur in amharischen Tänzen geläufig, sondern kommt in leichter Abwandlung auch in den Tänzen der Gurage, Tigray und Oromo vor. Die *eskista*-Tanztechnik ist hierbei nicht das Hauptmerkmal dieser Tänze, sondern sie nimmt eher die Funktion eines Lückenfüllers ein (Kimberlin 2005: 81f.).

Die Tanzbewegung *eskista* ist abgeleitet von dem amharischen Wort *eskes*, was wortwörtlich übersetzt „etwas fließend tun“ bedeutet. Fließend ist eine passende Umschreibung der Bewegung, ein Wasserfall oder Regen-

¹⁶⁷ Die Reise führte mich von Februar bis April 2017 in die Bundesländer Gambela, Oromia, SNNPR, Amhara, Tigray. Während dieser Unternehmung stand ich im kontinuierlichen Austausch mit Sarah Abdu Bushra, welche von DESTINO beauftragt wurde, ihre Reiseeindrücke und Zusammenarbeit mit Tänzer*innen in einem illustrierten Buch zu resümieren. Dieses soll als schriftliches Zeugnis der DESTINO-Explorationsreise dienen und gleichzeitig einem breiteren äthiopischen Publikum die äthiopischen Bundesländer durch die Beschreibung ihrer Tänze vorstellen. Die Beschreibungen der Tänze, die auf meinen Aufzeichnungen während der Projektreise und Zusammenarbeit mit DESTINO beruhen, habe ich in gemeinschaftlicher Analyse und Beobachtung mit Sarah Abdu Bushra erstellt. Ähnliche Ausführungen der Tänze sind daher ebenso in den von Sarah Abdu Bushras erstellten Texten für das Begleitbuch der Projektreise nachzulesen.

¹⁶⁸ Die Einteilung gliedert sich gemäß den administrativen Zonen des Bundesstaats Amhara.

schaer scheint vom Oberkörper aus durch den ganzen Körper der tanzen- den Person zu fließen. Kimberlin definiert *eskista* explizit als Tanztechnik und spricht dieser mit der Hervorhebung als *signature move* und als Haupt- merkmal des äthiopischen Tanzes eine zentrale Rolle zu (Kimberlin 2005: 81).¹⁶⁹ Timkehet Teffera beschreibt *eskista* hingegen als Tanz, explizit als Tanz der Amhara, und schreibt ihn somit einer Region und Ethnie zu, in- dem sie hervorhebt, dass „[...] bei den Amārā das Schütteln der Schultern als allgemeines Tanzmerkmal bekannt ist [...], [...] überall dort, wo die Amārā leben, wird der traditionelle Tanz allgemein als *eskista* bezeichnet“ (Timkehet Teffera 2001: 180).

Eskista zeichnet sich durch ein intensives, ekstatisches Schütteln und Rollen der Schultern und/oder Schulterblätter aus. Die Schulterbewegung kann vertikal, horizontal und diagonal ausgeführt werden, meist ist es eine Kombination aus allen drei Richtungen, die sich im Ganzen zu einer schüt- telnden, zitternden, zuckenden, ruckelnden und drehenden Bewegungsaus- führung vereinen. Die zuckende Bewegungsausführung kann sich auf wei- tere Körperpartien ausweiten, wie z.B. auf die Brust oder auf den ganzen Körper. Der ganze Körper zittert und wirkt wie unter Strom, als würden kontinuierlich Stromschläge den tanzenden Körper durchfahren. Die vir- tuosen Schulterbewegungen des *eskista* werden meist von verschiedenen Bewegungen des Torsos, der Beine und der Füße begleitet, beispielswei- se dem leicht in die Knie gehen, welches in einer wippenden, springenden Bewegung ausgeführt wird (Kimberlin 2005: 82; Vadasy 1970: 121). Die Schulterbewegungen werden von Gestik und Mimik wie dem Rollen der Augen, dem Bezirzen des Publikums und der Mittanzenden durch Lächeln und Zwinkern begleitet. Der Kopf bewegt sich auf unterschiedliche Weise, neigt sich oder dreht sich, die Mimik verändert sich. Die Augen folgen der Schulterbewegung, sodass sich der Blick nach links richtet, wenn die Schul- tern ruckartig nach links gezogen werden. Der Kopf bewegt sich parallel zu den Schultern, ebenso blicken die Augen symmetrisch zur Schulterbewe- gung (Timkehet Teffera 2001: 183).

¹⁶⁹ Kimberlins Auslegung von *eskista* als äthiopischer *signature move* steht für eine weit verbreitete Verallgemeinerung der in Äthiopien praktizierten Tanzstile. Viele profession- nelle Tänzer*innen, vor allem in der Tanzszene Addis Abebas, treten für eine Anerken- nung der tänzerischen Vielfalt und gleichwertigen Präsentation aller Tänze ein.

Die *eskista*-Ausführung teilt sich in eine Anfangs- und eine Hauptphase. Zu Beginn wird die Energie des Publikums und der Mittanzenden ausgelotet, während in der Hauptphase der Körper unter Spannung steht. Während der Anfangsphase finden sich die Tanzenden zusammen, klatschen rhythmisch, schwingen ihre Arme locker neben dem Körper, die Füße heben sich im Takt vom Boden. Tänzer*innen bleiben dabei aber auf einer Stelle stehen und bringen sich dadurch langsam in Tanzstimmung (Timkehet Teffera 2001: 181). Die Hauptphase ist durch eine virtuose Ausführung des *eskistas* gekennzeichnet und spitzt sich zu einer Klimax zu, welche einem ekstatischen Bewegungsrausch gleicht. Zwischendurch können kurze Pausen eingelegt werden, in der sich die Tanzenden erholen, wobei die Hauptbewegung, das Rollen der Schultern, weiterausgeführt wird, nur langsamer (Timkehet Teffera 2001: 179f.).

Eskista wird meist allein getanzt und weist einen starken Wettbewerbscharakter auf. Solist*innen treten gegeneinander an, indem sie sich zu Beginn nebeneinander oder einander gegenüber positionieren. Aufgrund der Frontalstellung zum Mittanzenden oder zum Publikum kann man mit Timkehet Teffera von Fronttanz sprechen, wobei auch die Stellung Rücken an Rücken möglich ist (Timkehet Teffera 2001: 185f.). In der Anfangsphase des Tanzes werden die Bewegungen noch simultan ausgeführt, in der Hauptphase versuchen die Tänzer*innen, jeweils durch besondere Virtuosität zu überzeugen, und fordern die Mittanzenden auf, entweder ihre Bewegungen nachzuahmen oder durch Ausdauer und akrobatisches Geschick zu übertrumpfen. Hierfür wird *eskista* mit anderen, teilweise akrobatisch anmutenden Bewegungen verknüpft. Die Kombinationen sind vielfältig. So habe ich u.a. in Fendika, auf den Bühnen der Cultural Restaurants in Addis Abeba oder während einer Tanzshow in der Stadt Sekota (nördliche Amhara-Region) folgende Abwandlungen gesehen: unter Beibehaltung der zuckenden *eskista*-Bewegung auf den Knien in die Hocke zu gehen und den Oberkörper rückwärts flach auf den Boden zu legen ist ebenso denkbar wie ein minutenlanges Zittern des Körpers. Die Hauptsache der Performance besteht darin, den Mittanzenden durch eigenes Können auszustechen. Dies ist geschlechterunspezifisch, Frauen können mit Frauen und Männer mit Männern oder gemischt tanzen bzw. gegeneinander antreten.

Die Intensität des Tanzes hängt eng mit der Musik, dem Gesang und dem Liedtext zusammen. Die *eskista*-Bewegung intensiviert sich z.B., sobald Lobpreisungen auf Personen oder bestimmte Namen im Liedtext erwähnt werden. Tanzabschnitte, d.h., entspannende oder aufgeladene Phasen, werden dem melodischen Verlauf des Liedes angepasst (Timkehet Teffera 2001: 181). Der partizipative Charakter von Tanzaufführungen im Allgemeinen und das Wettbewerbsmerkmal von *eskista* im Speziellen zeigt sich im Wechselgesang, einer Art Gruppengesang, an dem mehrere Personen teilnehmen und dafür einen Tanzkreis bilden. Dafür tritt ein/e Solist*in oder ein Tanzpaar in die Mitte des Kreises, tanzen miteinander oder fordern den/die Tanzpartner*in durch Virtuosität und körperliche Ausdauer heraus. Die Teilnehmenden bilden einen Kreis um die Konkurrent*innen und bewegen ihre Füße im Takt auf und ab, schwingen die Arme seitlich vor und zurück und bleiben auf der Stelle stehen. Es wird so lange getanzt, bis einer der beiden Tanzenden aufgibt und sich langsam in den Tanzkreis einfügt oder von einer anderen Person abgelöst wird. Es kann auch nur ein/e einzelne/r Tänzer*in in die Mitte treten und sein/ihr Können unter Beweis stellen (Timkehet Teffera 2001: 181f.). Timkehet Teffera hebt hervor, dass der *eskista*-Tanz der Amhara nur zu Gesängen erfolgt. Es existieren keine reinen Tanzlieder, die Tanzende nur instrumental begleiten (Timkehet Teffera 2001: 182). Hervorzuheben ist, dass es sich hierbei um eine Idealvorstellung handelt. Ich habe durchaus Personen *eskista* tanzen sehen und das zu unspezifischen Liedern, teils ohne Gesang.

Neben der musikalischen Begleitung und dem Gesang spielen Requisiten eine wichtige Rolle. So wird bei vielen Tänzen der Amhara der *nätäla* in die tänzerische Darbietung involviert (Timkehet Teffera 2001: 181). Der *nätäla* ist ein Baumwolltuch (l: ca. 2,5m; b: ca. 1,5m), welches sich der Tänzer/die Tänzerin um die Taille bindet, wobei beide Enden des Knotens jeweils 50 cm zur Seite herunterhängen. Die Farbe des Baumwolltuchs ist in der Regel ein gebrochenes Weiß, die Enden sind mit farbenreichen Mustern verziert. Der Tänzer oder die Tänzerin nimmt jeweils rechts und links die Enden des Tuches in die Hand und bewegt sie seitlich vor und zurück, mitschwingend zum Takt. Der *nätäla* ist ebenso ein integraler Bestandteil der Amhara-Tracht, die auf den Bühnen Addis Abebas je nach aufgeführter Amhara-Region variiert (siehe Abb. 2; Abb. 3), jedoch dominiert die



Abb. 2, Abb. 3: Gondar/Gojjam-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba, Abb. 4: Gondar-Tanzperformance in dem azmari bet Fendika, Addis Abeba

Gondar-Kleidungsvariante das Bild. Frauen tragen passend zum *nätäla* lange, weite Baumwollkleider in gebrochenem Weiß, der *nätäla* um die Taille gebunden. Zentral über den Oberkörper erstrecken sich bunte Stickereien. Dazu tragen sie schwere Halsketten aus Metall (siehe Abb. 4). Männer tragen weiße Baumwollhosen mit einer weißen, knielangen Tunika.

GOJJAM

Die Tanztechnik *eskista* weist zahlreiche regionale Varianten auf. In der amharischen Region Gojjam wird besonders die *eskista*-Form *zenab* getanzt. Als solche habe ich sie (sowie die folgenden Varianten) als tanzende

Präsentation Gojjams auf den Showbühnen Addis Abebas beobachtet. Das amharische Wort *zenab* bedeutet Regen und eben dieser wird durch die Körperbewegung imitiert. Ein Regenfall fließt durch die Körper der Tänzer*innen. Tänzer*innen befinden sich in einer kontinuierlichen zitternden und schwingenden Bewegung, wobei die Schultern den schnellen Takt vorgeben, vor und zurück sowie hoch und runter zucken. Die Füße wiederum können bzw. ein Fuß kann jeweils im Zweiertakt stampfen, sodass der Tänzer/ die Tänzerin weiterhin, trotz andauerndem Zittern, dem Takt folgen kann. Neben *zenab* gibt es noch weitere Bewegungsmuster in Gojjam. *Derräba*, amharisch für doppelt, beschreibt eine zwei-auf-eins-Bewegung: zwei Schulterbewegungen erfolgen auf eine Fußbewegung. *Enquetquet*, amharisch für schütteln, umfasst eine Anzahl an kurzen aufeinanderfolgenden Schulterbewegungen pro Fußbewegung. *Enquetquet* wird von Kimberlin als „[...] iconic Gojjam dance motif [...]“ beschrieben (Kimberlin 2005: 82). Es ist ein dynamisches, kraftvolles Vibrieren des gesamten Körpers. Es scheint, als befände sich der Körper des Tänzers oder der Tänzerin in Trance. Der Körper ist in einem dauerhaften, starken Zitterzustand. *Enquetquet* findet durch erlösendes Springen seinen Höhepunkt, wobei sich der Oberkörper weiterhin im verlangsamten *enquetquet*-Motiv schüttelt. Die Steigerung hin zur Klimax sowie die nachfolgende Ruhephase umschließt meist Bewegungen, die sich auf Thorax und Arme konzentrieren. Die verschiedenen *eskista*-Formen können ebenso im Sitzen oder auf den Knien ausgeführt werden. Ich habe Varianten gesehen, für die Frauen auf ihre Knie gehen, die Handflächen auf den Boden stützend, lassen sie sich mit dem Gewicht ihres Oberkörpers abwechselnd im Takt auf ihre Gliedmaßen fallen. Diese Bewegung soll die Haushaltsarbeit des Getreidemahlens imitieren.

GONDAR

In der Amhara-Region Gondar habe ich verschiedene *eskista*-Varianten sowie Tänze, in denen *eskista* als Tanztechnik vorkommt, erlebt. In der Bewegung *wanchalekleka* bleiben die Schultern weitestgehend still, jedoch schiebt sich der Nacken von Seite zu Seite. Es scheint, als ob Nacken und Kopf komplett vom restlichen Körper isoliert seien, der Blick bleibt dabei nach vorne gerichtet. Ein bekannter Tanz aus Gondar, welcher auch Einzug in den nationalen Tanzkanon hielt und sich großer Beliebtheit auf den

Bühnen Addis Abebas erfreut, ist der Tanz *doro weha seteteta* (aus dem Amharischen übersetzt: wenn das Huhn Wasser trinkt). Dieser von Frauen praktizierte Tanz empfindet die Bewegung eines Huhns nach. Die Frau sitzt auf ihren Knien und beugt ihren Oberkörper nach vorne Richtung Boden. Dabei imitiert sie ein Huhn, welches Wasser trinkt. Abwechselnd hebt sie ihren Oberkörper mit Schwung aus der Hüfte nach hinten und vorne. Dabei führt sie die Bewegung namens *siksik*¹⁷⁰ aus: Hierbei neigt sie ihren Nacken diagonal nach hinten und bewegt ihren Kopf in kurzen Abständen vor und zurück, als würde das Huhn große Mengen Wasser schlucken. Beide Hände sind zur Seite ausgestreckt, oftmals hält sie jeweils ein Ende des *nätäla* in ihren Händen. Dieser Tanz findet seinen Höhepunkt, indem die Tänzerin von ihren Knien in eine Hockposition übergeht und sich auf ihren Füßen schnell im Kreis dreht und sich dann komplett aufstellt und final *eskista* im Stehen tanzt.

MINJAR

In dem Distrikt (*woreda*) Minjar Shenkora in Amhara leiten sich einige Tänze von Arbeitsfunktionen ab. *Eskista* ist auch hier eine prägende Tanztechnik, jedoch nehmen Bewegungsabläufe, wie Fußkombinationen und das Miteinbeziehen von Requisiten wie der Worfsschaufel¹⁷¹, eine zentrale Position ein. Der Tanz aus Minjar imitiert die Arbeit auf dem Feld und ist eine beliebte tänzerische Repräsentation der Amhara-Region auf den Theaterbühnen in Addis Abeba. Frauen ahmen das Schütteln der Worfsschaufel nach, indem sie mit ihren Händen auf Brusthöhe mit den Handflächen nach oben gerichtet eine Schüttelbewegung ausführen und dabei die Hände seitlich nach rechts und links vom Körper wegbewegen (siehe Abb. 5). Die Bewegung kann ebenso auf den Knien ausgeführt werden. Männer wiederum, mit einem Strohhut und einem langen Holzstock ausgestattet, imitieren Feldarbeit. Sie schwingen den Holzstock, der im Tanz stellvertretend für die Heugabel steht, im Takt nach unten und oben, als würden sie Heu

¹⁷⁰ Das amharische Wort *siksik* beschreibt eine Lautumschreibung: ein gluckender Laut, der erzeugt wird, wenn man Wasser trinkt und der Kopf dabei im Nacken liegt.

¹⁷¹ Eine Worfsschaufel ist ein in der Landwirtschaft eingesetztes Werkzeug, das dazu dient, durch Schütteln der Schaufel die Spreu vom Weizen, in Äthiopien *teff* (dt. Zwerghirse) anstelle von Weizen, zu trennen.



Abb. 5, Abb. 6: Minjar-Tanzperformance in dem *azmari* bet Fendika, Addis Abeba

auf- und abtragen (siehe Abb. 6). Vadasy nennt diesen Tanz den „Menjar Threshing Dance“, der Tanz ahmt das Dreschen des Kornes nach. In der eigentlichen Feldarbeit stehen Männer in einem Kreis um einen Heuhaufen und dreschen mit einem Stock oder einer Heugabel auf das Korn (Vadasy 1970: 141).

SÜD- UND NORD-WOLLO

Die Zonen Süd-Wollo sowie Nord-Wollo sind für den *hota*-Tanz bekannt. Der Name leitet sich von den Interjektionen der Männer während des Tanzens ab, die wiederkehrend „a ho“ singen bzw. rufen (Kimberlin 2005: 82). Beim *hota*-Tanz, der ausschließlich von Männern getanzt wird, gibt es keine feste Tanzformation. Eine Masse an Männern findet sich, mit Stöcken (Hirtenstöcken) in der Hand, zusammen. Sie bewegen diese im Takt auf und ab (Vadasy 1973: 213). Die Männer bewegen sich in einem Haufen, eng zusammen, Schultern berühren sich. Dies kann am Anfang oder Ende eines Tanzes stattfinden oder als eine Art Schlachtruf, als ein Zusammentrommeln aufgeführt werden (Vadasy 1973: 215). Der Wollo-Borena¹⁷² Tanz, dessen Aufführung ich in Nord-Wollo sah, imitiert den Brautraub bzw. die Partnerwahl und inkludiert dabei Bewegungsmuster des *hota*-Tanzes. Hier bilden Frauen eine Gruppe und tanzen gemeinsam einen vertikalen *eskista*, nach kurzer Zeit stößt eine Gruppe junger Männer in *hota*-Tanzformation hinzu. Sie stellen sich hinter die jungen Frauen, jeweils hinter die auserkorene „Kusspartnerin“. Nach und nach zieht ein junger Mann das Mädchen

¹⁷² Die Borena-Oromo, als eine Gruppe der Oromo, haben eine eigene administrative Zone in dem Bundesstaat Oromia. Im Rahmen meiner Reise mit DESTINO haben wir auf unserer Fahrt durch die amharische Region Nord-Wollo erfahren, dass hier ebenso eine Enklave von Borena-Oromo lebt und Tänze als kulturelle Praktik aufführen.

seiner Wahl aus der tanzenden Gruppe heraus. Das Mädchen verhält sich hierbei scheu und schüchtern und versucht über einen Zeitraum von drei bis vier Minuten den Avancen des jungen Mannes standzuhalten. Sie stößt gar einen Schrei aus, während sie mit dem Ellbogen oder den Handflächen ihr Gesicht verdeckt, als würde sie verzweifelt weinen. Dieser Akt wird *megderder* genannt und soll weniger das Desinteresse des Mädchens symbolisieren als vielmehr dazu dienen, vor ihren Freundinnen ihre Tugend zu bewahren, und er soll zugleich zeigen, dass sie nicht sofort auf den Erstenbesten eingeht. Jedoch kann es auch tatsächlich sein, dass ein Mädchen einen Jungen vehement ablehnt. Dies wird *embilta* genannt und ist nicht gleichzusetzen mit *megderder*. Der Junge wendet sich von der Auserkorenen ab, stiehlt jedoch ihren Schmuck vom Hals, um seinen verletzten Stolz zu kompensieren. Wird dieser Raub von dem eigentlich präferierten Jungen des Mädchens entdeckt, entfacht sich ein Stockkampf zwischen dem Abgewiesenen und dem Favoriten. Die vormals als Tanz ausgelegte Situation kann jederzeit in einen Stockkampf ausbrechen. Um dies zu vermeiden, verdecken die jungen Männer zuvor ihre Gesichter teilweise mit ihrem *nätäla*, um nicht von ihren Nebenbuhlern erkannt zu werden. Dieser Tanz gleicht einem Theaterstück, wird aber beim gemeinschaftlichen Zusammenkommen praktiziert, wobei die Stockkämpfe eher theatralischen, symbolischen Charakter haben und nicht zu ernsthaften körperlichen Verletzungen führen, sieht man vom verletzten Stolz des Versmähten einmal ab.¹⁷³ In Abwandlungen werden solche Brautraub- und Verführungs-Tänze in den Theaterhäusern sowie auf den Bühnen der Cultural Restaurants aufgeführt.

FUKARA – DER KRIEGSTANZ DER AMHARA

Neben *eskista* und anderen Amhara-Tänzen erfreut sich vor allem *fukara*, als amharische Tanzform, großer Beliebtheit im Publikum der Theaterhäuser und Tanzlokalitäten. Als Aufruf zur Schlacht wurde *Fukara*¹⁷⁴ im abessinischen Kaiserreich ausschließlich von Männern aufgeführt. *Fukara* basiert auf dem abessinischen Heldenkult, der in der Tapferkeit des einzelnen Mannes die absolute Tugend sieht und der mutige, nicht einzuschüchternde

¹⁷³ Siehe ebenso Ausführungen von Sarah Abdu Bushra (2018: 86f.).

¹⁷⁴ Dt. sich rühmen, sich brüsten, prahlen.

und angsteinflößende Krieger dem Idealbild eines Mannes entspricht (Levine 1974: 54). In *Fukara* rühmt sich der Krieger mit seiner Kriegsbeute und seinen gewonnenen Schlachten vor seinen Mitstreitern. *Fukara* ist hierbei kein Tanz mit festen Bewegungsabfolgen oder -mustern, sondern entspricht vielmehr einem Tanztheater. Es ist ein energiegeladenes Schauspiel, der Krieger tritt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, seine Gefolgschaft und Kameraden umkreisen ihn und feuern ihn mit Zurufen und lauten Schreien an. Mit stolzer Brust schreitet er auf und ab, Speer und Schutzschild in den Händen, über den Schultern das Fell eines eigenhändig erlegten Wildtieres (früher vor allem Leopardfell; Löwenfell). Er berichtet in lauter Stimme von seinen erfolgreichen Schlachten und visiert gleichzeitig in weiter Ferne einen imaginären Feind an, den er mit starrem, furchteinflößendem Blick und drohenden Gebärden einschüchtert. Sein Prahlern wird instrumentalisch von einer *masinko* oder *krar* begleitet (Ministry of Information 1968: 32; Powne 1968: 75f.). Wenn der Gesang des Sängers (hier: Krieger) seinen Höhepunkt erreicht hat, kommen seine Kameraden hinzu, die ihn entweder ablösen und anschließend von ihren glorreichen Heldentaten berichten oder gemeinsam den Gegner angreifen. Die Aufführung findet ihre Klimax in einem lauten, äußerst dynamischen Spektakel, was einem chaotischen Tumult mit hohem Geräuschpegel gleicht. Während *fukara*-Aufführungen auf der Bühne läßt sich eine immense Energie zwischen den Teilnehmenden, aber auch im Publikum auf, eine emotionale Wirkmacht nimmt den ganzen Raum ein. *Fukara* wird heute oft zu nationalen Feiertagen, die von gewonnenen Schlachten z.B. gegen Italien (Schlacht um Adwa 1896) erzählen, aufgeführt. Nicht selten partizipiert das Publikum, steht auf, klopft die rechte Faust aufs Herz und schwingt sie mit voller Kraft in die Höhe, schaut mit stolzem, starrem Blick in die Ferne. Anlässlich der sechzigjährigen Jubiläumsfeierlichkeiten des Nationaltheaters im November 2015 habe ich eine *fukara*-Aufführung erlebt.¹⁷⁵ Auf den Bühnen der Cultural Restaurants und bei den regelmäßigen Tanzaufführungen im *azmari bet Fendika* erfährt *fukara* stets großen Zuspruch und Beifall im Publikum. Zu den regelmäßig stattfindenden Ethio-color Band-Tanzperformances im *azmari bet Fendika*

¹⁷⁵ Die Jubiläumsfeierlichkeiten im Nationaltheater werden in Kapitel „Theaterhäuser als institutionalisierte Deutungshoheiten“ detailliert beschrieben.

beendet die *fukara*-Aufführung die Gondar-Tanzsequenz. Gondar repräsentiert das amharische Zentrum und die Wiege des äthiopischen Kaisertums, weswegen *fukara* meist fester Bestandteil der Gondar-Tanzperformance auf der Bühne ist. Hier sowie in anderen Tanzlokalitäten wird *fukara* im Gegensatz zur vormaligen Darstellung von Männern und Frauen gleichermaßen aufgeführt. Während meiner Besuche in dem *azmari bet* Fendika notierte ich meine Beobachtungen der zahlreichen *fukara*-Aufführungen wie folgt:

*Ein/e „Anführer*in“ schlägt sich auf die rechte Brust und hebt die Faust in die Höhe, seine Mitstreiter*innen tun es ihm/ihr gleich. Laute Rufe durchdringen den mit Menschen befüllten Raum, das Publikum schaut andächtig zur Bühne. Die „Krieger*innen“ gehen auf der Stelle auf und ab, vor und zurück mit stolzer Brust. Nach und nach stehen Gäste im Publikum auf und klopfen ebenfalls mit ihrer Faust auf die rechte Brust und schwingen sie in die Höhe, ein starrer Blick in die Ferne folgt. Voller Inbrunst partizipieren sie, teilweise mit Tränen in den Augen. Der Raum ist von leidenschaftlicher, knisternder Energie durchdrungen, ein Gänsehautgefühl breitet sich aus.*

Fukara zählt zum Standardrepertoire der Tanzshows in Addis Abeba. Das prahlende, stolze, rühmende Gebären, den imaginären Feind im Blick, die stolze Brust, das Klopfen mit der rechten Faust auf das Herz, welche anschließend wuchtvoll in die Höhe geschwungen wird, sollen den stolzen äthiopischen Krieger repräsentieren, das Sinnbild eines Helden, welcher sich nicht durch äußere Mächte¹⁷⁶ oder innere Feinde abschrecken lässt und auch keinerlei Furcht zeigt.

Fukara war die performative Darstellung der Krieger zur Zeit des äthiopischen Kaiserreichs. In einer Zeit, in der sich Amhara von der gegenwärtigen Regierung¹⁷⁷ marginalisiert und missachtet fühlen, erfährt diese

¹⁷⁶ Äußere eindringende Mächte ist hier je nach historischem Kontext austauschbar und muss nicht zwangsläufig politischen Einfluss bedeuteten. So waren es in den Jahren 1936–1941 Italien, heutzutage wird teilweise der starke wirtschaftliche Einfluss Chinas angeklagt.

¹⁷⁷ Ich beziehe mich hier explizit auf den Zeitraum meiner Feldforschung 2015 – 2017, als der politische Ausnahmezustand in Äthiopien verhängt war und Ressentiments ge-

Ausdrucksform eine neue Bedeutung über ihren nostalgischen Charakter hinaus. Sie dient dazu, den ethnischen Stolz der Amhara hervorzuheben.¹⁷⁸ *Fukara* dient hier bewusst als genuin amharische, performative Ausdrucksweise und spaltet sich somit von der nationalen Idee eines einheitlichen Äthiopiens ab. Die ethnische Identität als Amhara tritt hier vor die nationale Identität als Äthiopier*in, repräsentiert durch die äthiopische Regierung. *Fukara* dient als nonverbales Mittel, um dem Unmut gegenüber der aktuellen soziopolitischen Lage im Land Ausdruck zu verleihen. *Fukara* hat in seiner Bedeutung einen Wandel durchlaufen. Vormalig ein performatives Darstellungsmittel von Kriegern, um ihre Stellung und Position zu bekräftigen und zu legitimieren, dient es heute dazu, im öffentlichen Raum Resistenz zu zeigen. *Fukara* zeigt beispielhaft, dass immaterielle Kultur stets im Wandel ist und sich Traditionen abwandeln und sich an gesellschaftliche Veränderungen und soziokulturelle Strukturentwicklungen anpassen.

TIGRAY

Die Tigray, als Titularnation und größte Bevölkerungsgruppe innerhalb des äthiopischen Bundesstaates Tigray, weisen eine Vielzahl an Tanzstilen auf. In den nationalen Tanzkanon haben vor allem die Tänze aus den Städten Aksum und Mek'ele als Repräsentanten des Tigray-Tanzes Einzug gehalten. Die Tänze der ebenso im Bundesstaat Tigray lebenden Ethnien Raya-Oromo, Irob und Kunama erfreuen sich ebenfalls großer Beliebtheit, weswegen auch eine Auswahl ihrer Tänze überregional oder gar national aufgeführt wird. Der auf den Tanzbühnen Addis Abebas repräsentierte Tigray-Tanz stellt jedoch eine Kombination von Tanzarten aus Aksum, Mek'ele und Tembein dar. Sie dominieren das Bild des Tigray-Tanzes und vor allem das Verständnis, was unter Tigray-Musik allgemein verstanden wird. Der distinktive 3/8-Takt setzt sich als unverkennbarer Rhythmus durch (Vadasy 1971: 191). Auf meine Fragen, wie der Tanz aus Tigray aussieht und welche Charakteristika er aufweist, wurde stets der unvergleichliche 3/8-Takt

genüber der EPRDF-Regierungskoalition unter Führung Hailemariam Desalegn sich zuspitzen.

¹⁷⁸ Ich habe ebenso beobachtet, dass durchaus auch andere Ethnien, wie z.B. die Oromo, zu Versammlungen oder Aufführungen Gebrauch von *fukara* machen, um auf performative Art ihrem Missmut Ausdruck zu verleihen und sich Gehör zu verschaffen.

geklatscht. Die Tänze und musikalischen Ausführungen der Raya-Oromo und Kunama werden demzufolge nicht unweigerlich mit dem Bundesland Tigray gleichgesetzt, sondern als ethnische Entitäten vorgestellt, welche lediglich geografisch in diesem nördlichen Bundesstaat zu verorten sind. Zudem zählen die Tänze beider Ethnien innerhalb des nationalen Tanzkanons nicht zum festen Programm und werden eher selten aufgeführt.

MEK'ELE, AKSUM UND TEMBEIN

Das Haupttanzmotiv in Mek'ele, der Hauptstadt von Tigray, ist eine Kreisformation.¹⁷⁹ Der *telhit*-Tanz ist ein Kreistanz, welchen ich als festen Bestandteil des Aufführungsrepertoires der Showbühnen Addis Abebas regelmäßig gesehen habe. Männer und Frauen schreiten hierbei hintereinander in kleinen Schrittabfolgen und rotieren dabei im Kreis. Zwei oder mehr Männer geben mit einer Trommel (*kebero*) den Rhythmus vor und im Laufe des Tanzes ebenso das Zeichen, um die *eskista*-Tanzsequenz zu beginnen oder bestimmte Tanzpartien zu wiederholen.¹⁸⁰ Das Auf- und Abschreiten in der Kreisformation dient als Aufwärmphase. In der Hauptphase nehmen die männlichen Tänzer die beiden Enden ihres weißen Baumwollschals (amh. *shamma*) jeweils in die rechte und linke Hand und schwingen sie diagonal vor ihrem Körper auf und ab und kombinieren es mit einer leichten Ausführung von *eskista*. Ein Trommler kann nun in die Mitte des Kreises treten und endet den Tanz mit einer Soloaufführung, während der er auf- und abspringt. Männer tragen eine weiße, wadenlange Baumwollhose und ein fast knielanges, weißes Baumwollhemd. Frauen tragen ein knöchellanges, weißes Baumwollkleid, gerne mit bunten, eingewebten Verzierungen auf der Brust, sowie einen *shamma*, der über Kopf und Haare drapiert wird sowie der Deckel eines Flechtkörbchens als Kopfbedeckung (siehe Abb. 7, Abb. 8).

Der Tanz aus Aksum ähnelt dem aus Mek'ele. Auf den Bühnen der Theaterhäuser sowie Cultural Restaurants Addis Abeba findet man eine Kombination aus beiden vor. Auch hier gleiten die Füße in kurzen, rhythmischen Schrittabfolgen über den Boden und der *shamma* wird als Tanzrequisi-

¹⁷⁹ Wobei der Kreistanz generell ein festes Motiv der Tigray-Tänze ist und nicht nur in Mek'ele praktiziert wird (Kimberlin 2005: 81).

¹⁸⁰ Siehe ebenso Kimberlin 2005: 82f.; Timkehet Teffera 2001: 190f.



Abb. 7, Abb 8: Tigray-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba

site eingesetzt. Männer gehen auf ein Knie und performen *eskista*, während die Frauen hinter ihnen stehen und ihre Hände leicht über den Kopf des Tanzpartners schwenken, die Fingerspitzen flattern dabei auf und ab. Ein distinktives Tanzmotiv ist hierbei die isolierte Bewegung des Nackens der Frauen, der nach vorne und hinten sowie zur Seite bewegt wird, scheinbar abgetrennt vom restlichen Körper. In Cultural Restaurants wird die Tracht der Tänzerinnen häufig um eine Kopfbedeckung ergänzt. Zusätzlich zum *shamma*, der über die ausladende Haarpracht gelegt wird, tragen sie auf dem Kopf den Deckel eines aus *teff* (dt. Zwerghirse) geflochtenen Körbchens (Abb. 9). Dieser Deckel wird im Laufe des Tanzes als Requisite benutzt. Frauen stellen sich in einer Reihe frontal zum Publikum, nehmen die Kopfbedeckung vom Kopf und bewegen sie mit der rechten Hand zur Brust und wieder zurück nach vorne, dabei bewegen sich Nacken und Kopf ruckartig im Takt. Frauen untermalen ihre gleitenden Bewegungen durch ein lautes Zischen zwischen den Zähnen.



Abb. 9: Tigray-Tanzperformance in dem *azmari bet Fendika*, Addis Abeba

Awrus wird ein Tanz aus Tembein¹⁸¹ genannt, welcher das Balzen oder ein Duell zwischen zwei Vögeln, einem Adler und einer Taube, darstellt. Der Mann, der die Rolle des Adlers einnimmt, nähert sich der Taube, deren Part die Frau spielt. Er nutzt dafür die Enden seines *shammas*, hält sie jeweils in der linken und rechten Hand weit zur Seite ausgestreckt und imitiert damit die Flügel des Adlers und schwebt auf die Frau zu. Ebenso setzt die Frau die Enden ihres *shammas* als Flügel ein und versucht stets, dem Werben des Mannes zu entkommen. Während Aufführungen in Cultural Restaurants oder in Fendika habe ich beobachtet, dass das Publikum an dem Tanz teilnimmt, indem jeweils das gleiche Geschlecht die Rolle des Adlers oder der Taube übernimmt und auf die Bühne kommt.

KUNAMA

Die Kunama leben im nördlichen Teil des Bundesstaats Tigray, an der Grenze zu Eritrea. Ihr Tanz unterscheidet sich gänzlich von dem der restlichen Tänze in Tigray. Mir wurde oft gesagt, dass der Kunama-Tanz eher den Tänzen aus dem Süden ähnele. Die Aussage gründete darauf, dass integrale Bestandteile des Kunama-Tanzes Hüftbewegungen, das Kreisen und Schwingen der Hüften sind, Bewegungen, die oftmals den südlichen Regionen zugesprochen werden. Kunama-Tanzaufführungen habe ich nur im Showprogramm von Fendika gesehen. Frauen bewegen ihre Hüfte und schwingen sie seitlich im Rhythmus. Männer stampfen mit einem Fuß auf den Boden, während sie ihre Tanzpartnerinnen umkreisen, die Arme werden dabei nach hinten geworfen. Das Stampfen des Fußes soll die Feldarbeit imitieren. Von Zeit zu Zeit imitiert der Tänzer die Hüftbewegungen der Tanzpartnerin und kommt ihr dabei näher. Die Hände werden auf Brusthöhe gehalten und dabei von der Brust weg- und wieder hinbewegt. In den Tanzshows in Fendika haben Männer oft eine Trillerpfeife sowie einen kleinen Holzstock (Länge: 0,5m) in der Hand (siehe Abb. 10). Zur Funktion und Bedeutung der Trillerpfeife sowie des Holzstockes wurden keine genauen Angaben gemacht (Kidane 20.11.2015: Interview).

¹⁸¹ Vadasy ordnet diesen Tanz in seinen Ausführungen zu Tänzen in Tigray der Region und Stadt Mek'ele zu (Vadasy 1971: 200). Während der Reise mit der Tanzkompanie DESTINO habe ich *awrus* als Tanz aus der Region in und um Tembein kennengelernt.



Abb.10: Kunama-Tanzperformance in dem azmari bet Fendika, Addis Abeba

RAYA-OROMO

Die Raya sind eine Subgruppe der Oromo und leben im Südosten von Tigray. Der Tanz der Raya besteht aus einer Variation von *eskista*-Tanzmotiven und findet Platz im Standardrepertoire der Cultural Restaurants-Bühnen. Frauen schwingen ihren Oberkörper seitwärts und führen dabei, dem Zweiertakt folgend, einen nach hinten gerichteten *eskista* auf, das bedeutet, die Schultern zucken im Rhythmus nach hinten. Die Hände bleiben dabei auf den Knoten ihrer Schals liegen, welche um die Hüfte gebunden sind, oder werden in die Hüfte gestemmt. Männer haben einen Hirtenstock in der Hand und bewegen diesen rhythmisch im Takt. Sobald Männer und Frauen zusammen tanzen, halten beiden den Stock des Mannes mit ihren Händen fest. Der Stock wird horizontal von beiden Tanzenden gehalten, das Tanzpaar steht sich somit gegenüber – verbunden durch den Stock (vgl. Sarah Abdu Bushra 2018: 88). Die traditionelle Kleidung der Raya gleicht der der Amhara und Tigray. Die Männer tragen ebenso eine weiße, wadenlange Baumwollhose und ein fast knielanges, weißes Baumwollhemd. Frauen tragen ein weites Baumwollkleid in einem zarten Blauton, mit bunt glitzernden, eingewobenen Verzierungen auf der Brust. Der *shamma* wird um die Hüfte gebunden. Bei Aufführungen des Raya-Tanzes in Cultural Restaurants sowie in anderen Tanzlokalitäten, vor allem in dem *azmari bet* Fendika, nimmt der Stocktanz der Männer eine dominante Rol-

le ein, wobei der Tanz meist mit einem wuseligen Auflauf aufgebracht Männer mit Stöcken in der Hand endet.

OROMIA

Die Oromo stellen die zahlenmäßig größte Ethnie Äthiopiens dar, ebenso vielfältig sind ihre Tänze. Die zahlreichen ethnischen Subgruppen der Oromo verfügen jeweils über ein breites Tanzspektrum für unterschiedliche Anlässe. Die Tänze aus Arsi, Shoah, Wollega und Jimma bestimmen das Darstellungsmuster der Oromo-Tänze auf den Bühnen Addis Abebas.¹⁸² Die unterschiedlichen Tänze werden oft zu einem Konglomerat zusammengefasst, sodass es für den Laien nicht möglich ist, die einzelnen Gruppen zu differenzieren und Tanzarten zuzuordnen. Das Zusammenfassen und das gleichzeitige Herunterbrechen auf distinktive Tanzmotive lassen die Oromo als eine homogene ethnische Gruppe erscheinen. Dies wird durch eine vermeintlich einheitliche Oromo-Tracht zusätzlich visualisiert. Männer tragen weiße Baumwollhosen und eine weiße Tunika. Frauen entweder bunte Polyester-Kleider, knöchellange Kleider oder weiße Baumwollgewänder mit einem *nätäla* um die Taille gewickelt.

Den Paartanz *shegoye* habe ich jedoch als übergreifendes Oromo-Tanzmotiv erlebt.¹⁸³ Folgende *shegoye*-Aufführung konnte ich auf den Bühnen der Cultural Restaurants beobachten. Männer und Frauen stehen sich in Reihen gegenüber. Die Tänzer*innen schwingen leicht von links nach rechts, wobei sie ihren Oberkörper zur rechten Seite weiter runterfallen lassen, der Kopf schwingt dabei mit und fällt wippend zur Seite. Dabei stehen sich die Tanzpartner*innen eng gegenüber, die Hand kann, je nach Schwungrichtung, auf der Hüfte des Gegenübers liegen oder sie schwingt jeweils zur Seite mit. Sobald der Takt schneller wird, fasst der Mann seine Tanzpartnerin am Oberarm, wobei die Frau ihren Kopf immer schneller zur Seite schwingt. In Gruppenformation aufgeführt, können die Partner

¹⁸² Im Folgenden habe ich den Bundesstaat Oromia gemäß den administrativen Zonen eingeteilt. Die Arsi Oromo stellen jedoch auch eine Subgruppe der Ethnie der Oromo dar, gleich verhält es sich mit Shoa Oromo. Die regionalen oder ethnischen Zuschreibungen für Tanzstile überschneiden sich bisweilen, sodass gewisse Tänze repräsentativ für eine Region stehen, in der wiederum mehrere Ethnien leben.

¹⁸³ Kimberlin bezeichnet ihn als Paartanz aus Harar-Oromo, der in einer Gruppenformation aufgeführt wird (Kimberlin 2005: 82f.).

tauschen, indem sich die Frau zu festen Zählzeiten einmal um 180° um die eigene Achse dreht und dann mit einem anderen Tanzpartner weitertanz.

Es ist durchaus eine Ähnlichkeit der Tanzmuster zwischen den Oromo-Subgruppen zu erkennen. *Eskista* ist auch hier ein verwendetes Tanzmotiv, jedoch wurde ich stets darauf hingewiesen, dass *eskista* nicht zum traditionellen Tanzrepertoire der Oromo-Tänze zählt und erst mit dem Vordringen der amharischen Kultur in die Tanzchoreografie übernommen wurde.

ARSI-ZONE

Die Tanzmotive der Arsi-Oromo sind Bestandteil der Oromo-Tanzsequenz in den Showprogrammen der Cultural Restaurants in Addis Abeba. Der Arsi-Oromo-Tanz ist durch seine Nackenbewegungen bestimmt. Die Tanzformation setzt sich aus zwei Reihen zusammen, Männer und Frauen stehen sich gegenüber. Frauen beginnen die Nackenbewegung sachte und langsam, indem sie ihren Nacken nach vorne strecken und wieder zurück in seine Ausgangsposition bringen. Sie neigen ihren Nacken abwechselnd seitwärts nach links und rechts und bewegen ihren Kopf dabei in Halbkreisen. Die Bewegungsausführung wird stetig schneller. Wenn der Tanz seinen Höhepunkt erreicht, lassen sie ihre Köpfe in einer schwindelerregenden Geschwindigkeit im Uhrzeigersinn und Gegenuhrzeigersinn kreisen und von Seite zu Seite fallen. Sie nehmen dabei eine stehende oder eine knieende Position ein. Währenddessen feuern sie das Publikum sowie die Mittanzenden mit Interjektionen, Pfeifen und Zischen an. Dieses exzessive Kopfschütteln der Frauen wird auf den Showbühnen über mehrere Minuten ausgeführt (siehe Abb. 11; Abb. 12). Die Aufführungsdauer dieser Tanzsequenz hat sich laut den Aussagen meiner Interviewpartnerinnen in den letzten Jahren verlängert und es findet ein regelrechter Wettbewerb zwischen den Tänzerinnen auf der Bühne statt. Als „Siegerin“ wird die Tänzerin durch Applaus honorierend erkoren, die am schnellsten und längsten ihren Kopf kreisen und schütteln kann.



Abb. 11: Shoa/Arsi-Oromo-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant Yod Abyssinia, Addis Abeba



Abb. 12 Arsi-Oromo-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba

SHOA-ZONE

Der Shoa-Oromo Tanzstil ist ebenso fester Bestandteil des Tanzshowprogramms in Addis Abeba. Beim Shoa-Oromo Tanzstil sind vor allem Beincombinationen und Springen prägende Tanzelemente. Männer und Frauen stehen sich gegenüber und imitieren mit einer ausgeklügelten Fuß-Bein-Kombination, die aus Stampfen und kleinen kurzen Sprüngen besteht, ein galoppierendes Pferd.¹⁸⁴ Dabei sind die Hände in die Hüften gestemmt oder im Rücken verschränkt (vgl. Timkehet Teffera 2001: 191f.). Der Oberkörper schwingt von der Hüfte aus vor und zurück sowie seitwärts, wobei Frauen kurze *eskista*-Tanzmotive, jeweils an den Rhythmus angepasst, integrieren. Männer können in einer Gruppenformation zusammenkommen, hierbei haben sie einen langen Holzstock in der rechten Hand und imitieren auch hier die Bewegung eines galoppierenden Pferdes. Die Tanzformation nimmt eine Kreisform an und zirkuliert. Ebenso kann der Stock über die Schultern gelegt werden, beide Hände jeweils seitlich locker über die Enden gelegt. Gelegentlich stehen sich zwei Männer im Zentrum des Tanzkreises gegenüber und springen auf und ab, wobei sie mit ihren Stöcken einen Stockkampf imitieren: Während des Sprunges berühren sich die Stockspitzen, die Beine werden dabei gespreizt. Männer tragen einen reich verzierten Kopfschmuck, der früher aus einer Löwenmähne oder aus dem Fell eines Dschelada-Affen bestand. Heutzutage greifen viele auf Imitate

¹⁸⁴ Der Reiter und sein Pferd sind das Sinnbild eines erfolgreichen und tapferen Oromo-Kriegers. Der Pferdekult spielt heutzutage immer noch eine große Rolle bei den Shoa-Oromo, was in den Tanzshows aufgegriffen wird.

zurück (siehe Abb. 13). Frauen tragen grellbunte, wadenlange Kleider aus Polyester mit farblich abgestimmten Strickjacken.



Abb. 13: Shoa-Oromo-Tanzperformance, Tänzer Melaku Belay, Addis Abeba, Alliance Ethio-Française, Addis Abeba

WOLLEGA-ZONE

Bei der in Addis Abeba präsentierten Wollega-Oromo-Tanzperformance stehen sich Männer und Frauen in Reihen gegenüber. Männer sowie Frauen haben jeweils ihre Hände auf der Taille ihres Gegenübers liegen. Dabei bewegen sie jeweils im Takt ihre Oberkörper leicht nach vorne und hinten, gefolgt von einer ruckartigen Nackenbewegung. Dabei gehen sie wippend auf und ab, die Knie leicht gebeugt. Männer stoßen im Takt einen lauten Kehlkopflaut aus (vgl. Solomon Addis Getahun et al. 2014: 172f.).

In Nekemte in der östlichen Wollega-Zone, wo ich im Rahmen der *Adey*-Reise Tänze untersuchen konnte, besteht der Tanz aus einer Verschmelzung von energetischen und schnellen Bewegungsmotiven. Dabei wird *Neques Qome* als übergreifendes Tanzmotiv bezeichnet, welches sich wiederum in kleinere Bewegungsmuster spaltet. *Neques Qome* kann in einer Gruppenformation oder paarweise von Mann und Frau getanzt werden. *Emole* ist ein Bewegungsablauf innerhalb *Neques Qome*. Hier hüpfen die Tänzer*innen zweimal kurz auf und ab und landen mit einer Bewegung aus der Hüfte kommend, der Oberkörper schwingt leicht nach vorne und der Kopf fällt nach unten. Die Tänzer*innen stehen dabei in einer Reihe. Die Hände können jeweils auf den Schultern der nächsten Person in der Reihe platziert werden (vgl. Sarah Abdu Bushra 2018: 62). In Gidda im nördlichen Teil Wollegas halten Männer ihren Speer in der rechten Hand, platzieren ihn mit dem Ende auf dem Boden und stützen sich leicht auf ihn, während sie aus den Knien heraus eine wippende Bewegung ausführen und dabei eine Kopfbewegung aus dem Nacken heraus, vertikal nach vorne und hinten ziehend, vollziehen.

In Jimma, Teil der Wollega-Zone, gibt es sechs populäre Tanzbewegungen: *Gonna*, *Getume (Al-Shemada)*, *Alofe*, *Sosuke*, *Tawla* und *Qoman Qebo*. Die Aufführungen der unterschiedlichen Tanzbewegungen habe ich während eines einwöchigen Aufenthaltes in Jimma im Rahmen des *Adey*-Projekts im März 2017 untersucht. *Getume* wird gemeinsam mit *Tawla* am häufigsten praktiziert und aufgeführt. Sie werden vor allem zu Feierlichkeiten, Hochzeiten und Feiertagen vorgetragen. Dabei beugen die Tänzer*innen ihre Knie, schwingen leicht vor und zurück und bewegen ihren Oberkörper in einer vertikalen Schlangenbewegung. *Tawla* wird vorwiegend von Jugendlichen getanzt. Ausdauer und Kraft spielen hierbei eine

entscheidende Rolle. Zwei der stärksten Tänzer stehen jeweils an den entgegengesetzten Enden einer langen Tanzreihe. Sie halten das Gewicht der Gruppe, die eingehakt von rechts nach links schwingt und dabei in voller Schwere zu den Seiten fällt. Die Tänzer am Ende der Reihe müssen das Gewicht der ganzen Tanzreihe abfangen. Zu Tanzaufführungen in Jimma trägt die örtliche CTO-Tanzgruppe weiße Trachten mit grünen Stickereien, die Männer eine weiße, knöchellange Hose und ein weißes, teilweise bis zum Knie ragendes Hemd. Frauen tragen weiße, knöchellange Kleider, mit einem breiten, grün-bestickten Saum. Dazu passend einen weiten *nätä-la*, ebenso mit Stickereien verziert, den sie über ihre Schultern legen. Als Kopfschmuck tragen sie ein weißes Baumwolltuch, welches ihr Haupthaar bedeckt (siehe Abb. 14).



Abb. 14: Tanzprobe in Jimma (Oromia)

REGION DER SÜDLICHEN NATIONEN, NATIONALITÄTEN UND VÖLKER
(SNNPR)

Der südliche Bundesstaat SNNPR¹⁸⁵ weist mit weit über 50 ethnischen Gruppen die höchste ethnische Diversität in Äthiopien auf (FDRE 2008: 98–100). Auf den Bühnen der Theaterhäuser und Tanzlokalitäten Addis Abebas repräsentiert eine relativ kleine Auswahl an Tänzen diese ethnische Vielfalt. Die tänzerische Darstellung der Region wird vor allem von den Gurage-Tänzen dominiert, gefolgt von den Tänzen aus Wolaita, Sidama, Konso, Gamo-Gofa und teilweise Hamar.¹⁸⁶

GURAGE

Bei dem Tanzmotiv der Gurage ist der ganze Körper in schwungvoller Bewegung, wobei sich der Hauptkrafttakt auf den Unterkörper, genauer gesagt die Beine und die Füße konzentriert (Tibor Vadasy 1971: 194; Kimberlin 2005: 82). Sowohl Männer als auch Frauen führen diesen Tanzstil aus (Vadasy 1971: 202). Als einer der Publikumslieblinge habe ich die Gurage-Tanzsequenz auf den Bühnen Addis Abebas wahrnehmen und beobachten können. Der Tanz beginnt langsam. Männer und Frauen schwingen von Seite zu Seite. Die Füße werden im Takt leicht angehoben, die Beine werden dabei schräg seitwärts geöffnet. Die Hände sind vor dem Oberkörper in Höhe der Hüfte platziert, die Fingerspitzen berühren sich. Die Arme schwingen im Takt mit. In der Hauptphase des Tanzes werden die Beine abwechselnd in einer springenden Bewegung nach vorne gestreckt. Der Oberkörper zieht dabei nach hinten, als würde der Tänzer oder die Tänzerin rudern, die Hände ziehen an imaginären Skulls. Mir wurde dieser Bewegungsablauf als *kassafar* beschrieben, was aus dem Amharischen übersetzt rudern bedeutet.¹⁸⁷ Die nachgeahmte Ruderbewegung bezieht sich aber auf die Zu-

¹⁸⁵ Die förderale Einheit der Region der südlichen Nationen, Nationalitäten und Völker (SNNPR) hat sich nach meiner Forschungsphase und nach der Auswertung meiner Daten neu aufgeteilt. Der ehemalige Bundesstaat SNNPR ist mittlerweile (Stand 2024) in folgende administrative Einheiten aufgeteilt: der Sidama Region, dem South Ethiopia Regional State und der South West Ethiopia Peoples' Region.

¹⁸⁶ Im Folgenden übernehme ich die Einteilung der Tänze in administrative Einheiten. Wobei Wolaita, Gurage, Konso, Hamar sowie Gamo und Gofa ebenso ethnische Gruppen sind.

¹⁸⁷ In mehreren Interviews wurde diese Bewegung mit *kassafar* gleichgesetzt. Jedoch ist



Abb. 15a+15b: Gurage-Tanzsequenz in dem *azmari* bet Fendika, Addis Abeba

bereitung und das Fällen der *ensete*-Bananenpflanze. Diese wird vor allem in der Gurage-Region angebaut und stellt eines der wichtigsten Agrarprodukte der Region dar. Die Pflanze wird beim Fällen und während der weiteren Zubereitung „gehäutet“. Die festen, starren Fasern werden hierfür vom Stamm gezogen – die Tanzbewegung ähnelt dieser Arbeitsweise. Die schnelle Ruderbewegung kommt zu ihrem Höhepunkt und wird von der anfänglich langsamen, hüpfenden Fußkombination abgelöst, die nun in rasanter Bewegung ausgeführt wird. Die Hände sind vor dem Oberkörper des Tänzers und schwingen in schneller Bewegung auf und ab, der Oberkörper und die Schultern bewegen sich vor und zurück, rhythmisch in einer *eskista*-Variante. Besonders virtuose Tänzer lassen ihre Beine horizontal nach vorne schnellen, bis oberhalb der Hüfte, und führen ihre Hände klatschend unterhalb des ausgestreckten Beines hindurch (siehe Abb. 15a+15b). Ihre Bewegungen begleiten die Tänzer durch ausgestoßene Kehllaute, welche im Rhythmus zur Fußkombination ausgeführt werden. Sobald die Hände in Ruderbewegungen nach hinten gezogen werden, zieht der Oberkörper mit und die Beine werden nach vorne hochgezogen, dabei wird gleichzeitig tief Luft in die Kehle gezogen und wiederum ruckartig mit der Gegenbewegung ausgestoßen. Die Bewegungen der Frauen sind ähnlich, wobei sie sich hauptsächlich auf die Fußkombinationen und das Vor- und Zurückschwingen des Oberkörpers konzentrieren. Gelegentlich wird eine theatralische Einlage in den Tanz integriert. Die Tänzerin hält dabei ihre linke Hand wie einen Spiegel vor ihr Gesicht und imitiert mit der rechten das Auftragen von Schminke (siehe Abb. 16).¹⁸⁸ Die Gurage-Kostüme auf den Showbühnen

die Verwendung dieses Begriffs kein Fachbegriff für diese Tanzbewegung (Junaid Jemal Sendi 5.11.2015: Interview).

¹⁸⁸ Als fester Bestandteil der Tanzshows habe ich dieses Motiv auf den Bühnen der Cultural

können variieren. Männer tragen weiße, waden- oder knöchellange Baumwollhosen, darüber eine knielange weiße Baumwoll-Tunika. Frauen tragen entweder eine Kombination aus langer Hose und längerem Oberteil, welches den Po bedeckt und in der Taille zusammengerafft ist. Dies wird in einer beliebigen Farbe getragen. Als Kopfbedeckung tragen sie einen Turban, ebenso bunt wie die Kleidung. Die zweite Variante ist eine Zusammenstellung aus einem wadenlangen Kleid und einer farblich abgestimmten Strickjacke.



Abb. 16: Gurage-Tanzsequenz in dem *azmari bet Fendika*, Addis Abeba

WOLAITA

Eine charakteristische Wolaita-Tanzbewegung auf den Showbühnen Addis Abebas besteht aus einem schwungvollen Kick aus der Hüfte. Dieses Motiv wird hauptsächlich von Frauen getanzt, wobei sie die Hüfte jeweils

Restaurants sowie des *azmari bet* Fendika beobachten können. Siehe auch Timkehet Teffera, die eine ähnliche Beobachtung beschreibt (Timkehet Teffera 2001: 190).

nach rechts und links kraftvoll schwingen, die Hände folgen der Bewegung vertikal, mit den Handflächen nach unten gerichtet. Dabei steppen sie mit ihren Füßen in kleinen Schritten im Takt. Sobald die Hüfte auf einer Seite aus dem Becken herauskickt, hebt auf der gleichen Seite der Fuß kurz vom Boden. Während dieser Bewegungsausführung drehen sie sich einmal komplett um ihre eigene Körperachse. Die Tänzerinnen stehen hierbei im Mittelpunkt der Performance. Der Mann versucht derweil, sich von hinten oder von der Seite mit ähnlichen schwingvollen Hüftbewegungen der Frau zu nähern. Die Männer tragen Speere als Tanzrequisiten und haben gelegentlich das Fell (oder Fellimitat) eines Wildtiers über den Schultern hängen. Neben dem tänzerischen Umwerben und Anpirschen an die Tanzpartnerinnen besteht die Tanzdarbietung der Männer aus kurzen, hohen Sprüngen. Dabei ziehen sie die Knie teilweise bis zum Kinn hoch an und stoßen dabei laute Schreie aus. Zuweilen kommen theatralische Handlungen, die ähnlich wie die *fukara*-Aufführung kriegerische Elemente umfasst, zum Einsatz. Diese fungieren gar als Höhepunkt der Wolaita-Tanzperformance. Hierfür stoppt nach einer Weile abrupt die Musik und ein meist älterer, mit Speer und Schild bewaffneter Mann tritt auf. Geschmückt mit mächtigen Perlenketten, über den Schultern einen prachtvollen buntbestickten Umhang übergeworfen, stellt er den Anführer der Tanzgruppe respektive eine Respektperson in der Wolaita-Kultur dar (siehe Abb. 17). Dieser Anführer schreitet voller Inbrunst und drohenden Gebärden auf und ab, den imaginären Feind stets im Visier.¹⁸⁹ Als Theatereinlage gehört dieser Akt in dem *azmari bet* Fendika zum Standardrepertoire und erfreut sich großer Beliebtheit beim Publikum. In Fendika tragen die Tänzerinnen für die Wolaita-Tanzsequenz ein weißes T-Shirt und dazu einen knöchellangen weißen, überladenen Baumwollrock, der in der Taille zusammengebunden wird und durch die Raffung der Stoffmengen voluminös über die Hüfte fällt. Zusätzlich zum Hüftkreisen und -kicken wird dadurch ein besonders visueller Effekt erzeugt, die Hüftbewegungen werden akzentuiert. Männer tragen wadenlange Hosen sowie ein weites Shirt in rot-schwarz-gelber Trikolore (siehe Beschreibung Gamo-Gofa).

¹⁸⁹ Siehe hierzu auch die Ausführungen in Ministry of Education 1968: 47f.



Abb. 17: Wolaita-Tanzperformance in dem *azmari bet Fendika*, Addis Abeba

GAMO-GOFA

In der Gamo-Gofa Zone gibt es unterschiedliche Tanzmuster.¹⁹⁰ Dominant auf den Showbühnen Addis Abeba ist jedoch der Tanz der Männer mit einem Speer. In der rechten Hand hält der Tänzer seinen Speer – oder keinen Speer und deutet dies nur durch die Haltung seines angewinkelten Armes an – und bewegt ihn auf und ab und marschiert dabei auf der Stelle in kleinen Schritten, gefolgt von einem leichten Schwung aus der Hüfte. Ein weiteres Bewegungsmuster ist das Anheben der Knie: Sie werden rhythmisch abwechseln nach oben gezogen, teilweise springt er mit angehobenem Knie von Seite zu Seite; die Arme sind dabei auf Brusthöhe angewinkelt. Frauen marschieren ebenfalls in kleinen Schritten auf der Stelle, kurze, scharfe seitliche Nackenbewegungen folgen den Armen, die auf Hüfthöhe jeweils von rechts nach links geschwungen werden. Ebenso können die Hände den Rock leicht anheben, wobei die Tänzerin kurze Sprünge ausführt. Sie hüpf einmal rechts und einmal links, beim dritten Mal wird der Fuß kurz angehoben und leicht kreuzüber nach vorne gestreckt, woran sich die Wiederho-

¹⁹⁰ Die Tanzgruppe *Jabeza* aus Addis Abeba, die ich häufig während meiner Feldforschungsphase 2015 besuchte, integriert Tanzmotive aus Gamo-Gofa in ein Tanzstück, welches sie u.a. in Fendika aufführten. Meine Beschreibungen basieren auf Beobachtungen aus Fendika.

lung der Schrittfolge anschließt. Der Brustkorb wird dabei vor und zurückbewegt. Die Kleidung besticht durch ihre grelle, rot-schwarz-gelbe Farbkombination. Männer tragen wadenlange, gewebte Hosen und kurzärmelige Oberteile in dieser für die Gamo-Gofa Zone charakteristischen Trikolore, Frauen hingegen einen Zweiteiler aus einem weißen, weiten Baumwollrock und einem weißen, lockeren Oberteil, was sie mit einem Schal in dem rot-schwarz-gelben Farbmuster kombinieren.

Als administrative Einheiten innerhalb des Bundesstaates SNNPR werden die Zonen Wolaita und Gamo-Gofa auf den Showbühnen Addis Abebas oftmals zu einer Tanzsequenz zusammengefügt. Es findet z.B. kein Kostümwechsel statt und die Bewegungsmuster folgen aufeinander oder es findet ein Überlappen der Bewegungen statt.

KONSO

Der Tanz der Konso wird in einer Gruppenformation aufgeführt. Die folgende Tanzbeschreibung basiert auf Gesprächen mit Kaniste Gellebo Karjawule sowie Aufnahmen von Tanzaufführungen der Ethiocolor Band und deren Tanzensemble in Fendika. Die Anordnung zum Tanz kann dabei in einer Reihe oder einem Kreis erfolgen. Ein Paar tritt aus der Reihe hervor oder ein Solist geht in die Mitte des Kreises. Klatschende, stampfende Fußbewegungen sowie ein taktvolles Aufeinanderschlagen von Stöcken, die als Requisiten der Männer Teil des Tanzes sind, begleitet den melodischen Gesang der Frauen und gibt den Rhythmus des Tanzes vor. Die Männer stimmen in regelmäßigen Abständen zu einem vibrierenden Grollen an und begleiten den Gesang der Frauen. Der Konso-Tanz ist stark von Fuß- und Oberkörperbewegungsmotiven bestimmt. In Fendika tragen die Tänzer Kostüme mit Leopardfellmuster und verwenden ebenso einen Stock als Tanzrequisite, der im Takt auf- und abgehoben wird (siehe Abb. 18). Die Tänzerinnen tragen wie ihre Tanzpartner kurze Kleider in Leopardfellmuster oder weiße, weite Baumwollröcke, die in der Taille durch eine Kordel zusammengerafft werden. Bunte Stickereien, in grellen Farben wie Pink, Orange oder Gelb, verzieren den oberen Teil des Rockes und betonen die Taille.



Abb. 18: Konso-Tanzperformance in dem *azmari bet Fendika*, Addis Abeba

HAMAR

Der Tanz der Hamar wird in der Fachliteratur häufig erwähnt, aber selten auf den Bühnen in Addis Abeba aufgeführt. Jedoch ist der *evangadi*-Tanz eine der Touristenattraktionen im Süden Äthiopiens.¹⁹¹ Reiseveranstalter*innen versprechen ihren Reisegruppen ein abendliches Tanzschauspiel. *Evangadi* ist ein Tanz, der sich hauptsächlich auf die Partner*innenwahl und das Buhlen von Männern und Frauen konzentriert. Er findet in den Abendstunden statt und geht bis spät in die Nacht. Männer stellen sich in einer Reihe auf, abwechselnd oder gleichzeitigen treten ein-

¹⁹¹ Der *evangadi*-Tanz wird häufig für und vor Tourist*innen inszeniert. So auch für die Tänzer*innen von DESTINO, für die auf ihrer Reise durch das SNNPR-Gebiet der *evangadi*-Tanz aufgeführt wurde.

zelne aus der Reihe hervor und vollziehen hohe Sprünge, welche *curra* genannt werden. Dabei drehen sie sich um ihre eigene Körperachse und bewegen ihren Kopf rhythmisch in unterschiedliche Richtungen. Die restlichen Männer stehen klatschend im äußeren Tanzzirkel. Im weiteren Verlauf der Aufführung klatschen alle gemeinsam im Rhythmus. Das Anbandeln und somit auch der Tanz erreichen ihren Höhepunkt, indem die jungen Frauen geballt auf die Männer zu rennen. Sie werden anschließend verjagt und das ganze Spiel beginnt von vorne. Ein scheinbares Chaos, schrille kichernde Schreie der Frauen und eine wuselige Verwirrung bestimmen das Bild des Tanzes (Kimberlin 2005: 83).

SIDAMA¹⁹²

Ein distinktives Tanzmotiv bei den Sidama ist das Berühren der Kinne des Tanzpaares. Der Sidama-Tanz war laut meiner Gesprächspartner*innen bis in die 1990er Jahre fester Bestandteil des Tanzkanons auf den Theaterbühnen.¹⁹³ In dem Zeitraum meiner Feldforschung zwischen 2015–2017, habe ich jedoch nicht einer Sidama-Tanzaufführung beiwohnen können. Die Beschreibung des Tanzes beruht daher auf Gesprächsaussagen und Information von Sarah Abdu Bushra, die in Hawassa die Sidama-Tanzmotive kennenlernte. Der Mann hält dabei seine Tanzpartnerin an den Schultern fest. Das Paar bewegt seine Köpfe simultan, beide Kinne sind stets in reibender Berührung. Dieser körperliche Kontakt hat seinen Höhepunkt erreicht, sobald der Mann das Handgelenk seiner Tanzpartnerin fasst und beide nun abwechselnd ihre Gesichtshälften vom Kinn ausgehend aneinander reiben. Der Part des Mannes wird bei diesem Tanz *farou* genannt, der Frauenpart hingegen *oren* (Sarah Abdu Bushra 2018: 79).

SOMALI

Bei Somali-Tanzaufführungen auf den Bühnen der Cultural Restaurants in Addis Abeba tragen Männer ein weißes T-Shirt und ein weißes Baumwolltuch, welches als wadenlanger Sarong um die Hüfte drapiert wird. Ein buntverzierter Gürtel mit Stickerei hält den Rock und dient zugleich als Halterung für einen Dolch. Als Kopfbedeckung tragen sie eine Takke. Frauen

¹⁹² Seit Juni 2020 ist Sidama ein eigenständiger Bundesstaat namens Sidama Region.

¹⁹³ Siehe Ministry of Information 1968.

haben entweder bunte Kleider aus Polyester oder weiße Baumwollgewänder an, der Kopf ist stets mit einem Kopftuch oder langen Umhang bedeckt, was stellvertretend als Marker für die Religionszugehörigkeit zum Islam steht. Die Tanzmotive im Somali-Tanz sind vielfältig. Auf der Bühne sieht man meist Männer kurze, präzise Sprünge ausführen. Dabei halten sie einen langen Holzstock in der Hand oder die Hand wird – ohne Holzstock – in wippenden Bewegungen auf Brusthöhe gehalten, als würde ein Stab auf und ab bewegt. Ebenso wird auf der Stelle marschiert und der Oberkörper schwungvoll im Rhythmus von rechts nach links gezogen. Charakteristisch ist eine Auf- und Abwärtsbewegung der Knie und des Kopfes. Ende der 1960er Jahre wurde der Tanz aus dem Ogaden, dem Gebiet des heutigen äthiopischen Bundesstaates Somali sowie in Teilen des Nachbarstaates Somalia, wie folgt beschrieben: „The men carry staves of wood, whereas the chief has a dagger in his hand. The women with their multi-coloured umbrellas follow suit and the dance takes the shape of a brisk up and down movement of the staves and umbrellas“ (Ministry of Information 1968: 49.). Den Schirm als Tanzrequisit für den Somali-Tanz habe ich bei Bühnenshows in Addis Abeba nicht gesehen.¹⁹⁴ In der Region Somali wird der Schirm nicht mehr vorwiegend eingesetzt, vielmehr nehmen die Stoffenden der Kopfbedeckung diese Funktion ein, indem beide Enden des Kopftuchs vor dem Gesicht auf Stirnhöhe zusammengeführt werden. Dadurch wird ein Schild imitiert, welches das Gesicht bedeckt, was vormals durch das Halten des Schirms gewährleistet wurde (Sarah Abdu Bushra 2017: pers. Gespräch).

GAMBELA

In dem westlichen Bundesstaat Gambela leben die Nuer, Agnwaha, Komo, Majang und Opou. Die auf den Showbühnen Addis Abebas aufgeführten Tänze aus Gambela stellen eine Kombination der Tänze der ethnischen Gruppen dar. Es werden jeweils distinktive Tanzmuster und Bewegungsabläufe zu einer „Gambela-Choreografie“ vereint. Bunte Perlengürtel, verziert mit Fell und Muscheln, dienen als Requisit und integraler Bestandteil des Kostüms bei den Agnwaha und Nuer (siehe Abb. 19).

¹⁹⁴ Vielmehr findet der Schirm auf den Showbühnen Verwendung in der Agaw-Tanzsequenz (nördliches Amhara).

Ich beschreibe im Folgenden die Tanzmuster der Agnwaha sowie Nuer, die ich während der Projektreise mit DESTINO im März 2017 beobachtet habe, diese bestimmen vorwiegend den in der Hauptstadt aufgeführten Gambela-Tanz.

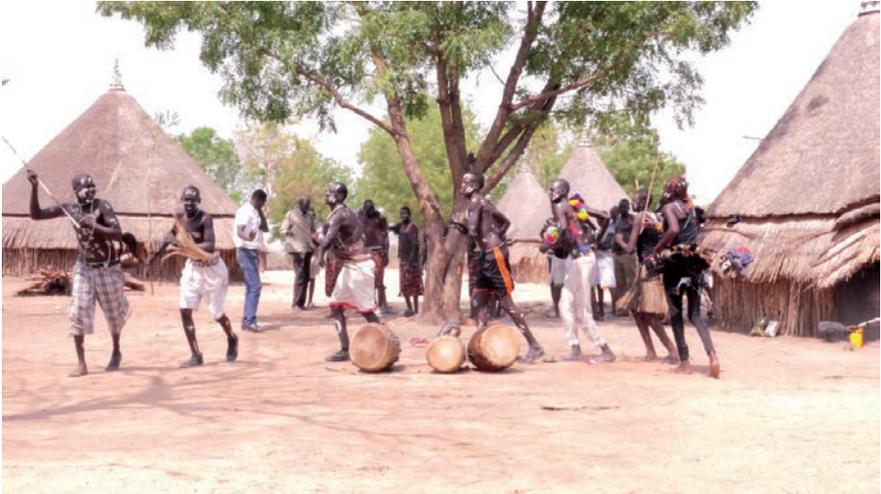


Abb. 19: Nuer-Tanzperformance im Rahmen des Adey-Projektes, woreda Acoba (Gambela)

AGNWAHA

Männer und Frauen tanzen als Paar gemeinsam, der Mann äußert sein Interesse an der Frau, indem er seinen Kopf in zuckende Bewegung versetzt. Seine Arme ziehen seitlich mit schwungvollem Ausholen nach oben, die Hände hält er über seinem Kopf. Er überkreuzt seine Arme über Kopf, wobei einer davon in einem rechten Winkel nach vorne gerichtet wird. Diese Geste soll das Horn eines Stieres imitieren. Der Stier wiederum wird bei der Hochzeit der Familie der Braut als Mitgift geschenkt. Die Frau stampft indes in kurzen, energischen Bewegungen mit ihren Füßen schnell zum Takt. Ihre Arme sind angewinkelt und schwingen auf Brusthöhe vor und zurück. Der Mann nähert sich ihr, versucht sie festzuhalten. Ein spielerisches Anpirschen des Mannes und Entkommen der Frau charakterisiert den Tanz. Die Frau versucht gelegentlich, seinem Griff zu entkommen, was von lauten Rufen und Schreien der Mittanzenden und Beobachtenden begleitet wird.

Heutzutage symbolisiert die Armhaltung des Mannes Stierhörner, früher hielten Tänzer das Geweih eines Stieres über ihren Kopf. Der Wandel des Tanzes, sprich das Ersetzen des Requisites durch eine einfache Handbewegung des Mannes, symbolisiert den Übergang von einem Gruppentanz hin zu einem Paartanz. Durch die Handbewegung mit anschließendem einnehmendem Griff des Mannes nach seiner Tanzpartnerin wird dies deutlich (Sarah Abdu Bushra 2017: pers. Gespräch).

NUER

Ähnlich wie beim Agnwaha-Tanz spielt das Imitieren der Stierhörner eine wichtige Rolle. Der Tanz wird eingeleitet, indem Frauen sowie Männer auf der Stelle hüpfen. Männer halten landwirtschaftliche Geräte (Pflug, Hacke) in der Hand. Zu Kriegszeiten oder wenn man sich in kämpferischen Auseinandersetzungen befand, war es jedoch ein Speer, den die Männer als Tanzrequisit bei sich trugen. Der Tanz wird von einem Trommelspiel begleitet, welches den Takt angibt. Sobald die Trommel beginnt zu spielen, beginnen die Frauen, ihre Hüften zu bewegen, indem sie ihren Fuß auf den Boden stampfen. Durch das Stampfen wird die Hüfte vibrierend in Bewegung gesetzt. Männer verlagern hüpfend ihr Körpergewicht von einem Bein auf das andere, stets übereinstimmend mit dem schnellen Rhythmus des Trommelspiels. Nach einiger Zeit heben sie ihre Hände über ihren Kopf und imitieren damit Stierhörner. Die Tanzpartnerinnen werden mit dem angewinkelten Arm des Mannes über ihrem Kopf hinweg umarmt bzw. eingefangen.

DER NATIONALE TANZKANON – EIN KALEIDOSKOP ETHNISCHER VIELFALT?

Die Ausführungen zu den zahlreichen Tanzstilen der unterschiedlichen Ethnien, aus den äthiopischen Regionen und Bundesländern geben einen Einblick in die immense Tanzkultur Äthiopiens. Diese findet in der tänzerischen Aufführung der äthiopischen Nation auf den Bühnen Addis Abebas entweder keinen Platz oder wird in stark verkürzter Form präsentiert.

Die tänzerischen Darbietungen der Nation Äthiopien sind in ihrer szenischen Umsetzung auf den Theaterbühnen stets identisch. Sie reproduzieren dadurch eine tänzerische Aufführungstradition, etabliert durch die Theater-

häuser Addis Abebas, die einer distinktiven Choreografie und Auswahl an Tänzen folgt, welche ich als nationalen Tanzkanon bezeichne.¹⁹⁵ Einem Kanon entsprechend weist der nationale Tanzkanon eine Aneinanderreihung von Tänzen auf und dient zugleich als choreografischer Leitfaden einer jeden Tanzaufführung im öffentlichen Raum. Er setzt sich aus Tanzstilen aus den neun äthiopischen Bundesstaaten¹⁹⁶ zusammen, wobei oftmals die Titularethnien das tänzerische Bild der einzelnen Regionen und Bundesstaaten bestimmen.

Die Idee des ethnisch föderalistischen Äthiopiens wird somit zu jeder denkbaren Situation tänzerisch veranschaulicht und ins Gedächtnis gerufen (vgl. Gabriel et al. 2016; Lentz 2017). Hierbei wird zum einen der kulturpolitische Bildungsauftrag umgesetzt, die heranwachsende Generation über die facettenreichen äthiopischen Kulturen zu unterrichten (MoCT 2016: 5). Zum anderen wird durch das harmonische Zusammenspiel, durch die abgestimmte und unifizierende Choreografie der unterschiedlichen Tanzstile der regierungspolitische Leitsatz *Einheit in Vielfalt* künstlerisch als ein Kaleidoskop der Tänze umgesetzt.

Der nationale Tanzkanon zeichnet sich durch die Reproduktion stereotypischer Bilder äthiopischer Regionen aus. Die Darstellung der föderalen Einheiten Äthiopiens in der Choreografie des nationalen Tanzkanons spiegeln ein weit verbreitetes, generationsübergreifendes und gesellschaftlich etabliertes Motiv wider, welches in der Aussage von Mulalem, einem jungen Tänzer aus Addis Abeba, deutlich wird.

„If you go to the southern regions for example, they are hunters, they hunt for living. So, that’s what they reflect on their dances. And the people from the north are decedents of the emperors and so their dance is a proud and calm one. So, each region reflects their background.“ (Mulalem 18.2.2017: Interview)

Mulalem erzeugt durch die scheinbare genealogische Verbindung der Bevölkerung aus den nördlichen Regionen Äthiopiens mit dem Kaiserge-

¹⁹⁵ Rückverweisend möchte ich auf die Ausführung zur Tanztheaterproduktion *hezbe le hezb* hinweisen. Deren Einfluss auf die Festigung eines nationalen Tanzkanons sowie auf die Entstehung des Unterhaltungsmediums Tanzshow prägend war.

¹⁹⁶ Die zwei Stadtstaaten Addis Abeba sowie Dire Dawa erhalten keinen Einzug als eigene Tanzsequenz in den Tanzkanon.

schlecht eine – unbewusste oder bewusste – Erhebung der nördlichen Region gegenüber den restlichen.

Die künstlerische Umsetzung der Tanzdarbietungen fokussiert sich hierbei auf die Aufführungspraxis der Theaterhäuser (siehe „Die Inszenierung der nationalen Einheit“), welche wiederum stark folkloristisch ist und sich an gängigen ethnischen Stereotypen und Klischees orientiert. Diese wahren eine Performancetradition, die eine Teilung zwischen dem Norden und Süden des Landes inszeniert. Die nördlichen Regionen, das äthiopische Hochland, wird als die Wiege der äthiopisch-orthodoxen Kirche und Jahrtausende alter Hochkultur, als der vermeintlich kultivierte Teil Äthiopiens dargestellt. Hingegeben werden die restlichen Regionen (Süden, Osten und Westen) des Landes, als unberührt, frei und ursprünglich stilisiert. Die nördlichen Bundesländer werden durch tänzerische Darbietungen präsentiert, die sich durch Tanzstile auszeichnen, die als besonnen und züchtig angesehen werden. Dies wird umgesetzt mithilfe von Requisiten, z.B. „gesitteter Kleidung“, was in diesem Kontext Stoffbekleidung bedeutet sowie Tanzstilen, die z.B. das Kreisen von Hüften ausschließen, da dies als unsittlich gilt. Diese stehen in Kontrast zu den Tänzen der Ethnien aus den restlichen Regionen, die durch ausladende Tänze, Hüftbewegungen sowie enges Zusammentanzen von Mann und Frau und Kostümen, die aus Stoffen mit Leopardendruck bestehen, dargestellt werden. Die mir häufig vorgetragene Argumentation lautet wie folgt: Da die Bevölkerung im Norden *proud, modest, calm* ist, spielen sich die distinktiven Tanzbewegungen oberhalb der Hüfte – explizit Kopf, Nacken und Schultern – ab. Die südlichen, westlichen und östlichen Regionen hingegen werden als *hunter, original, pure* betrachtet, daher inkludieren deren charakterliche Tanzbewegungen die Hüfte, das Becken, die Beine und die Füße (Negash Abdo 26.10.2015: Interview). In dieser Begründung schwingen gesellschaftliche Konventionen hinsichtlich Moral und Sitte mit, welche sich einem äthiopisch-orthodoxen Wertekanon und kulturellen Normen der Amhara und Tigray entlehnen. Ein Erklärungsansatz, der mir vorwiegend von Tänzer*innen aus Addis Abeba oder aus den Bundesstaaten Amhara und Tigray gegeben wurde. Diese Ansicht hat sich in der Tanzszene der multiethnischen Stadt Addis Abeba als allgemeingültiger Konsens etabliert, bedingt durch eine jahrzehntelange kulturelle Hegemonie ausgehend vom amharischen Kaiserhaus und einer

dadurch forcierten Zentrums-Peripherie-Dynamik (vgl. Donham & James 1986).

Die klischeebehaftete tänzerische Repräsentation der Regionen entspricht einer Vorstellung Äthiopiens bzw. einer Idee, wie die polyethnische Nation künstlerisch auf den Bühnen dargestellt werden soll, die aus den 1960er Jahren stammt. Die im Jahr 1968 vom damaligen Kultur- und Tourismusministerium (ehemals *Ministry of Information*) veröffentlichte Informationsbroschüre „Music, Dance and Drama in Ethiopia“ beschreibt die einzelnen Regionen Äthiopiens und die dort praktizierten Tänze eben genauso, wie sie die kommentierende Stimme aus dem Off während der Tanzshows der Cultural Restaurants vorstellt und wie sie gegenwärtig auf den Bühnen der Tanzetablissemments aufgeführt werden. Von der Auswahl der tänzerisch repräsentativen Regionen bis hin zur Festschreibung von Stereotypen. Diese unterschwellige oder gar offensichtliche Hierarchisierung zwischen dem „kultivierten“ Norden und dem „zu kultivierenden“, „exotischen“, restlichen Regionen sind Überbleibsel aus der Kaiserzeit. Durch das Reproduzieren, durch die suggerierte Teilung des Landes zwischen dem Zentrum (Addis Abeba und das äthiopische Hochland) und der Peripherie (alle restlichen Regionen) findet eine Exotisierung und zugleich Romanisierung der Peripherie statt und eine kulturelle Erhebung des Zentrums. Durch die immerwährende Reproduktion dieser überholten Vorstellung der äthiopischen Gesellschaft auf den Showbühnen (Theaterhäuser, Cultural Restaurants) Addis Abebas, werden eine scheinbar längst verdrängte kulturelle Hegemonie bewahrt und ethnische Stereotype gepflegt, wiederholt und erhalten.

Die tänzerische Darstellung der äthiopischen Nation wird durch eine Spannung zwischen einem strengen Traditionsverständnis und dem Bestreben geprägt, moderne Einflüsse auszuklammern. Tanzaufführungen, die als stellvertretendes Repräsentationsmittel des multiethnischen Staates Äthiopiens eingesetzt werden, zeigen neben den festgefahrenen tänzerischen und unveränderbaren Darstellungen der einzelnen Regionen, ausschließlich traditionelle Tänze. Traditionell bedeutet in diesem Kontext gemäß der Aufführungspraxis der Theaterhäuser, sprich das Zeigen des nationalen Tanzkanons. Die künstlerische Umsetzung des nationalen Tanzkanons obliegt einem starren Traditionsverständnis, das zum einen die wahre Tradition in

der vermeintlich unberührten Peripherie sieht, was sich in einer Romantisierung des Landlebens äußert – Motive aus der Feldarbeit werden gerne aufgegriffen. Zum anderen ein statisches Bild von Traditionen pflegt, die von gegenwärtigen aber vor allem äußeren Einflüssen – zeitgenössischer Tanz, Einflüsse internationaler Popkultur – zu bewahren sind (MacCannell 1973; 2011).¹⁹⁷ Tänzerische, choreografische Abwandlungen oder eine Kollaboration mit zeitgenössischen Tanzmotiven sind nicht erwünscht. Dieses festgefahrene Verständnis zeigt sich in Aussagen von jungen Tänzer*innen. Der bereits zitierte Mulalem beschreibt seine Erfahrung als professioneller Tänzer in Addis Abeba wie folgt:

„We hear a lot of complaints saying the Ethiopian culture is being mixed with the modern and that the real tradition is fading out. Therefore, we changed everything to a more traditional way. The young ones actually accept and would prefer the mixed dance performances but the elders, the people from the actual regions and the culture and tourism office don't support it.“ (Mulalem 18.2.2017: Interview)

Das von Mulalem erwähnte Culture and Tourism Office (CTO) fungiert als erweiterte regionale Dependence zum Kultur- und Tourismusministerium. In Addis Abeba untersteht das Nationaltheater, als ein Hauptarbeitgeber für professionelle Tänzer*innen, dieser ministerialen Einheit und waltet demzufolge über Tanzaufführungen.

In dieser Auslegung eröffnet sich eine interessante Debatte um die Definition und Deutungshoheit von Tradition und kulturellen Markern, die im Kontext von Tanzaufführung mit nationalen aka äthiopischen Identitätsmarkern gleichgesetzt werden. Richard Handler (1988) spricht in diesem Zusammenhang von *cultural objectification*.¹⁹⁸ Kulturelle Objektifizierung meint im Kontext der Tanzaufführungen in Addis Abeba das Vereinfachen, das Zusammenfassen und Herunterbrechen der tänzerischen Vielfalt der in Äthiopien lebenden Ethnien zu einem nationalen Tanzkanon, um sie für ein breites, urbanes Publikum zugänglich zu machen. Gleichzeitig wird eine bestimmte Idee der äthiopischen Nation präsentiert und propagiert. Durch die Reduzierung der tänzerischen Vielfalt, mag eine Reduzierung kulturel-

¹⁹⁷ Für eine umfassende Diskussion zu den stilisierten Gegenpolen urbaner Raum und Peripherie in der Debatte um Bewahrung von Kultur und Tradition vgl. MacCannell (2011).

¹⁹⁸ Siehe ebenso Handler et al. 1984.

ler Komplexität, gar eine Entfremdung auftreten, da die Tänze aus ihren ursprünglichen kulturellen, rituellen, und historischen Kontexten entnommen werden (Askew 2002: 203, 276; Handler 1988: 13–16). In Anlehnung an Eric Hobsbawms Konzept der „invented tradition“ (1983) werden Tänzer*innen und Tanzaufführungen an einem Ästhetikstandard gemessen, der sich in den 1950er Jahren im Zuge der Etablierung der darstellenden Künste als nationale Legitimationsplattform, vor allem unter dem letzten Kaiser Haile Selassie I, definierte (siehe Kapitel „Nationale Institutionalisierungspraktik unter Haile Selassie I.“). Als moderne Erfindungen (seit den 1950ern) werden die in den Theaterhäusern Addis Abebas aufgeführten Tanzshows und das hier vermittelte Wissen zu Tanzstilen, Bewegungen, Kostümen und Choreografie als traditionell und zugleich als authentisch definiert (Ashenafi Kebede 1976). Traditionell bedeutet in diesem Zusammenhang Kontinuität, ein Festhalten an Bekanntes und ein Widersetzen gegen Veränderungen. Die aufgeführten Tanzstile, die als kulturelle Praktiken der äthiopischen Nation fungieren, werden zu festen, nicht wandelbaren Bestandteile einer nationalen äthiopischen Identität (Gilman 2009: 208f.; Handler & Linnekin 1984). Gewisse ethnische Gruppen und deren Tanzstilen werden – der Tanztradition entsprechend – auf einzelne, stereotypische Elemente reduziert, andere werden gar komplett ausgeklammert im nationalen Tanzkanon.¹⁹⁹ Aber konträr zu Handlers Argument der Entfremdung und dem kulturellen Werteverlust, erleben äthiopische Tänze und vor allem die professionell tanzende Person eine sozio-kulturelle Aufwertung und erfährt gesellschaftliches Ansehen – als Person, die die äthiopische Kultur, tänzerisch darstellt und dadurch bewahrt (Handler 1988: 13–16). Ferner stellt sich die Frage, ob die in den Unterhaltungsetablissemments aufgeführten Tanzstile und Tanzshows vielmehr ein neues Genre kreieren, das Genre des äthiopischen Tanzes, der Elemente aus unterschiedlichen ethnischen Tanzstilen enthält und zu einem multiethnischen Tanzkonglomerat zusammengefasst wird.

¹⁹⁹ Als Beispiel seien hier die Tänze der Kunama genannt. Das Heimatgebiet der Kunama liegt im Norden Äthiopiens, im Bundesstaat Tigray. Der Norden Äthiopiens wird im nationalen Tanzkanon jedoch durch die Tigray repräsentiert. Die Kunama erfahren nur tänzerische Erwähnung in den Tanzshows in dem *azmari bet* Fendika (siehe Kapitel „Azmari bet“).

Das folgende Kapitel befasst sich mit den hier aufgeworfenen Fragen und diskutiert die Person des professionellen Tänzers, der professionellen Tänzerin als kulturbewahrende sowie kulturschaffende Entität.

DIE VERKÖRPERUNG DER NATION

Die abstrakte Idee der multiethnischen Nation Äthiopien wird in den Menschen, die sich ihr zugehörig fühlen, verkörpert (Askew 2002; Anderson [1983] 2006). Die Verkörperung der zahlreichen Ideen, Bilder und Vorstellungen Äthiopiens findet in komprimierter Form in Tanzaufführungen auf den Showbühnen Addis Abebas ihren Ausdruck. Tanz als performative Praxis tritt dabei erst im Moment der Aufführung zum Vorschein und wird für die Tanzenden sowie die Partizipierenden wahrnehmbar (Fischer-Lichte 2004; Siegmund 2013: 82). Die körperliche Materialisierung des nationalen Tanzwissens durch den/die Tänzer*in ist konstituierender Faktor der nationalen Inszenierungspraktik (Foster 2013).

Im Moment der Performance wird die nationale Identität auf das äußere Erscheinungsbild des Tänzers/der Tänzerin projiziert und durch die körperliche Präsenz legitimiert und konstituiert. Welche Kriterien müssen erfüllt sein, dass eine tanzende Person als nationalisierte Person wahrgenommen wird? Sind es das äußere Erscheinungsbild der Tänzer*innen, die Choreografie oder tänzerische Umsetzung der Tänze oder ist gar der Zeit-Raum-Kontext ausschlaggebend für eine nationale Inszenierung? Inwiefern beeinflussen die individuellen Ideen, Vorstellungen und Bilder der Nation die tänzerischen Darstellungen der äthiopischen Nation und deren Wahrnehmung? Spielt der Aspekt der Professionalisierung von Tanz eine Rolle in der Etablierung von Tanz als nationaler Inszenierungspraktik?

Die körperliche Erfahrung des Tanzaktes sowie das durch Erlernen im Körper inkorporierte Tanzwissen wirkt sich auf individuelle Identitätsverhandlungen aus. In der Folge beleuchte ich die Bedeutung dieser Prozesse bei der Etablierung des Tanzmetiers.

Vor diesem Hintergrund widmet sich das folgende Kapitel der Entwicklung des Tanzmetiers und fragt, welche nationalen Vorstellungen sich im Etablierungsprozess der Profession Tänzer*in eingeschrieben haben. Die Körper der Tänzer*innen treten dabei ganz unweigerlich ins Zentrum der Beobachtung. Dabei spielen Faktoren wie existierende Anforderungen an

körperliche Ästhetikstandards, d.h., welche äußerlichen Merkmale müssen Tänzer*innen erfüllen, um als äthiopisch gelesene Personen im Moment der Aufführung wahrgenommen zu werden, ebenso eine Rolle wie die Frage danach, wie sich diese Kriterien etabliert haben und wer sie bestimmt? Inwiefern eignen sich Tänzer*innen das Medium Tanz als individuelles Ausdrucksmittel an? Können äthiopisch gelesene Tänze gar fernab ihrer auferlegten Funktion als nationale Inszenierungspraktik existieren? Stellt die Aufführung „genuin“ äthiopischer Tänze auch immer eine Repräsentation und Legitimationsplattform der äthiopischen Nation dar?

TANZ ALS PROFESSION

Die Gründung kultureller Institutionen (u.a. ab den 1950er Jahren vermehrt Theaterhäuser, siehe Kapitel „Die Inszenierung der nationalen Einheit“), die Vermarktung von Tänzen als kulturelle Aushängeschilder in Unterhaltungsshows (ab den 2000er Jahren Cultural Restaurants) und in Musikvideoclips sowie das gewachsene Interesse internationaler Tanzkompagnien an Tanzkunst aus Äthiopien haben den Beruf des Tänzers und der Tänzerin hervorgebracht und nachhaltig beeinflusst.

Die Etablierung und Professionalisierung von Musik- und Tanzgruppen wurden durch die Gründung von Bildungseinrichtungen in Addis Abeba ab den 1960er Jahren angestoßen (Kimberlin 2014: 29; Plastow 2013: 58). Als Teil des 1962 inaugurierten Universitätskomplexes sowie später auch institutionell angebunden an die Hochschule, diente das 1963 eröffnete Creative Art Center als Lernstätte für darstellende Künste, Tanz, Musik und Schauspiel (Ministry of Information 1968: 59f.; Plastow 1996: 100).²⁰⁰ Einige Jahre später, 1967, folgte die Yared Music School, welche zu ihren Anfangszeiten das Hauptfach Tanz in ihrem Universitätscurriculum führte (Ashenafi Kebede 1976: 295). Tibor Vadasy, ungarischer Choreograf und Tänzer, wurde persönlich von Haile Selassie als klassischer Tanzleh-

²⁰⁰ Bereits 1950 wurde die Inauguration des University College Addis Ababa feierlich eröffnet, welches 1962 unter dem Namen Haile Selassie I University die erste universitäre Institution im Land werden sollte (Bahru Zewde 2003:89; Plastow 1996: 100). Der Kaiser räumte für die Errichtung der Haile Selassie I University 1962 den kleinsten seiner drei Stadtpaläste in Addis Abeba (Plastow 1996: 100). Das Areal beherbergt seit 1975 die AAU. Heutzutage befindet sich in dem ehemaligen Palastgebäude das Institute of Ethiopian Studies (IES) sowie dessen Bibliothek und Museum.

rer eingestellt, der neben Ballett ebenso traditionellen äthiopischen Tanz unterrichtete. Hierfür begab sich Vadasy auf eine explorative Reise durch äthiopische Regionen mit dem Ziel Tänze und Stile zu dokumentieren, zu adaptieren und wiederum in das Tanzcurriculum der Yared Music School aufzunehmen (Negash Abdo 26.10.2015: Interview; siehe ebenso Kapitel „Einleitung“). Mit dem Weggang Vadasys Mitte der 1970er²⁰¹ wurde das Hauptfach Tanz wieder aus dem Studienangebot gestrichen. Seitdem gibt es keine universitär zertifizierte Ausbildung oder ein Studium im Fach Tanz in Äthiopien (Negash Abdo 22.10.2015: Interview).

Das Berufsbild Tänzer*in hat sich demnach vor allem in urbanen Zentren entwickelt und professionalisiert, in denen zahlreiche Anstellungsmöglichkeiten (Theaterhäuser, Cultural Restaurants, Produktionsfirmen für Musikvideoclips, Tanzschulen) vorhanden sind. Dabei beeinflusste die Transfrierung des Tanzes auf die Bühne und die damit einhergehende Stilisierung als Unterhaltungsmedium die Etablierung der Profession Tänzer*in (vgl. Timkehet Teffera 2001: 192).

DER PROFESSIONALISIERTE TANZENDE KÖRPER

„MY ETHIOPIAN IDENTITY“ – PROFESSIONALITÄT UND TRADITION

Der Beruf professionelle*r Tänzer*in hat sich zu einem prestigeträchtigen Metier etabliert auf das selbstbewusst und stolz verwiesen wird. Dabei definiert sich Professionalität durch das Zusammenspiel mehrerer Faktoren. Zum einen ist Professionalität gekoppelt an den Anstellungsort und die damit verbundene tänzerische Aufführungspraxis (Choreografie, spezifische Ausführung von Bewegungsmustern). Hierbei verspricht ein Engagement in einem Theaterhaus oder einem der zahlreichen Cultural Restaurants Professionalität, die sich auf die organisatorischen Strukturen der Einrichtungen (regelmäßige Einnahmen durch Aufführungen, städtische/staatliche Unterstützung, kommerzielle Einkünfte), auf die finanzielle Sicherheit (festes Gehalt) für Tänzer*innen, bezieht. Zum anderen an ästhetische Standards, welche sich auf die Körper der Tänzer*innen projizieren: physische Merkmale, tänzerisches Können, Motivation, Talent und Disziplin (regel-

²⁰¹ Das genaue Jahr ist leider unbekannt, die Angabe stützt sich auf Aussagen von Negash Abdo (Negash Abdo 22.10.2015: Interview).

mäßige Teilnahme an Tanzproben) des/der Tänzer*in (Bedilu 2.11.2017: Interview; Genet 27.4.2017: Interview).

Das Wissen über Tanz als kulturelle Ausdrucksform wird zum nationalen Identitätsmarker und -stabilisator und vor allem zum Kriterium für tänzerische Professionalität. Bedilu, ein aufstrebender, junger Tänzer aus Addis Abeba, formuliert dies wie folgt: „As a professional, all traditional dances have a unique meaning for me. They belong to me; they represent my identity, my Ethiopian identity“ (Bedilu 2.2.2017: Interview).

Die getanzte *Ethiopian Identity* oder die Tanzformen und –bewegungen, die von Äthiopier*innen als genuin äthiopisch angesehen werden, werden stets mit dem Wort *bahil* (dt. kulturell, traditionell) in Verbindung gesetzt. Die Auslegung darüber, was genuin äthiopisch ist, ist höchst subjektiv, jedoch obliegt das allgemeine Empfinden einer vorbestimmten Ästhetik, die kulturhegemoniale Züge ausgehend vom Zentrum Addis Abeba aufweist. In diesem Zusammenhang wird der vage Sammelbegriff *habesha*²⁰² verwendet (vgl. Ficquet & Dereje Feyissa 2015: 17f.). Eine Tanzaufführung oder tänzerisches Können wird demnach als professionell empfunden, wenn sie als repräsentativ äthiopisch gelten, was wiederum voraussetzt, dass sie als *bahil* und *habesha* definiert werden. Meseret, Tänzerin am Nationaltheater, hebt die tänzerische Adaption kultureller Werte als ausschlaggebendes Kriterium für Professionalität hervor:

„You should know the culture, not only the dance, but also the tradition, the costumes, and the purpose of the dances. A dancer is considered a professional when he/she can translate the culture into a dance through choreography.“ (Meseret 7.4.2017: Interview)

Das Wissen über traditionelle Tanzpraktiken dient als Bewertungskriterium von Tänzer*innen. Beherrscht eine Person den nationalen Tanzkanon, spricht die Bewegungsabfolge, die Tanzstile, die Performance der Tanzstile, die Choreografie, das Wissen über Kostüme und die musikalische Begleitung, wird sie im Kontext des Tanzmetiers als professionell angesehen (Ermias 4.4.2017: Interview; Firegenet und Zinash 3.1.2017: Interview).

²⁰² Der Begriff *habesha* repräsentiert kulturelle Elemente, die mit den orthodoxen Christ*innen im äthiopischen und eritreischen Hochland assoziiert werden (Ficquet & Dereje Feyissa 2015: 17; Treiber 2017b: 58).

Fikir, Tänzer und festes Ensemblemitglied im Nationaltheater, beschreibt dies wie folgt:

Kim: *Do you consider yourself a professional dancer?*

Fikir: *People call us professional because we perform traditional dances so well, but personally, I am not sure if we qualify for that since we do not know all eighty-four cultural dances of Ethiopia. We are called professionals because we get to dance and choreograph traditional dances that we learnt by practice not education. [...] We just call ourselves professional because traditional dance is what we do, and we make a living out of it. (Fikir 27.12.2016: Interview)*

Die Legitimität der Profession wird durch bestimmende Selbstbezeichnungen zusätzlich betont. Ein Erfragen der eigenen professionellen Bezeichnung und Zuschreibung ist notwendig, um den inneren Fokus, die Selbstbestimmung, zu verstehen (Thomas 2003: 84). Fikir, verwies mich während eines Gesprächs auf die „korrekte“ Bezeichnung eines Tänzers, einer Tänzerin.

Kim: *What are the criteria for someone to be a dancer?*²⁰³

Fikir: *I want to correct you with the term „dancer“, „dancer“ is for contemporary dancers. For us who do cultural dances, we are called bahilawi tewizawaze/ chefari. Nowadays people tend to use the term „dancer“ for both traditional and contemporary dancers, but it was not like that in old days. Just like the old days, we have chosen to use the old term „chefari“ for dancers and „azmari“ for musicians. (Fikir 27.12.2016: Interview)*

Als Qualitätsprädikat für Professionalität wird die Zuschreibung *bahil* auf die Person des/der Tänzer*in übertragen. So bezeichnen sich Tänzer*innen, die ein Engagement an Theaterhäusern innehaben, tendenziell als *bahilawi tewizawaze/ chefari* oder als *bahilawi wasawatsch* (dt. traditionelle Tänzer*innen) (vgl. Ashenafi Kebede 1976: 291). Zeitgenössische Tänzer*innen bzw. jene, die nicht als festes Ensemblemitglied im Theaterhaus tätig sind, verwenden hingegen das englische Wort *dancer* oder die am-

²⁰³ Das Interview wurde auf Englisch und Amharisch geführt. Ich habe in meiner Fragestellung den englischen Begriff *dancer* benutzt, welches nach Fikirs Aussage im Kontext der Tanzprofession in Äthiopien mit zeitgenössischem Tanz und Tänzer*innen gleichzusetzen ist. Eine Aussage, die ich in Gesprächen mit Tänzer*innen öfter vernahm.

harische Bezeichnung *zemenawi wasawatsch* (dt. moderne²⁰⁴, neue Tänzer*innen). Das amharische Wort *zemenawi* leitet sich von *zemen* ab und bedeutet ins Deutsche übersetzt Zeit. Es wird meistens in Kontrast zu *bahilawi* (traditionell, kulturell) verwendet. Das Wort *bahil* erfährt gegenüber dem Wort *zemenawi*²⁰⁵ eine positive Konnotation, die mit Patriotismus und Nostalgie aufgeladen ist.²⁰⁶ Indem Tänzer*innen die Bezeichnung *bahilawi* zugesprochen wird, erfahren sie, ihre Profession sowie die aufgeführten Tänze eine kulturelle Erhebung (vgl. Bendix 2014).

Das Metier der professionellen Tänzerin; des professionellen Tänzers spaltet sich demnach in zwei Lager: in *bahilawi wasawatsch* (dt. traditionelle Tänzer*innen) und *zemenawi wasawatsch* (dt. moderne, neue Tänzer*innen). Köppen spricht in diesem Zusammenhang von einer bestehenden Dualität zwischen zeitgenössischen und traditionellen Tänzer*innen, welche sich im Kampf um gesellschaftliche Anerkennung und Auslegung des Metiers äußere (Köppen 2017: 191f.). Erstere sehen in der Aufrechterhaltung des traditionellen Tanzrepertoires, mit seinen strikten und festgefahrenen Bewegungsabläufen, die Persistenz einer starren Auslegung performativer Ausdrucksmöglichkeiten. Sie werfen den traditionellen Tänzer*innen Sturheit vor. Sie seien zu festgefahren und würden nicht das komplette künstlerische Potenzial ausschöpfen und stets langjährige tradierte Tanzmuster wiederholen. Wiederum dienen traditionelle Tanzmuster den zeitgenössischen Tänzer*innen als kreativer Quell. Sie bedienen sich einzelner traditioneller Bewegungsabläufe sowie Stile und nutzen diese als Inspiration für ihre eigenen Tanzkreationen (Köppen 2017: 190f.).

In der alltäglichen Umsetzung wird die Teilung zwischen traditionellem und zeitgenössischem Tanz nicht gänzlich umgesetzt, die Grenzen sind fluide. Oftmals findet eine Kombination zwischen beiden Tanzausprägungen (traditionell und zeitgenössisch) statt, welche sich in der Person des/r

²⁰⁴ In Interviews wurden die englischen Begriffe *modern* und *contemporary* äquivalent benutzt.

²⁰⁵ Siehe ebenso Elizabeth Wolde Giorgis (2012).

²⁰⁶ In diesem Zusammenhang sei ebenso auf das Konzept *tezeta* verwiesen. Das amharische Wort *tezeta*, beschreibt ein Gefühl von Nostalgie und einen melancholischen Zustand, zu dem man sich zurücksehnt. *Tezeta* wird oftmals in Verbindung mit *bahil* und kultur-bewahrenden Ansätzen erwähnt (Sarah Abdu Bushra 2018: 33f.).

Tänzer*in vereint. Viele der Theater-Ensemblemitglieder treten neben der Anstellung am Theater in Musikvideoclips von Popmusiker*innen auf, um zusätzliches Gehalt zu generieren. Je nach Kontext wird die Rolle des/r traditionellen oder des/r zeitgenössischen Tänzer*in eingenommen. Personen, die sich jedoch explizit als zeitgenössische Tänzer*innen verstehen, haben es schwerer für ihre Auslegung des Berufsstandes „professionelle/r Tänzer*in“ gesellschaftliche Anerkennung zu erhalten.

Die heranwachsende Tänzer*innengeneration, die innovativ mit dem Medium Tanz umgeht und keineswegs eine Gefahr in der Adaption zeitgenössischer Tanzelemente aus dem Hip-Hop- sowie dem Popmusik-Genre sieht, sondern vielmehr das Potenzial darin erkennt, die Jugend mit ihrer eigenen Tradition vertraut zu machen, erfährt vor allem Gegenwind von etablierten Tänzer*innen und derweil keine Unterstützung seitens des Kultur- und Tourismusministeriums. Sie sind vielmehr auf das Gutdünken internationaler Geldgeber*innen angewiesen. Viele suchen aus diesem Grund Ausbildungsmöglichkeiten im Ausland und hoffen, nach einer erfolgreichen Ausbildung nach Äthiopien zurückzukehren, um im Anschluss für internationale Kulturinstitute arbeiten zu können. Ebenso sehen sie darin ein Qualitätsprädikat, oder wie es Yared formuliert: „You have a voice when you come from abroad. So, if I could go and do some show and come back here, I can show that and I believe I can change a lot of things“ (Yared 28.2.2017: Interview).

Neben dem Fehlen staatlich geförderter Kunstprogramme müssen sich junge Tänzer*innen gegenüber einem starren und fest etablierten Ästhetikempfinden durchsetzen. Entscheidungsträger*innen an den Theaterhäusern fördern vor allem jene Tanzaufführungen, die sich dem nationalen Tanzkanon anpassen. Akrobatische und als zu zeitgenössisch empfundene Tanzelemente, wie z.B. Hip-Hop oder auch das Tragen zu kurzer Röcke (hier: kürzer als Knielänge) wird nicht geduldet. Sie werden als reine Unterhaltung abgestempelt und nicht als korrekte Aufführung traditioneller Tanzkunst betrachtet. Kreative und dynamische Ansätze wie Tanz als Informationsmedium, Tanz als politisches Sprachrohr, als Träger gesellschaftskritischer Themen zu verwenden, erfährt keine staatliche Unterstützung. Hier sind Künstler*innen auf internationale Sponsoren und Kunstförderprogramme angewiesen.

Im professionellen Tanzmetier beeinflussen die starren Ästhetikstandards weit mehr als nur die Tanzstile und Bewegungsmuster. In den Theaterhäusern Addis Abebas sowie in den Cultural Restaurants existiert eine klare Vorstellung davon wie Tänzer*innen aussehen müssen, um auf der Bühne als repräsentativ äthiopisch gelesen zu werden. Die kulturpolitisch propagierte Vielfalt und der beständige Bezug auf ethnische Diversität als ein hervorzuhebendes und besonderes Merkmal der äthiopischen Gesellschaft werden bei der Auswahl der Tänzer*innen kaum bedacht. Tänzer*innen müssen einem spezifischen Schönheitsideal entsprechen. Dieses Schönheitsideal bezieht sich auf distinktive äußerliche Merkmale. Die Körpergröße und distinktive physiognomische Merkmale spielen eine entscheidende Rolle bei der Zusammenstellung des Tanzkaders. Frauen müssen mindestens 165 cm groß sein, jedoch kleiner als ihre männlichen Kollegen, die mindestens 175 cm groß sein müssen. Die Gliedmaßen sollten keine Deformationen aufweisen. Zudem sollte der/die Tänzer*in dem allgemeinen Schönheitsideal entsprechen (Fasika 1.11.2015: Interview; Zerihun 2.2.2017: Interview). Was als schön empfunden wird, ist i.d.R. subjektiv, doch so lässt sich in der Betrachtung des Tanzensembles eine vermeintliche „Idealvorstellung“ erahnen. Schön wird hier mit äthiopisch-aussehend gleichgesetzt und dies ist wiederum stark an äußere Merkmale der im Hochland lebenden Äthiopier*innen angelehnt. Häufig fiel in diesem Zusammenhang der Begriff *habesha*. Die Tänzer*innen müssen *habesha* aussehen, was oftmals wie folgt umschrieben wurde: die Hautfarbe solle nicht zu dunkel sein und die Gesichtszüge sollen fein sein. Auf meine Nachfrage, was zu dunkel sei, wurde auf den Süden Äthiopiens verwiesen. Der Terminus *habesha* steht repräsentativ für jene kulturellen Elemente, die mit den im äthiopischen und eritreischen Hochland lebenden Orthodoxen-Christ*innen verbunden werden (Ficquet & Dereje Feyissa 2015: 17; Treiber 2017b: 58). Dass der vage Sammelbegriff *habesha* nicht nur in Bezug auf kulturelle Elemente verwendet wird, sondern durchaus im alltäglichen Sprachgebrauch als ethnische Zuweisung und als Beschreibung der Physiognomie dient, zeigt sich in der Auswahl der Ensemblemitglieder des Nationaltheaters deutlich. Zerihun, Inspizient am Nationaltheater, skizziert den Auswahlprozess ausführlich in einem Interview:

Kim: *Who selects the dancers for you? How do you select them?*

Zerihun: *We first announce it. They then register according to the announcement. The music director gives information to the Human Resource department. Then it is announced on newspapers, and on the board here in the compound and on the entrance of theatres. [...] There is a criterion for it. Height, legs (no scars, no bowed legs), facial expression like smile, beauty, and things like that are included. [...]. So, there are ways of measurements, and if the dancers pass the tests and qualify, there is a form they fill out and then they go for medical tests. Then they are given a contract for 3, 6 or 9 months. (Zerihun 2.2.2017: Interview)*

Neben den physiognomischen Merkmalen sind Talent und Kreativität Einstellungs voraussetzungen. Interessierte Tänzer*innen müssen über ein ausgeprägtes Tanzwissen verfügen. Zerihun beschreibt dies wie folgt.

„[...] they must know how to imitate a beat, which we play for them. Then we tune in the music and ask them to dance to whatever comes up. They must know what music it is without being told. For example, the Wolaita beat and the Kaffa beat are similar.“ (Zerihun 2.2.2017: Interview)

Die Identifizierung eines Tänzers oder einer Tänzerin als nationalisierte Person während der Aufführung von als äthiopisch interpretierten Tänzen ist eng mit der Erfüllung ästhetischer Standards verbunden. Diese Standards stehen wiederum in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Erwartungen an die Repräsentation der multiethnischen Nation Äthiopien. Zum einen umfassen diese gesellschaftlichen Erwartungen institutionell und kulturhistorisch etablierte Vorstellungen, die durch Institutionen wie das Nationaltheater und kulturhegemoniale Entwicklungen beeinflusst wurden. Die Person des Tänzers oder der Tänzerin wird dabei zur Leinwand, auf der sich diese Vorstellungen manifestieren. Zum anderen beinhalten sie individuelle Interpretationen, die mit den Zuschreibungen *bahil* oder *zemenawi* einhergehen.

GESELLSCHAFTLICHER ANERKENNUNGSPROZESS

Trotz des Prestiges und der bedeutenden Rolle, die Tänzer*innen in der Darstellung äthiopischer Tanzkunst zugesprochen werden, währt der gesellschaftliche Anerkennungsprozess des Tanzmetiers bis heute. Tänzer*innen berichteten mir, dass es schwierig ist, ihre Eltern und Familien in ihre

Karrierepläne und -wünsche einzubeziehen. Für Frauen gestaltete sich die Ausführung des Metiers als besonders schwer. Zu den Anfangszeiten der Theaterhäuser (1950er Jahre) hatten Tänzer*innen an den Theaterhäusern um gesellschaftliche und soziale Anerkennung zu kämpfen (Plastow 1996: 55).²⁰⁷ Erst mit der Etablierung und Akzeptanz der Theaterhäuser wurde es Frauen möglich, professionell als Tänzerinnen Geld zu verdienen und auf der Bühne aufzutreten. Die seit 1934 aktive *azmari*-Vereinigung E.P.A., die hieraus entstandenen *kinet*-Performancegruppen und die Gründung des Nationaltheaters Anfang der 1950er Jahre stoßen diese Entwicklung an. Vorher war es schlichtweg undenkbar und verpönt, dass eine Frau öffentlich auftritt,²⁰⁸ „[...] women performers were commonly seen as little better than prostitutes right up until the 1990s. [...] for a woman to perform was considered tantamount to making a public declaration of her loose morals“ (Plastow 2004: 201; Plastow 1996: 103). Lisa Gilman macht in ihrer Studie zu Tänzerinnen auf politischen Paraden in Malawi eine ähnliche Beobachtung. Frauen, die das familiäre Umfeld verlassen, um durch öffentliche Auftritte Geld zu verdienen, „[...] were often labeled ‚loose‘ or prostitutes“ (Gilman 2009: 152f.). Nicht selten untersagen Familien oder Ehemänner ihren Frauen diese Tätigkeit. Daher sind es vor allem geschiedene Frauen, die als professionelle Tänzerinnen bei politischen Paraden auftreten (Gilman 2009: 153). Eine vergleichbare Situation zeigt sich in der Tanzszene von Addis Abeba. Viele der von mir interviewten professionellen Tänzerinnen sind alleinerziehende Mütter, die als Alleinverdienerinnen für den Lebensunterhalt ihrer Familie – Kinder, Geschwister und Eltern – aufkommen. Andere berichten von regelmäßigen Konflikten mit ihren Ehemännern bezüglich ihrer Berufswahl, obwohl sie diese während ihrer Zeit als Tänzerinnen kennengelernt hatten. In der patriarchalisch geprägten Familienstruktur Äthiopiens missbilligen Ehemänner und Familienangehörige häu-

²⁰⁷ Wobei Tänzer*innen als Teil der *kinet*-Gruppen bzw. später als Teil des Tanz- und Musikensembles der Theaterhäuser anfänglich eine bessere Stellung innerhalb der Theaterhierarchie einnahmen als ihre Schauspielkolleg*innen. Da, wie bereits erwähnt, *kinet*-Aufführungen besonders beliebt beim Publikum waren (Plastow 1996: 55).

²⁰⁸ Dies leitet sich vom starken Einfluss der äthiopisch-orthodoxen Tewahedo-Kirche ab, welche auf patriarchalischen Strukturen basiert.

fig, dass ihre Ehefrauen, Töchter oder Schwestern vor allem abends auf der Bühne stehen.

Neben den gesellschaftlichen und familiären Herausforderungen kommen körperliche Beeinträchtigungen hinzu, die bei Tänzerinnen vor allem während der Schwangerschaft auftreten. Schwangere Frauen können bis in den fünften oder sechsten Schwangerschaftsmonat als Tänzerin aktiv sein. Bis zur Geburt und vor allem während der ersten Monate nach der Entbindung können sie ihrer Tätigkeit als professionelle Tänzerin nicht nachgehen. Lediglich Tänzerinnen, die in den städtischen und staatlichen Theaterhäusern angestellt sind, werden von informellen Versicherungssystemen (*iddir*) finanziell aufgefangen. Jedoch ersetzt die Versicherungsauszahlung nicht den Lohn und stellt nur eine geringe finanzielle Unterstützung dar. Neben geschlechterspezifischen Aspekten beeinflusst auch das Alter die physische Verfassung von Tänzer*innen. Durch die stetige körperliche Beanspruchung leiden viele professionelle Tänzer*innen unter Knieproblemen. Insbesondere Frauen berichten häufig über Nackenbeschwerden, die auf das intensive Kreisen und Schütteln des Kopfes und Nackens bei bestimmten Tanzbewegungen zurückgehen. Für gewöhnlich wird der Beruf des/der Tänzer*in bis Mitte 30 ausgeübt (Melaku Belay: Interview; Zewdu Abegaz 30.11.2015: Interview).

Die Tänzerin Alganesh, welche in den 1980er Jahren zum festen Tanzensemble des Nationaltheaters gehörte, beschreibt, in Antwort auf meine Frage wie sie zum Tanz gekommen sei und wie ihre Familie darauf reagiert habe, die Situation wie folgt:

„I first learnt dance at the national theatre. This profession was not popular. It was even difficult to take it up. If someone was a musician, he/she was labelled an *azmari*, a very less valued profession. It was not a kind of profession which educated people would choose. But nowadays that is no longer the case. As dancers, we faced some challenges, and it was even worse for our teachers.“ (Alganesh 26.11.2015: Interview)

Die junge Tänzerin Bezawit aus Addis Abeba, die mit ihrer Frauentanzgruppe *Hope* Choreografien für Musikvideoclips kreiert, konstatiert Veränderungen in der Ausübung des Tanzmetiers:

„Nowadays it [the dance profession] has more acceptance in society. These days there are more dance groups in youth centers. Back then it was not really valued and there were not many competitions. Today there is a lot of choice. And most musicians now accompany their songs with dance.“ (Bezawit 21.2.2017: Interview)

Die zunehmende mediale Präsenz von Tänzen, begünstigt durch TV-Formate wie der Talent show *Balageru – Ethiopian Idol* sowie durch den ausgeprägten Musikvideomarkt, wirkt sich positiv auf die gesellschaftliche und soziale Akzeptanz des Tanzmetiers aus. Der Tänzer Melaku Belay, Inhaber des *azmari bets* Fendika²⁰⁹, sieht in dieser Entwicklung eine positive Aufwertung der gesellschaftlichen Anerkennung der Person des Tänzers/der Tänzerin. Jedoch wird die Profession als Tänzer*in nicht adäquat monetär entlohnt (Melaku Belay 3.11.2015: Interview). Ein Engagement in einem der Theaterhäuser in Addis Abeba stellt für viele zwar eine regelmäßige und sichere, aber geringe Einkommensquelle dar. Das monatliche Gehalt im Nationaltheater betrug im November 2015 um die 2000,00 Birr²¹⁰. Tägliche Proben, Arbeiten an Feiertagen sowie die Bereitschaft mit dem Tanzensemble ins Ausland zu verreisen inkludiert. Der Lohn reicht nicht aus, um Lebenshaltungskosten in einer Metropole wie Addis Abeba zu decken.²¹¹ Viele der Tänzer*innen des Nationaltheaters sehen sich gezwungen, eine zweite oder dritte Anstellung aufzunehmen. Entweder tanzen sie allabendlich in einem der zahlreichen Cultural Restaurants, arbeiten temporär als private Tanzlehrer*in oder gelegentlich in Musikvideos (Fasika 1.11.2015: Interview). Tänzer*innen in *azmari bets*, die als Begleitprogramm zum *azmari* das Publikum animieren, leben in der Regel nur vom Trinkgeld. Dabei erhalten Tänzerinnen tendenziell mehr Trinkgeld

²⁰⁹ Siehe Kapitel „*azmari bet*“.

²¹⁰ Die Summe über 2000,00 Birr entsprach im November 2015 umgerechnet ca. 85 Euro.

²¹¹ Hierbei ist hervorzuheben, dass ein monatliches Einkommen von 2000,00 Birr in etwa dem monatlichen Mindesteinkommen in Addis Abeba entspricht. Offizielle Statistiken zum Mindesteinkommen liegen keine vor. Ich kann daher nur Schätzwerte nennen, die ich von einem Bekannten erhielt, der für das äthiopische Ministerium arbeitet. Er schätzt das monatliche Durchschnittseinkommen in Addis Abeba auf 75 US-Dollar. Verglichen mit Aussagen von Bekannten, würde ich es sogar noch niedriger ansetzen, auf etwa 50 US-Dollar. So schwankt das monatliche Gehalt zwischen 1500 und 2000 Birr (Stand 2019).

von dem überwiegend männlichen Publikum, sodass für ihre männlichen Kollegen kaum etwas übrigbleibt. Diesen Umstand hat Melaku Belay in seinem *azmari bet* Fendika geändert. Jahrelang war er als Tänzer in einem *azmari bet* angestellt. Als Melaku Belay selbst Inhaber eines *azmari bet*s wurde, entschied er sich dazu, seinen Tänzer*innen, Musiker*innen und Sänger*innen einen geregelten Lohn auszuzahlen. Dies ist ihm unter anderem möglich, indem er für seine Tanz- und Musikshows Eintritt verlangt, was unüblich für ein *azmari bet* ist.

TANZ ALS BERUFUNG

Häufig wurde mir das Berufsbild Tänzer*in als ein kulturbewahrendes vorgestellt. Tänzer*innen in den Theaterhäusern, in *azmari bet*s sowie in kommerziellen Tanzetablissemments, verstehen sich als *cultural ambassadors*. Als personifizierte Kulturbotschafter*innen sind sie überzeugt, dass mithilfe der Ausdrucksformen Tanz und Musik die Vielfalt der äthiopischen Kulturen aufrechterhalten wird. Äußerungen von jungen Tänzern wie Fikir: „I believe *chifera* [dt. Tanz] functions as cultural ambassador [...]. People get connected through culture and dance is the best way of representing a certain people’s culture“ (Fikir 27.12.2016: Interview) oder Cherinet (20.11.2015: Interview) „I feel like I’m a cultural ambassador to my country. We have been to different countries and showed our dance“ spiegeln das Selbstverständnis wider.

Für einige ist Tanz eine individuelle Berufung: „[...] it is like *likift*“ (Bedilu 2.1.2017: Interview). Als *likift*, als Sucht oder ebenso in englischer Übersetzung umschrieben als „bitten by a bug of dancing“²¹² kann Tanz gar zu einem lebensbestimmenden Element werden, wie es der Tänzer Getahun schildert.

„For me, it is life. There is not a day when I don’t think about it. It is my way of living. It’s a way through which I can say everything I want to say.“ (Getahun 21.2.2017: Interview)

Für andere geht das Tanzmetier einher mit einem Bildungsauftrag:

²¹² Übersetzung von Sarah Abdu Bushra, welche mich auf die multiplen Übersetzungsmöglichkeiten des amharischen Wortes *likift* verwies (Sarah Abdu Bushra 5.2.2019: pers. Gespräch).

Kim: *Do you consider yourself a professional dancer?*

Beza: *I don't really consider myself a professional dancer. I think you can be a professional if you have managed to change society's view of dance. And if you can be an idol for others by creating opportunities, by training others. I would say I am a professional when I can pass on my beliefs to others. When you dance here in Ethiopia, you first must overcome many difficulties, starting with the beliefs of your family and society. They have the idea that dancing is a bad habit, a wrong action, and a bad culture. If I can change that, I will say that I am a professional. Now, I am on my way there. (Bezawit 21.2.2017: Interview)*

So ist für professionelle Tänzer*innen ihre Tätigkeit vielmehr eine Berufung als bloß eine Lohnarbeit.²¹³ Sie verstehen sich als Mediator*innen zwischen der alten und jungen Generation; als Medium, welches das Wissen über Tänze und deren Bedeutung übermittelt; als Projektionsfläche, welche politische und gesellschaftliche Umstände reflektiert.

Die Selbststilisierung als tanzende Kulturbotschafter*innen spiegelt einen Generationenkonflikt wider. Dieser besteht zwischen den älteren Tänzer*innen, die ihre aktive Zeit während der Haile Selassie Ära und der Derg-Zeit hatten, und der jüngeren Generation von Tänzer*innen, die seit den 2010er Jahren die Tanzszene in Addis Abeba maßgeblich prägen. Diese Auseinandersetzung ist wiederum verknüpft mit unterschiedlichen Definitionsauslegungen und ästhetischen Vorstellungen von Tanzaufführungen. Stets wurde ich darauf verwiesen, dass heutzutage die Tanzpraxis unter dem Einfluss zeitgenössischer Tanzstile und Musik stehe und dass die Aufgabe von Tänzer*innen darin liege, die Tanztradition zu bewahren. Ähnliche Aussagen wie die von Genet, einer Tänzerin und Ensemblemitglied bei DESTINO, hörte ich häufig:

„We express ourselves, our identity, and our culture through our dances, but if we mix them, then what would be represented? If we are mixing it with the foreign, you won't see what you should see [...].“ (Genet 27.4.2017: Interview)

Die ältere Generation verfolgt das Ziel, Traditionen, Bräuche und Praktiken vor äußeren Einflüssen zu schützen. Sie möchte diese zu einer starren Entität machen, die an vergangene, vermeintlich bessere Zeiten erinnert (vgl.

²¹³ Es gibt Tänzerinnen und Tänzer, die einfach nur gerne tanzen, Spaß daran haben und keine tiefere Mission in ihrer Berufswahl sehen (Jerry 16.2.2017: Interview).

Hymes 1975). Die ältere Generation ist es auch, die, wie bereits erwähnt, an eine staatliche Kontrollinstanz für Tanzetablissemments appellieren. Die Tänzerin Kuribachew Welde-Mariam klagt gegenwärtige Tanzaufführungen an und bangt um den Verlust des Tanzwissens:

„They [die heranwachsende Tänzer*innengeneration] need to give attention to details and they need a professional watchman to check on them. [...] They need a watchman to see their performance and costumes, they are doing so good I am more than happy to see that, but the dance has been mixed. [...] it would be good to see if it kept very traditional. They are a bit out of the traditional dance track.“ (Kuribachew Welde-Mariam 28.11.2015: Interview)

Ähnlich beschreibt Yeshiwas den Generationenkonflikt, der als ehemaliges Mitglied des *hezb le hezb*-Tanzensembles bereits während den 1980er Jahren aktiv in der Tanzszene Addis Abebas war und heute als Choreograf in der City Hall aktiv ist.

„This generation is more into mixing contemporary stuff. But the courses in theatre houses try to keep the tradition as it is. It is a big fight.“ (Yeshiwas 17.11.2015: Interview)

Alganesh, welche 24 Jahre lang Mitglied des Nationaltheater-Tanzkaders war, sieht ihre Aufgabe darin, die heranwachsende Tänzer*innengeneration zu leiten und ihnen den wahren Tanz zu zeigen:

„One of the reasons that we, retired members of the national theatre, organized the performance at the national theatre anniversary ceremony²¹⁴ was that we wanted to show the new generation the real dance. [...] We must make sure that traditional dance is kept as it is.“ (Alganesh 26.11.2015: Interview)

In diesem Zitat wird deutlich, dass das Wissen über die korrekte Aufführungspraxis äthiopischer Tänze den in den Theaterhäusern angestellten und ausgebildeten Tänzer*innen zugeschrieben wird. Als Hüter*innen des Tanzwissens setzen sie die Qualitätsstandards und Kriterien für die Aus- und Aufführungen traditioneller Tänze. Dass sie selbst lediglich eine Auf-

²¹⁴ Ausführliche Beschreibung der Jubiläumsfeier zum sechzigjährigen Bestehen des Nationaltheaters siehe Kapitel „Nationaltheater“.

führungspraxis tradieren und weitergeben, die erst seit den 1950er Jahren besteht, spielt hierbei keine Rolle.²¹⁵

Die zeitgenössische Auslegung und Anpassung traditioneller Tänze an gegenwärtige Trends sowie aktuelle Musik- und Tanzströme kann durchaus positive Effekte haben. Traditionell gelesene Tänze werden adaptiert und erhalten durch die Professionalisierung – sei es im Tanzmetier oder durch die Etablierung kommerzieller Tanzshows – eine neue Bedeutung. Es findet eine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem immateriellen Kulturerbe statt. Insbesondere junge Tänzer*innen erkennen in der Kombination traditioneller und moderner Tanzelemente das Potenzial, das tänzerische Erbe zu bewahren und fortzuführen (Bezawit 21.2.2017: Interview).

MELAKU BELAY – „FOR ME TRADITION IS MODERN.“

Eine zentrale Figur im Diskurs um zeitgenössische Interpretationen traditioneller äthiopischer Tänze und die Anerkennung dieser Tänze als kulturelles Erbe ist Melaku Belay. Sein Einfluss auf die Tanzszene Addis Abebas und die Kunstform an sich ist maßgeblich.

Melaku Belay ist mir bereits vor meinem ersten Besuch 2015 in dem von ihm geführten *azmari bet* Fendika begegnet: Sein Gesicht ragte überdimensional auf einem haushohen Werbebanner an einem Gebäude an einer stark frequentierten Kreuzung zwischen den Stadtteilen Kazanchis und Bole in Addis Abeba. Auf dem Banner ist Melakus Konterfei zu sehen. Er hält ein frischgezapftes Bier der Marke Meta Beer in seiner linken Hand, welche er nach vorne richtet und das Glas somit in den Vordergrund des Bildes rückt. Dadurch wird seine linke Gesichtshälfte durch das Glas bedeckt, in dem sich wiederum das Abbild eines Löwen spiegelt: Halb Melaku – halb

²¹⁵ Durchaus gibt es Ausnahmen, wie die Tänzerin Kuribachew Welde-Mariam, die als Jurorin der Talentshow *Balageru – Ethiopian Idol* auftritt, die Tänzerin Alganesh Tariku, die sich als Ehrengast regelmäßig auf der Bühne des Nationaltheaters blicken lässt oder der Tänzer Negash Abdo, der als privater Tanzlehrer und Ratgeber sein Wissen teilt. Tänzer*innen mit zunehmendem Alter greifen zwar auf eine langjährige Aufführungserfahrung und versiertes Tanzwissen zurück, doch wird ihnen vor allem von der jüngeren Generation ein starres Traditionsverständnis und wenig Flexibilität ihrer künstlerischen Ausdrucksform nachgesagt, was vor allem deren konservatives Traditionsbewusstsein anprangert.

Löwe. Der Genuss des Bieres vermittelt den Anschein, den Löwen, das Wappentier des amharischen Kaisergeschlechts, in einem zu erwecken.

Die Kooperation mit der Biermarke, erklärt mir Melaku in einem unserer zahlreichen Gespräche, sei ein Mittel, um finanzielle Unterstützung zu erhalten. Er selbst mag kein Bier, doch er konnte den hoch dotierten Werbedeal mit der äthiopischen Brauerei und Unternehmen Meta Abo Brewery S.C. nicht ausschlagen. Als freischaffender Künstler, wie er sich selbst bezeichnet, sei er auf kommerzielle Unterstützung oder internationale Förderprogramme wie z.B. EU-initiierte Kulturprojekte angewiesen. Der äthiopische Staat erteilt keinerlei Hilfeleistung, legt einem sogar eher Steine in den Weg. Letzteres sieht er darin begründet, dass es über fünf Jahre gedauert hat, bis die städtische Administration Addis Abebas ihm die Erlaubnis erteilte, sein *azmari bet*. Fendika auszubauen und auf das anliegende Grundstück auszuweiten.²¹⁶ Es sei generell ein Kampf gewesen, Fendika zu dem zu machen, was es heute ist: nämlich ein Ort, an dem Künstler*innen zusammenfinden, eine freie Plattform und Fläche habe, sich auszuprobieren und vor allem monetär entlohnt werden. Das sei alles andere als die Norm für gewöhnlich erhalten Sänger*innen, Tänzer*innen und Musiker*innen in *azmari bets* keinen festen Lohn. Vom einstigen einfachen Tänzer aus dem kleinen, unbekanntem *azmari bet* Fendika hat sich Melaku zum Popstar der Tanzszene Addis Abebas etabliert. Darüber hinaus ist er mit der von ihm gegründeten Ethicolor Band regelmäßig auf Tour und bereist internationale Musikfestivals (u.a. Schweiz, Marokko, Spanien) und fungiert als selbsternannter Kulturbotschafter in der größten äthiopischen Diasporagemeinde in den USA.²¹⁷

²¹⁶ Inwieweit hier finanzielle Aspekte, wie überbeuerte Grundstückspreise und eine allgemein angespannte Situation auf dem Immobilienmarkt, vor allem im Stadtteil Kazanichis, eine Rolle gespielt haben, lässt Melaku offen. Melakus Bestreben sein *azmari bet* zu einem Kulturinstitut auszubauen, schien 2023 vor dem Aus. Die Stadt drohte das ganze Areal an einen Investor zu verkaufen. Seine guten Verbindungen zur internationalen Kulturszene und zu Botschafter*innen sowie eine groß angelegte Unterstützungskampagne in Form von Petitionen, ausgerollt auf seine zahlreichen Social-Media-Kanäle, konnten eine Räumung verhindern.

²¹⁷ Die Berühmtheit von Melaku wurde mir während meines dreimonatigen Aufenthaltes (April-Juni 2018) in Washington D. C. bewusst. Hier, in einer der größten äthiopischen Diasporagemeinden ist Melaku und seine Ethicolor Band das repräsentative Aushän-

Melakus gewachsener Bekanntheitsgrad ist Fluch und Segen zugleich. So erzählt er mir, dass er mittlerweile auf der Straße erkannt wird und er sich nicht mehr frei bewegen könne. Alle kommen auf ihn zu, suchen Unterstützung bei ihm oder klauen teilweise auch seine Ideen und Aussagen. Diskussionsrunden im lokalen Radio oder Fernsehen über die Entwicklung und den Status quo von Tanz, Musik und Kunst in Addis Abeba und landesweit sind ohne Melaku nicht denkbar. Er wird zu Besprechungen mit Regierungsvertreter*innen und internationalen Organisationen, die sich für den Erhalt des immateriellen Kulturerbes und für die Ausbildung von Tanz- und Musikzentren engagieren, eingeladen. Melaku ist sich seiner Präsenz und Macht in der Tanz- und Kunstszene Addis Abebas durchaus bewusst. Er sucht sich aus, mit wem er kooperiert, wen er unterstützt und fördert. In Gesprächen mit Melaku wird mir bewusst, dass ein ausgeprägtes Konkurrenzdenken in der Tanzszene Addis Abebas herrscht. Fördergelder für künstlerische Projekte sind rar. Es herrscht Missgunst. Das Konkurrieren und Ausloten um die Spitzenposition des einzig wahren Kulturbotschafters, der einzig wahren Kulturbotschafterin prägen das Stimmungsbild. Dies äußert sich u.a. darin, dass Tänzer*innen ihren Mitstreiter*innen bzw. Kolleg*innen jeweils Egoismus und pure Selbstverwirklichung vorwerfen und das Wohl und der vermeintlich wahre Sinn und Zweck des Tanzmetiers, nämlich die Kultur zu bewahren, in den Hintergrund rücke. Mein jeweiliges Gegenüber in Interviewsituationen beschuldigte seine/ihre Mitstreiter*innen und stilisierte sich selbst als der/die wahre und einzig authentisch/e Kulturbotschafter*in. Melaku scheint wiederum über derartige Äußerungen erhaben. Ihm ist es gelungen, durch die Etablierung der Musik- und Tanzgruppe Ethicolor Band immaterielle Kultur zu einem unterhaltenden und durchaus gewinnbringenden Format zu etablieren. Hierbei stilisiert sich Melaku als *cultural ambassador*, dessen Aufgabe es ist, die reiche Tanz- und Musiktradition Äthiopiens sowie die Kunst der *azmaris* zu bewahren, zu fördern und als Alleinstellungsmerkmal Äthiopiens hervorzuheben. Fendika als Ort, der vermeintlich authentische äthiopische Kultur zentriert, zelebriert und präsentiert, hat sich dabei zu der Lokalität entwickelt, wo man wahre äthiopische Kultur erleben könne. So sieht es zumin-

geschild äthiopischer Tanz- und Musikkultur.

dest das Gros des Publikums, das sich aus lokaler Stadtbevölkerung, internationalen Gästen und Diaspora-Äthiopier*innen zusammensetzt. Melaku ist sich durchaus bewusst, welche Bürde ihm durch den Bekanntheitsgrad auferlegt ist, und so ist er stets darauf erpicht, hervorzuheben, dass äthiopische Tanztradition weit mehr als *eskista* ist. Folgende Situation ereignete sich eines Abends während eines Besuchs von Fendika. Melaku, eine Besucherin und ich unterhielten uns im Außenbereich des *azmari bets*. Die Besucherin fragte mich neugierig, was ich denn hier mache, weshalb ich hier allein unterwegs bin und wie meine Forschung aussieht. Als ich ihr in aller Kürze versuchte, mein Forschungsinteresse zu erklären, unterbrach sie mich recht schnell mit lautem Lachen und sagte: „Dances in Ethiopia? There is only *eskista*, which dances do you want to study?“ Melaku war erzürnt und wies sie zurecht, dass es weit mehr als nur *eskista* gebe und wenn sie regelmäßig seine Shows besuchen würde und generell etwas aufgeschlossener sei, sollte sie das wissen. Melaku zitierte diese Situation, die uns beiden widerfuhr, immer wieder und betonte, dass er stets darauf bedacht sei, regionale Künstler*innen einzuladen. Diese seien die echten und wahren Repräsentant*innen aus den Regionen, die in der Stadt unbekannt seien.

Er nutzt seine Popularität sowie die des Unterhaltungsortes Fendika, um Tanzstilen und Musikrichtungen eine Plattform zu bieten, die nicht in den nationalen Tanzkanon fallen. In der Tat treten regelmäßig Sänger aus Kunama, aus Wolaita und Oromia in Fendika auf und sind fester Bestandteil des Ethiocolor Band-Ensembles.²¹⁸ Sobald Melaku mit seiner Band auf internationale Tour geht, schmälert er seine Gruppe auf ein Minimum und nimmt nur Leute mit, denen er vertrauen kann. Er habe schlechte Erfahrungen gemacht und Tänzer*innen sowie Musiker*innen haben sich während Auftritten in den USA sowie in Kanada abgesetzt. Was ihn verärgert, er würde nie auf solch eine Idee kommen, obwohl ihm bereits ein amerikanisches Visum angeboten wurde. Er sei zu stolz dafür und wie solle sich die

²¹⁸ Die Ethiocolor Band-Show außerhalb Äthiopiens beschränkt sich meist nur auf Tanzstilen aus Amhara, Tigray, Oromia und SNNPR (vertreten durch Gurage-Tanzstile). Das tänzerische und musikalische Bild Äthiopiens, welches dadurch auf internationaler Bühne repräsentiert wird, beschränkt sich also weiterhin auf den etablierten nationalen Tanzkanon.

Lage für Künstler*innen in Äthiopien, explizit in seinem Handlungsbereich Addis Abeba, verbessern, wenn er nicht vor Ort sei: „What kind of role-model would I be? A bad one!“ (Melaku Belay 2015: pers. Gespräch). In der Rolle des Vorbildes und *cultural ambassadors* geht Melaku auf. Sobald er von seiner Arbeit, seiner Sicht auf die Tanztraditionen Äthiopiens und das Tanzmetier spricht, redet er sich schnell in Rage. Er ist aufgebracht, die Leute sollten „out of the box“ denken – eine Metapher, die er häufig verwendet. Das gängige Repräsentationsbild immaterieller Kultur, explizit äthiopischer Tänze, sei festgefahren und genau da liege das Problem. Melaku formuliert sein Traditionsverständnis und die Wirkmacht von Tanz als Form immaterieller Kultur wie folgt: „You see, traditional dance is contemporary dance [...]. To act in a modern way is to know your identity and your identity is your tradition“ (Melaku Belay 3.11.2015: Interview). Er betrachtet die Öffnung und das Aufbrechen fester Strukturen, wie des nationalen Tanzkanons und der Aufführungstraditionen in den Theaterhäusern, als den wahren und einzigen Weg, die äthiopische Tanzkultur zu bewahren. Er sieht in der Ausdruckskraft der Tänze eine Möglichkeit, eine äthiopische nationale Identität zu etablieren, die auf ethnischer Vielfalt basiert.

Melaku ist es gelungen, Tanz und Musik unter dem Mantel der Unterhaltung als politisches Sprachrohr zu nutzen, als Mittel, um auf gesellschaftskritische Themen, auf die Vernachlässigung der Kunstförderung und den fehlenden politischen Pluralismus aufmerksam zu machen. Durch die Aufnahme von Tänzen und Musikstilen, die aus der gewöhnlichen Aufführungspraxis fallen, u.a. Kunama Tanz- und Musikeinlage, öffnet er den Diskurs außerhalb gewohnter Muster, äthiopische Kulturen zu deuten und zu präsentieren. Der kommerzielle Erfolg Fendikas sowie seine nationale und internationale Popularität als kultureller Botschafter Äthiopiens, erlauben Melaku eine gewisse Freiheit in der Äußerung seiner ideellen Ziele. Er nutzt seinen Bekanntheitsgrad, um zu provozieren, um unverblümt über fehlende staatliche Kunstförderung zu sprechen, um öffentlich korruptes Walten an den Theaterhäusern anzuprangern oder eben durch Tanz auf gesellschaftlichen Missmut gegenüber der äthiopischen Regierung hinzuweisen.

Melaku nutzt das Zusammenspiel von Tanz und Musik als Sprachrohr, als Mittel, um sein Unbehagen über die aktuelle innenpolitische Lage kund-

zutun. Hierfür hat sich seine Solotanzperformance, die er zwischen 2015 und 2019 etablierte und perfektionierte, zu seinem *signature move* entwickelt, die mittlerweile von seinem Tanzensemble adaptiert wurde. Die besagte Performance setzt sich aus einem Zusammenspiel der Klänge und Melodien der einzelnen Band-Instrumente (*krar*, *masinko*, *beganna*, *washint*, Schlagzeug) und den Tanzbewegungen zusammen. Darin geht er als Tänzer jeweils in einen „Paartanz“ mit den einzelnen Instrumenten und bewegt seinen Körper mit oder durch die Klänge, Töne und Melodien. So spielt z.B. in einer Sequenz der *masinko*-Spieler einen quietschenden, hohen Ton. Melakus Körper windet sich unter den quälenden Klängen, seine Hände umschlingen seinen Hals, sein Oberkörper zittert als würde ihm die Luftzufuhr durch die imaginären Saiten der *masinko*, die sich um seinen Hals schlingen, abgeschnürt – ihm fehlt die Luft zum Atmen und die Stimme zum Sprechen. Eben jene Tanzszene beobachtete ich erstmal 2016 in Fendika. Zu diesem Zeitpunkt war noch der politische Ausnahmezustand in Äthiopien verhängt. Melakus Aufführung hatte durchaus politischen Charakter, was er mir im Nachhinein bestätigt. Er erzählt mir, dass es nicht möglich sei, seine Meinung verbal öffentlich zu äußern, er könne dies aber durch die künstlerische Ausdrucksform des Tanzes tun. Das Publikum reagiert wie erhofft darauf: Einzelne stehen auf und schwanken voller Inbrunst ihre Faust in die Höhe – ähnlich wie bei der *fukara*-Aufführung, die zum Schlachtaufruf animieren soll, wird hier durch die Tanzaufführung zum Widerstand gegen politische Willkür aufgerufen. Es wird ein gemeinschaftlicher Konsens geschaffen und durch die Adaption der nonverbalen Gesten gezeigt.

TÄNZER*INNEN ALS NATIONALE MARKER

„WE TRANSLATE OUR CULTURE INTO DANCE THROUGH CHOREOGRAPHY“²¹⁹

Die unterschiedlichen Ideen, Vorstellungen und Bilder der äthiopischen Nation finden im Moment der Tanzaufführungen durch die Körper der Tänzer*innen ihren Ausdruck. Hierbei haben die Ausführungen zur Entstehung des Tanzmetiers und die Erhebung der professionellen Tänzer*innen als *cultural ambassadors* einmal mehr gezeigt, wie unterschiedlich aufgeladen

²¹⁹ Meseret 7.4.2017: Interview

aber auch festgefahren die Visionen einer äthiopischen Nation sein können und wie sich diese wiederum auf die Person des Tänzers; der Tänzerin reflektieren.

In Bezug auf Verkörperungsprozesse (Butler 1988) wird durch den Akt des Tanzens der Körper des Tänzers/der Tänzerin eine nationale und/oder ethnische Identität konstruiert. Jedoch ist es nicht nur der tanzende Körper allein, sondern, wie die Aussagen der Tänzer*innen und Theatermitarbeiter*innen aufzeigen, weit mehr. Hier fließen der räumliche und zeitliche Kontext (Bühne, Kostüme, Musik) sowie ganz explizit Aufführungen bestimmter Tanzbewegungen und -muster, die als traditionell äthiopisch (*bahil*) bezeichnet werden und die in Kombination mit distinktiven, starren ästhetischen Standards (hier: bezogen auf die Physiognomie der Tänzer*innen) mit ein. Die Tanzaufführungen werden als Materialisierung von Körpern verstanden. Dabei entsteht ein Produkt, das nicht einfach durch seine materiellen und diskursiven Bedingungen bestimmt wird. Die Wechselwirkung zwischen Performern und Publikum ist entscheidend, sie führt zu einem singulären und ephemeren Ereignis. Die Körperlichkeit der Tänzer*innen wird im Moment der Aufführung materialisiert und in Bewegung umgesetzt, wodurch eine einzigartige ästhetische Erfahrung entsteht. Gleichzeitig wird die ästhetische Qualität des Tanzes durch die Interaktion zwischen Körpern, Bewegungen, Aufführungsort (Bühne) und Publikum geprägt, was zu einer unverwechselbaren Verbindung von Körperlichkeit, Materialität und ästhetischer Kommunikation führt (Fischer-Lichte 2004; Siegmund 2013: 87f.).

Die Zuordnung eines Tänzers oder einer Tänzerin als personalisierte Repräsentation der äthiopischen Nation ist eng mit ästhetischen Normen verbunden, welche ihrerseits von äußeren (staatlich, institutionell, historisch-gewachsenen) Ideen sowie inneren (die ganz persönliche Auslegung des Tanzmetiers als kulturbewahrende Profession oder lediglich als Lohnarbeit) beeinflusst werden. Die innere, ganz persönliche Auseinandersetzung mit dem Medium Tanz und der Wirkmacht, die diesem in der nationalen Repräsentation zugesprochen wird, zeigt sich in der Selbststilisierung des Tanzmetiers als kulturbewahrende Profession. Indem Tänzer*innen ihre Identität als nationale Marker aktiv wählen und performen, werden sie zu nationalisierten Subjekten. Die tänzerische Darbietung wird somit zu ei-

nem bewussten Ausdruck und Mittel der Identitätsbildung. Die körperliche Darstellung und der performative Aspekt des Tanzes ermöglichen es, individuelle und kollektive (ethnische/nationale) Identitäten auf subtile und kraftvolle Weise auszudrücken und zu verhandeln.

DIE INSZENIERUNG DER NATIONALEN EINHEIT

ORTE NATIONALER INSZENIERUNG

Tanz und Tanzaufführungen treten seit Mitte der 2000er Jahre vermehrt ins Zentrum nationaler Inszenierungspraktiken (Abbink 2013: 22f.; Epple & Thubauville 2012: 156f.). Ausgehend von der äthiopischen Hauptstadt entwickelte sich ein regelrechter Tanzboom. Dieser zeigt sich u.a. durch neu entstandene Lokalitäten, welche neben öffentlichen Veranstaltungen wie Tanzevents, Kulturfestivals und Feiertagen, Tanz als das repräsentative kulturelle Aushängeschild der polyethnischen Nation Äthiopien erheben. Allabendliche Tanzshows in Cultural Restaurants haben sich zu einer beliebten Freizeitaktivität der multiethnischen Stadtbevölkerung, der internationalen Community Addis Abebas und unter Touristen etabliert. In Addis Abeba kamen Cultural Restaurants erstmals vor zehn bis fünfzehn Jahren auf.²²⁰ Dies geht zeitlich einher mit der zunehmenden städtischen Entwicklung und dem Aufschwung urbaner Zentren in Äthiopien. Die Politik schenkte dem Ausbau der städtischen Infrastruktur mehr Aufmerksamkeit und sah im urbanen Aufschwung wirtschaftliche Chancen und Prosperität (Duroyaume 2015). In diesem Zeitraum sind auch die ersten Cultural Restaurants, wie sie heute existieren und bekannt sind, entstanden. In Addis Abeba repräsentiert der östlich gelegene Stadtteil Bole die Urbanisierung der äthiopischen Hauptstadt am deutlichsten. Bole ist das Vergnügungsviertel der Stadt und löst somit den alten Stadtkern Piazza ab. Restaurants, Einkaufszentren, breite, stark befahrene Straßen, Hotels, Fitnesscenter, Schönheitssalons und Nachtclubs bestimmen hier das Stadtbild, und dazwischen blitzen leuchtende Reklameschilder der Cultural Restaurants auf (siehe Abb. 1). Neben den Cultural Restaurants haben sich *azmari bets*

²²⁰ Stand 2020, basierend auf Aussagen meiner Interviewpartner*innen, es existieren keine belegten Daten.

als weitere Orte, an denen Tanz als Symbol nationaler/ethnischer Zugehörigkeit gefördert und diskutiert wird, im städtischen Raum etabliert. Diese Orte fungieren als Plattformen und kulturelle Stätten, die äthiopische Einheit propagieren und verhandeln. Neben der Unterhaltung der Gäste verfolgen sie auch aufklärerische Ziele, nämlich die Begeisterung der Besucher*innen für die Vielfalt Äthiopiens zu wecken. Dies geschieht durch sorgfältig abgestimmte Choreografien, bei denen die Tänzer*innen verschiedene ethnische und regionale Tanzstile beherrschen und somit einen vereinigenden Aspekt symbolisieren oder wie es mir gegenüber ein professioneller Tänzer resümierte „I'm a dancing flag“.

Neben den kommerziell ausgelegten Vergnügungsorten stellen die hauptstädtischen Theaterhäuser und Tanzschulen weitere Aufführungsorte von Tanz dar. Das Nationaltheater und das Hager Fikir Theater, beide bereits zur Haile Selassie I. Ära aktiv, genießen bis heute nationales Ansehen, das über die Grenzen Addis Abebas hinausreicht. Die Deutungshoheit der Theaterhäuser über die Definition des äthiopischen Tanzes wird zudem durch die Zusammenarbeit mit staatlichen Institutionen, wie dem Ministerium für Kultur und Tourismus, betont. Die Gründung der Theaterhäuser in den 1950er Jahren und die Etablierung eines Tanzensembles haben einen Raum für Tanz und Musik geschaffen und gleichzeitig ein kollektives Bewusstsein für diese kulturellen Ausdrucksformen etabliert. Die theatrale Darstellung von Tanz auf der Bühne hat das Bewusstsein für den kulturellen und kommerziellen Stellenwert des Tanzes geweckt, insbesondere für das lokale Publikum. Äthiopische Tänze werden in den Theaterhäusern Addis Abebas als immaterielles Kulturgut instrumentalisiert, um die Idee einer polyethnischen Einheit der äthiopischen Nation darzustellen. Die Theaterhäuser und Tanzschulen dienen als Orte, an denen Tänze aus verschiedenen Regionen Äthiopiens zusammengeführt, gelehrt und aufgeführt werden. Durch die Präsentation verschiedener Tanzstile wird die Idee von Vielfalt und Einheit gleichzeitig gefördert. Ähnlich wie das Modell des ethnischen Föderalismus, bei dem viele Nationen, Nationalitäten und Ethnien einen Staat bilden, wird durch die Kombination von Tanzstilen auf der Bühne die Botschaft vermittelt, dass Äthiopien eine kulturelle Einheit ist, die sich durch ethnische Vielfalt auszeichnet.

Durch das gewachsene Interesse und das Bewusstwerden über die zahlreichen Möglichkeiten der kommerziellen Vermarktung von Tänzen für den Tourismus sowie die Emergenz und Beliebtheit von Musikvideos und Fernsehformaten hat sich Tanz als immaterielle Ausdrucksform zu einer Entität erhoben, die wirtschaftlich, ideell und politisch eingesetzt wird. Als kommerzielles und gewinnbringendes Gut wird Tanz auf der Bühne vermarktet. Ideellen Mehrwert erfährt Tanz als immaterielle, kulturelle Ausdrucksform und dient dem Individuum als Identitätsmarker. Der politische Charakter zeigt sich hingegen in dem Umstand, dass Tänze als unifizierendes Element für regierungspolitische Ziele instrumentalisiert werden oder von Individuen als gesellschaftskritisches, emanzipatorisches Moment genutzt werden. Gemeinsam stellen die wirtschaftliche, ideelle, soziale und politische Ebene die mehrdimensionalen Facetten des von Regina Bendix beschriebenen In-Wertsetzungsprozesses von Kultur dar (Bendix 2014: 48). Tänze als immaterielle Kulturform werden hier aus ihrem habituellen Kontext (wobei die Auslegung des Attributs habituell höchst subjektiv ist) gelöst und mit individuellen, ökonomischen sowie politischen Werten versetzt und erleben dadurch eine Aufwertung. Dieser Vorgang geht wiederum einher mit einer Propertisierung des Tanzwissens, des Tanzmetiers und/oder des Tanzes (Bendix 2014: 52). Eben hierin in der Kommodifizierung und in dem Bewusstwerden von Kultur als Ressource entstehen Diskussionen um kulturelle Deutungshoheit, Eigentumsrechte und Souveränität (Bendix 2014: 52f.; 69). In Äthiopien zeigt sich dieser Prozess in der Debatte um die wahre Auslegung, Verwendung und Repräsentation von Tänzen, die sich u.a. in dem Appell an eine staatliche Kontrollinstanz sowie in dem herrschenden Generationenkonflikt zwischen der älteren und der heranwachsenden Tänzer*innengeneration äußert (siehe Kapitel „Tanz als Profession“). Die kulturelle Souveränität wird von Individuen wie Melaku Belay beansprucht, der auf seiner Monopolstellung als einzig wahrer Kulturbotschafter äthiopischer Tanzkultur beharrt. Die Theaterhäuser stilisieren sich wiederum als institutionalisierte, kulturelle Deutungshoheiten gegenüber den kommerziell ausgelegten Etablissements der Cultural Restaurants.

Die Verwobenheit der unterschiedlichen Ebenen des In-Wertsetzungsprozesses von Tanz zentrieren sich in Addis Abeba

räumlich in mehreren Lokalitäten²²¹, die im Folgenden skizziert werden: den Theaterhäusern, welche als Institutionen kulturelle Hegemonie manifestieren, den Tanzschulen sowie den Cultural Restaurants und dem *azmari bet* Fendika, die neben den kommerziellen Komponenten einen starken partizipatorischen Charakter aufweisen. Kultur (in Form von Tanz, Musik und Essen) wird hier nicht nur konsumiert, sondern durch die Akteur*innen (Tänzer*innen, Musiker*innen) und die Teilnahme des Publikums produziert.²²²

Das folgende Kapitel stellt demnach die unterschiedlichen Orte²²³ und die dort aufgeführten Tanzperformances in der Hauptstadt Addis Abeba vor, diskutiert ihre Rolle in dem Ernennungsprozess von Tanz als ethnischer und/oder *äthiopischer* Identitätsmarker und als nationale Inszenierungspraktik eines ethnisch-föderalen Äthiopiens.

TANZSHOWS ALS URBANES PHÄNOMEN

Kommerzielle Tanzshows, Clubs und Tanzlokalitäten sind urbane Erscheinungen. Addis Abeba als das urbane Zentrum Äthiopiens weist eine Vielfalt an Tanzlokalitäten auf: Von Unterhaltungsetablissemments wie den Cultural Restaurants, über Theaterhäuser bis zu lokalen Kneipen, den sogenannten *azmari bets*. Tanz und Tänzer*innen sind im Stadtbild und sämtlichen medialen Kanälen omnipräsent, ob in Fernsehshows, die nach den besten äthiopischen Tanztalenten suchen, in Radioshows, zu denen bekannte Tänzer*innen zum Debattierclub über aktuelle soziopolitische Themen eingeladen werden, auf haushohen Werbebannern mit dem Konterfei eines stadtbekanntesten Tänzers oder in TV-Bierwerbespots, die einen feuchtfröhlichen und spaßigen Abend mit Tanz und Bier versprechen. Tanz ist als Unterhal-

²²¹ Das Medium des Musikvideos (online oder im Fernsehen) sowie Fernsehformate wie die Talentshow *Balageru – Ethiopian Idol* erweitern den medialen Raum und die Distributionsmöglichkeiten.

²²² Dieser Aspekt ist auch in den Theaterhäusern gegenwärtig, jedoch gestaltet sich die Auslegung der Tanztraditionen, wie in den vorangestellten Kapiteln aufgeführt, in Lokalitäten wie den Cultural Restaurants freier und dynamischer.

²²³ Während meiner Feldforschungsphase von September bis November 2015; November 2016 bis Mai 2017 suchte ich diese regelmäßig auf.

tungsmedium und als Identitätsmarker im urbanen Leben allgegenwärtig und wird zum distinktiven äthiopischen Kulturelement erhoben.

Yod Abyssinia, 2000 Habesha, Checheho oder Totot sind nur einige der zahlreichen²²⁴ Cultural Restaurants, die vermehrt seit Mitte der 2000er Jahre in Addis Abeba entstanden. Als Orte der Unterhaltung (Musik- und Tanzshows) und kulinarischer Verköstigung ziehen sie vor allem die städtische Mittel- und Oberschicht sowie ein internationales Publikum – Tourist*innen, Mitarbeiter*innen internationaler Organisationen²²⁵ – an. Neben den Cultural Restaurants haben sich *azmari bets* zu einem beliebten Unterhaltungsetablisement in städtischen Zentren entwickelt (Kawase 2008: 20).²²⁶ Mit dem Fall des Derg-Regimes 1991 und der Aufhebung der nächtlichen Ausgangssperre entstanden in den 1990er Jahren vermehrt Diskotheken, Nightclubs und *azmari bets* in Addis Abeba, die sich vor allem auf die Stadtviertel Kazanchis, Bole, Yohannes Sefar, Wollo Sefar und Haya Hulet verteilen (Kawase 2008: 20). Das *azmari bet* ist Kneipe, Informationsquelle und Unterhaltungsort zugleich. Bei einem oder mehreren Gläsern *tej* (Honigwein) oder Bier lauschen die Gäste dem *masinko*-Spiel des *azmaris* (siehe Abb. 20). Als singender Lyriker unterhält dieser mit lobenden oder spöttischen Gesängen das Publikum. *Azmari bets* zeichnen sich dadurch aus, dass die *azmaris*, die männlich oder weiblich sein können, von Tänzer*innen begleitet werden, die zur Gästeanimation dienen. Die in den *azmari bets* spielenden *azmaris* sind fest angestellt, d.h. sie spielen exklusiv nur für ein *azmari bet* und nicht als wandernde *azmaris*, was eigentlich

²²⁴ In Addis Abeba existierten im Zeitraum meiner Forschung (2015–2017) acht Lokalitäten dieser Art: Yod Abyssinia (zwei Dependancen), 2000 Habesha, Totot, Checheho, Hibir Ethiopia und Dashen, Bata. Ich beziehe mich hierbei auf Lokalitäten, die neben Essen ein regelmäßiges Showprogramm anbieten und über eine Bühne verfügen. Das Restaurant Dashen zeigt in regelmäßigen Abständen Tanzshows, verfügt aber nicht über eine ausgewiesene Bühnenfläche.

²²⁵ In Addis Abeba ist der Hauptsitz der Afrikanischen Union, demzufolge haben viele internationale Institutionen wie die UNESCO, die Vereinten Nationen (UN), die Europäische Union (EU) und Weltgesundheitsorganisation Dependancen in Addis Abeba. Dies erklärt auch die hohe Anzahl an europäischen, afrikanischen, asiatischen und amerikanischen Auslandsvertretungen in Addis Abeba.

²²⁶ Kawase zieht hier eine klare Trennung zwischen dem *tej bet*, was er als Kneipe definiert und dem *azmari bet*, was darüber hinaus Unterhaltung durch Musik und Tanz bietet (Kawase 2008).

ein fester Bestandteil der *azmari*-Profession darstellt (Kawase 2008: 20). Zusätzlich zum *azmari* treten Tanzpaare (Mann und Frau) auf, welche hingegen nur vom Trinkgeld leben und kein festes Gehalt erhalten (Melaku Belay 3.11.2015: Interview).



Abb. 20: *azmari*, Alliance Ethio-Française, Addis Abeba

Die in diesen Aufführungsstätten tänzerisch und musikalisch dargestellte und verkörperte äthiopische Kultur ist eine idealisierte Vorstellung. Ein Blick auf die Namen der Etablissements (hier vor allem Cultural Restaurants) lässt einen Hang zur Nostalgie, einer Verklärung des äthiopischen Kaiserreichs und eine kulturelle Idealisierung des äthiopischen Hochlands erkennen. Eine Zeit, in der die äthiopische Gesellschaft noch stark hierarchisch geprägt war, die Umsetzung einer demokratischen Republik Zukunftsmusik war und das kulturelle Leben stark unter dem Einfluss des amharischen Kaiserhauses stand. Namen wie Yod Abyssinia, übersetzt „Das Land Abessinians“²²⁷, oder 2000 Habesha prangern in leuchtenden Lettern

²²⁷ Die historischen Begriffe Abessinien oder abessinisch wurden bis Mitte des 20. Jahr-

über den Eingängen der Cultural Restaurants Addis Abebas. Das im Stadtteil Bole gelegene Cultural Restaurant 2000 Habesha wurde nach äthiopischem Kalender²²⁸ zum namensgebenden Millenniumsjahr 2000 eröffnet und nimmt mit seiner Namensgebung Bezug auf die Bezeichnung *habesha*²²⁹. Selbstbewusst hängt im Eingangsbereich ein Schild mit der Aufschrift „This is a model restaurant“, was nach Auskunft des Restaurantmanagers darauf hinweisen soll, dass 2000 Habesha als Vorbild für weitere Unterhaltungsorte dienen soll und zugleich beispielhaft die Kultur durch das allabendliche Zeigen der Tänze bewahrt (Aregawi Gebre Selassie 24.11.2015: Interview). Was jedoch auf den Bühnen der Cultural Restaurants zu sehen ist, ist eine stark reduzierte Auswahl an regionalen Tänzen, zusammengewürfelt zu einem unterhaltenden Abendprogramm, gespickt mit Gesangseinlagen und Publikumsanimation.

Die folgenden Abschnitte beschreiben exemplarisch wie sich ein Besuch in einem Cultural Restaurants sowie *azmari bet* gestaltet. Gemein haben beide Orte, dass Tanz aufgeführt, zelebriert, rezipiert und daran partizipiert wird.²³⁰ Jedoch existieren distinktive Unterschiede in der Auswahl der Tanzstile, die im Folgenden näher erläutert werden.

hundert als Synonym für Äthiopien bzw. äthiopisch verwendet. Als Ableitung von dem altgriechischen Terminus *abyssos* (dt. Abgrund/Hölle) gründen sie auf einer pejorativen Volksetymologie. Zuweilen wird die Zuschreibung abessinisch sowie Abessinien noch heute als Bezeichnung für das überwiegend christliche und semitische Hochland Äthiopiens und Eritreas verwendet (Voigt 2003: 59). Die Namenswahl des Cultural Restaurants Yod Abyssinia steht exemplarisch für einen bewusst hergestellten historischen Verweis zum ehemaligen äthiopischen Kaiserreich, welches sich geografisch auf eben jenes äthiopische und eritreische Hochland erstreckte.

²²⁸ Der äthiopische Kalender entlehnt sich vom koptischen Kalender. Er ist in seiner Zeitrechnung ca. sieben Jahre nach dem gregorianischen Kalender. Das Millenniumsjahr 2000 nach dem äthiopischen Kalender entspricht demzufolge dem Jahr 2007 des gregorianischen Kalenders.

²²⁹ Für eine Erläuterung des Terminus siehe u.a. Kapitel „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“.

²³⁰ Daneben gibt es Night Clubs und Diskotheken. Internationale Popmusik dröhnt aus den Lautsprechern, es wird ebenso getanzt, doch hier findet kein Tanzshowprogramm statt, wie es in den Cultural Restaurants und zuweilen in den *azmari bets* der Fall ist.



Abb. 21: Außenbereich Cultural Restaurants Yod Abyssinia, Addis Abeba



Abb. 22: Innenbereich Cultural Restaurant Yod Abyssinia, Addis Abeba

CULTURAL RESTAURANTS

„DO THEY SERVE CULTURE?“

Das Cultural Restaurant Yod Abyssinia gleicht einem lebenden Diorama (siehe Abb. 21; Abb. 22). Die Dekoration stellt Äthiopiens facettenreiche Flora und Fauna in plastischen Formen dar: Überdimensionale Nachbildungen seltener Vogelarten hängen von der Decke, Gemälde historischer Monumente, wie der Obelisk von Aksum oder die Felsenkirchen in Lalibela, aus dem äthiopischen Hochland sowie Abbildungen von Waaka-Holzstelen²³¹ aus Konso säumen die Wand (siehe Abb. 23). Eine Ecke des Restaurantsaals wird von einer übergroßen *jebena* – eine Kaffeekanne, in der auf offener Flamme Kaffee zubereitet wird – eingenommen, neben ihr erstreckt sich ein Meer aus kleinen Porzellantässchen, in denen *bunna*²³² serviert wird. Im Eingangsbereich befindet sich eine Sicherheitskontrolle mit einem Metalldetektor, welche jeder Gast vor Eintritt durchlaufen muss (siehe Abb. 21).²³³

Daneben gibt es einen kleinen Souvenirshop, der buntgewebte Baumwolltücher und -überwürfe, *jebenas* und allerlei Mitbringsel – Schlüsselanhänger in Obeliskform etc. – anbietet. In dem ebenso in Bole gelegenen

²³¹ Die Waaka-Steinstelen aus Konso sind Grabmäler für Helden. Im Zuge der Erkennung des hohen kulturellen sowie monetären Wertes der Waaka-Holzstelen auf dem internationalen Kunstmarkt, erfuhren sie nachhaltig Einzug in die Repräsentation des äthiopischen Kulturreichtums.

²³² Amharisch für Kaffee, wobei *bunna* stets für Kaffee steht, der in einer *jebena* zubereitet wird.

²³³ Eine Maßnahme, die in Addis Abeba gängig ist. Ähnliche Kontrollen sind in größeren Einkaufszentren, Hotels und Clubs vorzufinden.



Abb. 23: Wanddekoration Cultural Restaurant Yod Abyssinia, Addis Abeba

Cultural Restaurant 2000 Habesha präsentiert sich der Innen- und Eingangsbereich ähnlich, wobei im Foyer neben Fotos von berühmten äthiopischen Persönlichkeiten und Politiker*innen (u.a. der ehemalige Premierminister Meles Zenawi sowie sein bis 2018 amtierender Nachfolger Haile Mariam Desalegn) eine Miniaturnachbildung des Staudamms Gilgel Gibe III steht, dem Prestigeobjekt der äthiopischen Regierung und Aushängeschild für den Modernisierungstrend des Landes (siehe Abb. 24; Abb. 25; Abb. 26). Von außen gleichen sich beide, prächtig und grell beleuchtet, in riesigen leuchtenden Lettern prangern Yod Abyssinia – Cultural Restaurant und 2000 Habesha über ihren Eingangsbereichen. Die Außenfassade von 2000 Habesha stellt eine Nachbildung der von der UNESCO-Kommission auf die Liste des zu schützenden Weltkulturerbes gesetzten Felsenkirchen von Lalibela (im Bundesstaat Tigray, im Norden Äthiopiens gelegen) dar (siehe Abb. 27).



Abb. 24: Innenbereich Cultural Restaurants 2000 Habesha, Addis Abeba



Abb. 25: Innenbereich Cultural Restaurants 2000 Habesha, Addis Abeba



Abb. 26: Eingangsbereich Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba



Abb. 27: Außenbereich Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba

NOMEN EST OMEN?

Der Besuch eines Cultural Restaurants verspricht Unterhaltung und reizt zugleich alle fünf Sinne auf gustatorischer, auditiver, olfaktorischer, visueller sowie kinästhetischer Ebene. Was zeichnet ein Cultural Restaurant aus und inwiefern ist der Name selbstbeschreibend? Cultural Restaurants sind Speiselokale und Unterhaltungsorte. Sie bieten den Gästen eine Auswahl an äthiopischen Gerichten²³⁴, darunter vor allem das aus *teff* (dt. Zwerghirse) hergestellte *injera*-Brot, welches als sättigende Beilage und Besteck dient. Dazu werden *wots*, fleischhaltige und vegetarische Eintöpfe und *tibs*, scharf angebratene Fleischstücke, gereicht. Neben der kulinarischen Verköstigung wird ein allabendlich²³⁵ stattfindendes Showprogramm geboten.

²³⁴ Diese Aufzählung an Gerichten repräsentiert nur einen Bruchteil der äthiopischen Küche. Ähnlich wie der amharische Tanz als Stellvertreter des äthiopischen Tanzes per se angesehen wird verhält es sich mit dem Essen. *Injera*, *wot* sowie *tibs* sind Speisen, die im äthiopischen Hochland (Bundesländer Amhara, Tigray) üblich sind (Ficquet & Dereje Feyissa 2015: 18).

²³⁵ Die Cultural Restaurants haben i.d.R. jeden Wochentag von mittags (12:00 Uhr) bis kurz nach Mitternacht geöffnet. Auch an nationalen Feiertagen sind viele geöffnet. Während

Die Aufführung setzt sich aus Livemusik²³⁶, Gesang und einer Tanzshow zusammen. Das Programm ist abendfüllend und geht über mehrere Stunden, es beginnt meist gegen 20:00 Uhr und geht bis ca. 23:30 Uhr oder auch länger, es variiert nach der Anzahl der Gäste und deren Willen zur Partizipation. Die Band, welche durch lautstarke Unterstützung von Verstärkern, Synthesizern, Schlagzeug und unter Einsatz äthiopischer Instrumente – u.a. die *masinko* (einsaitige Kastenspießlaute), *krar* (Leier), *washint* (Flöte) und *atamo* (Trommel/Schlagzeug) – das Publikum mit populären Volksliedern unterhält, begleitet im Wechsel Sänger*innen oder Tanzgruppe.

Charakteristisch für diese Art von Show ist, dass die unterschiedlichen ethnischen Gruppen Äthiopiens in Form von Tanz und Musik dem Publikum vorgestellt werden. Die acht bis zehn Tanzsequenzen werden durch eine Stimme aus dem Off eingeleitet. Diese stellt Regionen oder Ethnien in einer knappen historischen Einleitung vor. Wobei die Vorstellung gespickt ist mit Stereotypen, so werden die Gurage, deren ursprüngliches Gebiet im Bundesstaat SNNPR liegt, als fleißige Geschäftsleute beschrieben. Der in Kapitel „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“ beschriebene nationale Tanzkanon wird auf den Bühnen der Cultural Restaurants allabendlich reproduziert. Ein Konglomerat ethnischer Tänze aus einem Bundesstaat wird oftmals als einheitlicher Tanzstil präsentiert, so z.B. die Vorstellung des Bundesstaates Gambela, die sich aus Tänzen der Nuer und Anuak zusammensetzt und damit die anderen ethnischen Gruppen (Opuo, Komo, Majangir) in Gambela ausklammert. Hingegen wird der Region Amhara mit mehreren Tanzsequenzen aus unterschiedlichen Zonen gehuldigt: Gondar, Gojjam und Minjar. Die Shows können in der Abfolge der Tanzstile und in ihrer Choreografie variieren, insofern, als dass die Tänze je vorgestelltes Bundesland wechseln und z.B. an einem Abend für den südlichen Bundesstaat SNNPR der Tanz aus Wolaita und ein anderes Mal aus Konso stell-

meines Feldforschungsaufenthaltes stellte ich jedoch fest, dass mittwochs – der Wochentag Mittwoch ist nach äthiopisch-orthodoxer Kirche ein Fastentag – einige Restaurants früher schließen und nur ein verkürztes Showprogramm anbieten.

²³⁶ Live-Musik ist relativ, viele der befragten Musiker*innen und Tänzer*innen bemängeln, dass heutzutage kaum noch Livemusik auf der Bühne gespielt wird. Die meisten Melodien ertönen vorgefertigt aus Synthesizern. Die Instrumente werden wiederum durch Verstärker intensiviert und deren Klänge dadurch übersteuert und verzogen.

vertretend aufgeführt wird. Zum Standardprogramm zählt jedoch immer die tänzerische Darbietung der Tanzstile aus den Bundesländern Amhara (vor allem Gojjam, Gondar), Tigray (Tigray), Oromia (Shoa und/oder Arsi-Oromo) und SNNPR (Gurage). Die Unterschiede zwischen den Tänzen werden auf der Bühne durch Requisiten und Kleidung zusätzlich hervorgehoben. Der erwähnte nationale Tanzkanon ändert sich kaum und ist bis auf etwaige individuelle künstlerische Interpretationen in seiner Tanzauswahl in allen Cultural Restaurants identisch. Die Tanzgruppen der Cultural Restaurants sind gemischt und teilen sich gleich auf in meist fünf männliche und fünf weibliche Tänzer*innen. Die ethnische Zugehörigkeit der Tanzensembles ist recht homogen. Die Mehrzahl bezeichnet sich als Amhara, Oromos oder Tigrayan. Das hat zur Folge, dass ethnische Tänze von Personen getanzt und aufgeführt werden, die nicht der Ethnie angehören – der Tanz wird zum reinen Tanzstil und mit bestimmten Stereotypen aufgeladen, zugleich wird er von der ethnischen Zugehörigkeit entkoppelt und zu einem Puzzleteil des nationalen Ganzen (Lentz 2017: 133).

Das Publikum setzt sich aus Städter*innen, Tourist*innen und Diaspora-Äthiopier*innen zusammen. Es wird gerne mitgetanzt, entweder durch die direkte Animation durch die Tänzer*innen, die den Schauplatz der Bühne verlassen und ihn auf den Restaurantsaal ausweiten oder durch die Selbstinitiative der Gäste. Diese gehen spontan auf die Bühne, fordern Tänzer*innen zum Tanzduell auf, lassen sich vom Publikum anfeuern und stehen somit selbst für kurze Zeit im Mittelpunkt.

Cultural Restaurants versprechen einen ereignisreichen Abend, ein Eintauchen in *die äthiopischen Kulturen* sowie ein Kennenlernen Äthiopiens. Häufig antworteten mir Gäste auf meine Frage²³⁷, was denn das Besondere an einem Cultural Restaurant sei Folgendes: „A Cultural Restaurant is the perfect place to get to know the Ethiopian culture and to show my foreign friends our culture.“ Als Erlebnis, welches aus der Kombination von kulinarischen Spezialitäten, unterhaltender Live-Show gepaart mit de-

²³⁷ In Yod Abyssinia sowie 2000 Habesha teilte ich Fragebögen (auf Amharisch) an Gäste aus, die ich im Nachhinein auswertete. Darüber hinaus kam ich während meiner zahlreichen Besuche der unterschiedlichen Cultural Restaurants in Addis Abeba ins Gespräch mit Gästen, die mir oftmals ungefragt über ihre Beweggründe ihres Besuches berichteten.

korativen Elementen entsteht, das als Ganzes die Vielfalt der äthiopischen Kulturen darstellen soll, bezeichnet das Gros der Besucher einen Abend in einem Cultural Restaurant. Besondere Anlässe, wie Geburtstage, Besuche von Verwandten, Freund*innen oder Kolleg*innen, denen spaßig und kompakt die Diversität Äthiopiens vorgeführt wird, werden mir als Hauptbeweggründe für den Besuch eines Cultural Restaurants genannt. Der Verweis auf die bewusst gewählten Gelegenheiten gründet u.a. auf den überdurchschnittlich teuren Preisen für Speisen und Getränke in diesen Etablissements.

UNTERHALTUNG FÜR DIE STADTBEVÖLKERUNG

Als ich Aregawi Gebre Selassie, den Manager von 2000 Habesha im Eingangsbereich des Restaurants treffe, sitzt mir ein adretter Mann im schwarzen Jackett und Brille gegenüber. Er bietet meiner Übersetzerin und mir Popcorn und *bunna* an, den eine junge Frau auf einer kleinen, grasbedeckten Tribüne²³⁸ neben dem Eingangsbereich, auf einem Holzkohle-Stövchen auf traditionelle Art und Weise in einer *jebena*-Kanne zubereitet. Wir schlürfen heißen *bunna* mit viel Zucker, knabbern Popcorn und lauschen Aregawis Monolog. Aregawi sieht sich als Geschäftsmann, dessen Interesse darin besteht, möglichst viele Gäste – vor allem ausländische Tourist*innen, diese würden viel Geld ausgeben – in das von ihm geleitete Etablissement zu locken. Die initiale Geschäftsidee sei jedoch nicht neu, so habe das Taitu Hotel²³⁹ mit seinen Jazz-Abenden seit den 1960ern ein ähnliches Konzept verfolgt: Besucher mit gutem Essen und unterhaltender Musik zu unterhalten.²⁴⁰ Cultural Restaurants haben diesen Aspekt aufgegriffen und es an gegenwärtige Unterhaltungsstandards angepasst: mit poppiger Musik, einer großen Auswahl an kulinarischen Köstlichkeiten und vor allem mit einer unterhaltenden Tanzshow, die die Vielfalt Äthiopiens zeige. Der Inhaber von 2000 Habesha ist vor 25 Jahren in die Vereinigten Staaten ausgewandert. Mit dem Antrieb und der Hoffnung, am wirtschaftlichen

²³⁸ Das Verteilen von frischem Gras auf dem Boden ist Bestandteil der äthiopischen Kaffezeremonie.

²³⁹ Das Taitu Hotel ist das älteste Hotel Äthiopiens und wurde 1905/1906 von der Kaiserin und Ehefrau Meneliks II. Taitu Betul errichtet (Taitu Hotel 2016).

²⁴⁰ Francis Falceto bietet eine detaillierte Schilderung der Entwicklung von Jazzclubs, Musikkapellen und Bands in Addis Abeba ab den 1960ern (Falceto & Albrecht 2001).

Aufschwung Äthiopiens teilhaben zu können, kam die Idee auf, dies mit einem kulturbewahrenden und werbenden Aspekt zu kombinieren (Aregawi Gebre Selassie 24.11.2015: Interview). Mit Sponsoren wie der staatseigenen Fluggesellschaft Ethiopian Airlines, deren Plakate und Modellflugzeuge an den Wänden und von der Decke des Restaurant-Saals hängen, und der großen internationalen Expatriates-Gemeinde in Addis Abeba boomt das Geschäft. Aregawi erzählt stolz, dass sie in weiteren äthiopischen Städten (Bahir Dar und Hawassa) planen Zweigstellen zu eröffnen (Aregawi Gebre Selassie 24.11.2015: Interview). In Aregawis Plan zusätzliche 2000 Habesha-Dependancen außerhalb Addis Abebas zu errichten, liegt zugleich die Grundvoraussetzung für die Errichtung solcher Unterhaltungslokalitäten. Denn Cultural Restaurants funktionieren und existieren nur im städtischen Milieu. Dies gründet zum einen auf dem simplen Aspekt, dass sich vornehmlich die Stadtbevölkerung diese Art von Unterhaltung leisten kann, zeitlich sowie monetär. Zum anderen wird die Idee, den polyethnischen Staat Äthiopien tanzend und harmonisch in einer Show zu präsentieren, vor allem von den Städten aus propagiert und findet besonders hier ein interessiertes Publikum.

Aregawi formuliert klar sein Geschäftsmodell: Musik und Tanz werden in ein unterhaltsames Showprogramm gepackt und als äthiopische Kultur(en) verkauft.

„While introducing our culture we are also doing business. We are portraying the forgotten culture. This business is a way of showing and representing who we are. This industry [entertainment industry] is blooming very recently. We want the country to be the first tourist destination. We Ethiopians are multicultural, so we want to show this diversity through dance, music and food.“ (Aregawi Gebre Selassie 24.11.2015: Interview)

Den kulturbewahrenden Aspekt sieht Aregawi darin bestätigt, dass das Format Tanzshow Tänze als stellvertretende immaterielle Kultur Äthiopiens für ein breiteres Publikum zugänglich mache.²⁴¹ Die dort präsentierte *äthiopische Kultur* zeigt jedoch nur einen Ausschnitt äthiopischer Tanzkulturen, was u.a. dem limitierten Raum-Zeit-Setting sowie dem bereits erwähnten,

²⁴¹ Vgl. Barkataki-Ruscheweyh, welche vergleichbare Aspekte in der Aufführung von Festivals bei den Tangsa im nordöstlichen Indien beschreibt (Barkataki-Ruscheweyh 2017: 263f.).

etablierten nationalen Tanzkanon geschuldet ist. Das kulturbewahrende Geschäftsmodell zentriert sich auf das veräußerbare Produkt Tanz, also auf die kommerzielle Komponente des In-Wertsetzungsprozesses. Doch durch die Handelnden – das Publikum, das Tanzensemble und die Band – treten ebenso ideelle und soziopolitische Aspekte hervor.

Für die multiethnische Stadtbevölkerung dienen die Tanzshows und die dort gezeigten Tänze als identitätsstiftendes Moment. Äthiopische Besucher*innen können sich mit ihrer Identität, die sich in erster Instanz auf ethnische Zugehörigkeit bezieht, identifizieren und zugleich durch gekonntes Partizipieren (Mitsingen, Klatschen, Ululieren) und Mittanzen Angehörigkeit und Inklusion symbolisieren. Gegenüber ausländischen Gästen zeigen sich die äthiopischen Gäste wiederum als Teil der multiethnischen Gesellschaft, welche harmonisch im Kaleidoskop der Tänze dargestellt wird. Oft habe ich erlebt, dass äthiopische Gäste aufstehen und tanzen, wenn ihre Heimatregion tänzerisch vorgestellt wird oder ich stolz mit Verweis auf die anderen aufgeführten Tanzsequenzen verwiesen wurde, wie multiethnisch und divers Äthiopien doch sei, denn der Tanzstil sei ganz anders als der vorherige. So beliebt Cultural Restaurants in der städtischen Mittel- und Oberschicht, bei Tourist*innen und Expatriates in Addis Abeba als Unterhaltungsorte auch sein mögen, so sieht das Gros der Besucher*innen sie lediglich als kommerzielle und gewinnerhaschende Lokalitäten an. Das identitätsstiftende Potenzial tritt in Cultural Restaurants sichtbar hervor. Formate wie diese und der damit entfachte Prozess des Bewusstwerdens von Kultur als veräußerbares, als identitätsetablierendes Produkt umschreibt jenen Vorgang, den John Comaroff und Jean Comaroff als „commodification of identity“ bezeichnen, welcher im Zuge globalwirtschaftlicher, neoliberaler Strömungen hervortritt (Comaroff & Comaroff 2010: 32). Die besagte Identitätsökonomie erhebt Kultur zum unternehmerischen Subjekt, verfolgt dabei jedoch nicht die reine Kommodifizierung, die nach strenger Definition einer Entfremdung des kulturellen Wertes gleichkommt.

*Azmari bet*DAS *azmari bet* ALS FESTER BESTANDTEIL URBANER
UNTERHALTUNGSKULTUR

Im Stadtteil Haya Hulet, bekannt als Ausgeh- und Kneipenviertel, reiht sich ein *azmari bet* ans nächste. Während einer Tour durch die *azmari bets* in Haya Hulet zusammen mit dem Ethnologen Itsushi Kawase, dessen Forschungsinteresse dem Studium der *azmaris* gilt, erfahre ich, dass dies früher ebenso in Kazanchis der Fall war. Die zunehmende Urbanisierung, steigende Miet- und Grundstückspreise haben jedoch viele Inhaber*innen von *azmari bets* in die Randbezirke Addis Abebas verdrängt. Kazanchis ist vor allem in der internationalen Gemeinschaft Addis Abebas ein beliebter Stadtteil. Die Niederlassungen zahlreicher internationaler Nichtregierungsorganisationen (NRO) und Entwicklungshilfedienste sind in Kazanchis lokalisiert, zusätzlich liegt hier das Konferenzzentrum der United Nations (UN). Das Straßenbild ist geprägt von polierten Fensterfronten, mehrstöckigen Häusern, Hotels und Baustellen, wo früher teilweise *azmari bets* waren. Gegenwärtig ist Fendika eines der wenigen *azmari bets*, welches sich noch in Kazanchis halten kann. Hierbei profitiert Melaku Belay, als Besitzer von Fendika, durchaus von seinem populären Status und seinen guten Verbindungen zur Expatriates-Gemeinde in Addis Abeba.

In Haya Hulet leuchten die Fensterscheiben der *azmari bets* in den Abendstunden bunt, was die Orientierung auf der spärlich beleuchteten Straße erleichtert, aus allen Ecken schallen die Klänge der *masinko*. Die *azmari bets* in Haya Hulet sind meist kleine Räume, Stühle oder Bänke sind an der Wand entlang aufgestellt, kleine Plastikhocker dienen als Tische. Die Lokale sind bunt dekoriert, Motive aus dem bäuerlichen Leben (Viehherde, landwirtschaftliche Arbeit) werden aufgegriffen. Kawase spricht von traditionellen Artefakten, die das einfache Landleben glorifizieren, romantisieren und zugleich durch den geografischen Bezug der Abbildungen des äthiopischen Hochlandes die *azmari*-Kunst an ihren Ursprungsort (Region um Gondar) verorten (Kawase 2008: 20). Passend zur geografischen Ursprungsregion der *azmaris* tragen die Tänzer*innen meist Amhara-Tracht. Hierbei gibt es zwei gängige Kleidervarianten. Frauen tragen entweder ein weißes oder hellblaues Baumwollkleid mit einem Schal (amh. *nätäla*) um die Taille gebunden. Männer tragen dazu passend weiße Baumwollho-

sen, kombiniert mit einer weißen Tunika (amh. *shamma*) und einen *nätäla* um die Schultern geworfen.²⁴² Die zweite Kleiderkombination gleicht einer Farmersuniform, hier zeigt sich erneut eine starke Allegorie zum verklärten Landleben. Männer tragen dunkelgrüne oder dunkelblaue knappe Shorts und ein kurzärmeliges Hemd mit weißen Knopfverzierungen, Frauen tragen wadenlange Blusenkleider, welche ebenso dunkelgrün oder dunkelblau sind. Zur *azmari*-Performance, die aus dem *masinko*-Spiel und begleitendem Sprechgesang besteht, wird für gewöhnlich *eskista* getanzt. Während meiner zahlreichen Besuche von *azmari bets* habe ich auch andere Bewegungsmuster und Tänze beobachten können, besonders in leichter Abwandlung Tanzstile aus Tigray oder Gurage, wenn es der Rhythmus zulässt. Anders als in dem stadtbekanntem *azmari bet* Fendika sind Tanzeinlagen in gewöhnlichen *azmari bets* jedoch eher Randerscheinungen. Als Beiwerk zur Performance des *azmaris* erhalten Tanzdarbietungen keine dezidierte Aufführungsfläche und auch nicht besonders viel Aufmerksamkeit vom Publikum. *Azmari bets* werden nicht primär mit der Intention aufgesucht, einer choreografierten Tanzaufführung beizuwohnen, sondern vielmehr die *azmari*-Kunst zu erleben und gegebenenfalls in Form von Tanz und dem Zurufen von Versen zu partizipieren.

DAS *azmari bet* FENDIKA

Der Inhaber des stadtbekanntem *azmari bet* Fendika war mir nicht unbekannt. Melaku Belays Konterfei hing häuserhoch werbend für die äthiopische Biermarke Metabeer an der Kreuzung meiner Minibushaltestelle.

Als ich das erste Mal Fendika im Oktober 2015 aufsuchte, begleiteten mich zwei Kollegen. Fendika öffnete damals um 20:00 Uhr seine Pforten.

²⁴² Für eine ausführliche Beschreibung der Kleidung siehe Kapitel „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“.

*Wir kommen gegen 20:30 Uhr an, uns wurde nahegelegt früh da zu sein, da es immer gut besucht sei und Plätze schnell belegt sind. Unscheinbar zwischen Tele-Shops und Schreibwarengeschäften, die abends durch Metallplatten verriegelt sind, sehen wir helles Licht aus dem Eingangsbereich des azmari bets auf die Straße leuchten. Davor stehen Taxis am Straßenrand, auf Kundschaft wartend oder Gäste absetzend. Ein weiß leuchtendes Schild mit Schriftzug Fendika²⁴³, oberhalb der lateinischen Umschrift steht der Name in amharischen Fidel, weist uns den Weg in den Eingangsbereich. Neben dem Namen ist eine jebana, die bunna in eine Tasse gießt abgebildet sowie die Instrumente masinko, krar, washint und atamo, die das traditionelle Setting einer Musikband darstellen. Der Eingangsbereich gleicht eher einem mit Wellblechdach überdeckten Vorraum, die Wände, teilweise auch die Decke sind mit Baumwollschals abgehängt. Eine Dame weist uns darauf hin, dass es heute aufgrund des Auftritts der Ethiocolor Band 20,00 Birr Eintritt kostet, an anderen Tagen sei der Eintritt frei.²⁴⁴ Wir gehen in den kleinen niedrigen Raum, der behängt ist mit Baumwolltüchern, Fellbahnen und Leder; dazwischen sind Auszeichnungen und Fotos von Melaku zu sehen – auf der Bühne, tanzend oder mit bekannten Musiker*innen (siehe Abb. 28, Abb. 29). Wir haben Glück, finden noch drei freie Hocker und schlängeln uns durch die engen Stuhlreihen. Die Hocker sind Richtung Bühne gerichtet, eine kleine freie Fläche, auf der frisches Gras verteilt ist. Links davon sitzt Melaku hinter seinem DJ-Pult, sorgfältig vor ihm Vinyl-Platten (Sammlerstücke, wie Melaku mir später bestätigt) der Größen des Ethiopian Jazz drapiert: u.a. Mulatu Astatke, Alemayehu Eshete (siehe Abb. 30). Der Raum füllt sich schnell, auffällig ist die hohe Zahl an Expatriates und ausländischen Tourist*innen.*

²⁴³ Auf meine Nachfrage, was das amharische Wort *fendika* bedeutet, übersetzt Melaku es als kichern, wie ein kleines Kind, das lacht.

²⁴⁴ Der Preis von 20,00 Birr betrug im Oktober 2015 umgerechnet ca. 0,80 Euro. Innerhalb von 1,5 Jahren hat sich der Eintrittspreis mehr als verdoppelt und lag im März 2017 bei 50,00 Birr (Stand März 2017). Dabei kommen alle Einnahmen des Ethiocolor Band-Abends zu 100% den auftretenden Künstlerinnen und Künstlern zugute. Melaku unterscheidet hierbei zwischen ausländischen und lokalen Musiker*innen. So habe

Das Programm beginnt gegen 21:00 Uhr mit einem einstündigen DJ-Set von Melaku, der bekannte Ethiopian Jazz Klassiker auflegt. Danach folgt eine kurze Pause, die Bühne wird umgeräumt, Mikrofonständer aufgestellt, das Keyboard und Schlagzeug aufgebaut, Lautsprecherboxen zurechtgerückt und angeschlossen. Die Mitglieder der Ethiocolor Band²⁴⁵ – an dem Abend bestehend aus einem Schlagzeuger, einem masinko-Spieler, einem krar-Spieler, Flötist, Keyboard-Spieler sowie einer Sängerin – betreten die Bühne. Die Show beginnt, von draußen ertönt der laute Klang eines Horns, zwei Männer kommen, als Kopfschmuck ein Dschelada-Affenmähenimitat tragend, in den engen Raum getanz, stampfen die kleine Bühnenfläche auf und ab und blasen dabei in das Horn, welches sie quer über ihre Schulter hängen haben (siehe Abb. 31). Die Ethiocolor Band beginnt zu spielen. Tänzerinnen folgen, kurze Zeit später kommt eine Sängerin auf die Bühne. Anhand der Kleidung und des Tanzes erkenne ich den Stil, es handelt sich um eine tänzerische Darstellung der Shoa Oromo in Kombination mit Arsi Oromo. Das Showprogramm geht über zwei Stunden und besteht aus wechselnden Tanz- und Gesangseinlagen. Dabei wird der nationale Tanzkanon aufgeführt, welcher auch auf den Bühnen der Cultural Restaurants zu sehen ist: Oromia (Arsi, Shoa), Amhara (Gondar, Gojjam, Minjar), Tigray (Tigray, Kunama), SNNPR (Gurage, Konso, Wolaita) und Somali. Die Sängerinnen wechseln, ab und zu stößt ein Sänger dazu, der äthiopische Schlagersongs anstimmt, die beim äthiopischen Publikum besonders beliebt sind.

ich eine Situation mitbekommen, in der er sich über eine amerikanische Violinistin beschwerte. Er gab ihr eine Auftrittsmöglichkeit innerhalb des Ethiocolor Band-Sets. Sie verlangte wiederum Geld für ihren Auftritt. Dies missfiel Melaku, er beschwerte sich bei mir, sie habe doch genug Geld, sie sei doch Amerikanerin. Um unnötigen Ärger zu vermeiden, zahlte er ihr einen mir unbekanntem Betrag.

²⁴⁵ Die Ethiocolor Band wurde von Melaku gegründet und setzt sich zusammen aus einem Schlagzeuger/Trommler, masinko-Spieler, krar-Spieler, beganna-Spieler, washint-Spieler, einer Sängerin, zwei Tänzerinnen und zwei Tänzern und Melaku als Hauptprotagonist, der ebenso tanzt. Zu den Ethiocolor Band-Abenden, die in Fendika stattfinden, werden regelmäßig Sänger*innen und Musiker*innen eingeladen, die äthiopische Schlagersongs aus den 1960er singen.



Abb. 28: Bühnenfläche in dem azmari bet Fendika, Addis Abeba



Abb. 29: Der Hauptraum des azmari bets Fendika mit der freigeräumten Bühnenfläche, Addis Abeba



Abb. 30: Melaku Belay am DJ-Pult in seinem azmari bet Fendika, Addis Abeba



Abb. 31: Shoa-Oromo-Tanzperformance in dem azmari bet Fendika, Addis Abeba

Das Showprogramm in Fendika umfasst im Gegensatz zu den kommerziellen Aufführungsstätten (Cultural Restaurants) und den staatlichen Theaterhäusern auch Tänze und Musikstücke von Ethnien, die für gewöhnlich nicht auf den Bühnen Addis Abebas zu sehen sind. Dies versichert mir Melaku in einem Gespräch. Eine Information, die er zu jeder erdenklichen Möglichkeit wiederholt, gewiss, um für Fendika ein Alleinstellungsmerkmal zu schaffen. Tatsächlich habe ich nur in der Fendika-Tanzshow eine Kuna²⁴⁶-Tanzaufführung gesehen. Darüber hinaus gleicht das Tanzrepertoire jedoch dem nationalen Tanzkanon. Was die Tanzshows in Fendika einzigartig und anders wirken lassen ist zum einen die künstlerische Freiheit, die Melaku Tänzer*innen und Musiker*innen einräumt. Tänzer*innen führen spontan Solos auf, interagieren mit dem Publikum und Musikern, teilweise ergreifen gar Gäste die Gunst der Stunde und manövrieren sich durch virtuose Ausführungen von Tanzbewegungen – *eskista* oder *kassafar* wer-

²⁴⁶ Ethnie, deren Heimatregion im nördlichen Bundesstaat Tigray und dem Nachbarland Eritrea ist.

den hierbei gerne dargeboten – ins Rampenlicht. Zum anderen besticht die familiäre Atmosphäre, das gemütliche Ambiente, welches durch räumliche Enge und niedrige Decken betont wird, die immer freundlichen Mitarbeiter*innen, viele von ihnen stehen in verwandtschaftlicher Verbindung zu Melaku.

Fendikas Erfolgsrezept liegt in der Kombination aus unterhaltender Tanzshow, grooviger traditioneller Musik, Auftritten von *azmaris* und bekannten Sänger*innen gepaart mit der intimen Atmosphäre des kleinen Aufführungsraums. Durchaus profitierte Fendika von der Entwicklung, die Kawase konstatiert. Das *azmari bet* habe sich zum Sinnbild und Ort *traditioneller äthiopischer Musik* entwickelt und vermarkte *die* äthiopische Kultur national sowie international (Kawase 2008: 20). Melaku erklärt, Fendika sei so erfolgreich, weil es anders als herkömmliche *azmari bets* in Addis Abeba sei. Zum einen sei der Umgangston nicht so harsch und zum anderen liegen viele *azmari bets* in Nachbarschaften, wo für gewöhnlich keine internationale Klientel unterwegs ist. Durch den Eintrittspreis sowie die hohen Getränkepreise grenzt Melaku, bewusst oder unbewusst, seinen Besucherkreis ein. Ein Bier kostet 50,00 Birr, ein Wasser 40,00 Birr – im Vergleich dazu kostet in anderen Kneipen in Addis Abeba ein Bier 13,00 Birr oder sogar weniger.²⁴⁷

Fendika hat sich in den vergangenen zehn Jahren zu dem *place to be* in Addis Abeba entwickelt. Ausländische Tourist*innen, Expatriates und Liebhaber des Ethiopian Jazz genießen die nette Atmosphäre und das Showprogramm. Während meines zweiten Feldforschungsaufenthaltes in Addis Abeba von 2016–2017 besuche ich, wie zuvor 2015, regelmäßig Melakus *azmari bet*. Innerhalb eines Jahres hat sich viel verändert. Melaku führt mich nach meiner Rückkehr stolz durch den erweiterten und neu angelegten Außenbereich mit einer Lagerfeuerstelle, einer Pizzastation (Pizzaofen und Zubereitungsfläche), Holzbankgarnitur und zwei kleineren Ausstellungsräumen, die abwechselnd Werke von äthiopischen Fotograf*innen und Künstler*innen zeigen. Melakus Vision, Fendika zu einem Kulturzentrum auszubauen, hat sich verwirklicht. Fendika hat sich

²⁴⁷ Angaben zu den Getränkepreisen sind aus dem Zeitraum 2015–2017. Der Preis über 50,00 Birr entsprach 2017 ca. 1,50 Euro; 40,00 Birr ca. 1,20 Euro und 13,00 Birr ca. 0,40 Euro.

seit 2015 zu einem Ort entwickelt, an dem ein regelmäßiger künstlerischer Austausch stattfindet, in dem junge und bisher unbekannte Künstler*innen (Musiker*innen, Dichter*innen, Sänger*innen etc.) eine Plattform finden, sich und ihre Kunst präsentieren und, wie es Melaku ausdrückt, *contemporary Ethiopian art* zelebrieren. Melaku hat *poetry nights* und offene Jam-sessions zum Veranstaltungskalender hinzugefügt. Er kooperiert mit internationalen Musiker*innen und lädt diese für Konzerte ein. Melaku profitiert hierbei von seinem weitgespannten Netzwerk und seinen Beziehungen zu ausländischen Kulturinstitutionen (Alliance Ethio-Française, Goethe Institut, Istituto Italiano Di Cultura) in Addis Abeba, die im Rahmen ihres Programmes internationale Künstler*innen einladen, die dann wiederum Melaku ebenso in Fendika empfängt.

Der Ethiocolor Band-Abend mit der begleitenden Tanzshow findet immer noch alle zwei Wochen statt. Der Eintritt, der 2015 bei 20,00 Birr lag, wurde 2017 auf 50,00 Birr erhöht.²⁴⁸ Auf der Fendika-facebook-Seite bewirbt Melaku die Veranstaltung mit dem Slogan „Together we explore tradition, creativity, and humanity – no boundaries!“ (Melaku Belay 2019). Dieses Motto möchte Melaku in Fendika umgesetzt sehen, ein experimenteller Ort, an dem künstlerisch keine Grenzen gesetzt werden und der zugleich die vielfältige äthiopische Tradition präsentiert. Melaku hebt in Gesprächen mit mir immer wieder hervor, dass alle Äthiopier*innen in Fendika präsentiert werden sollen und er hoffe, dass sie sich ebenso präsentiert fühlen. Die äthiopische Gesellschaft bestehe nämlich nicht nur aus Amhara, Oromos und Tigray, so Melaku.

Während meines zweiten Aufenthaltes fällt mir auf, dass Melakus seltener auftritt, und wenn, dann in Form einer virtuosen Solotanzsequenz, die nicht konkret einem äthiopischen Tanzstil zugeordnet werden kann. Er involviert in seinen Tanz das Zusammenspiel mit dem *azmari*, der die *masinko* spielt. Er bewegt seinen Körper zu den Klängen der *masinko* und zieht ihn hin und her wie ebenso der *azmari* seinen Stab über die Saiten der *masinko* (siehe Abb. 32). Ein anderes Mal spitzt sich dieses Zusammenspiel zu einer Pantomime zu und Melaku bewegt sich gequält und hält seine Hände

²⁴⁸ Der Preis von 20,00 Birr betrug im Oktober 2015 umgerechnet ca. 0,80 Euro. Der Betrag über 50,00 Birr entsprach im März 2017 umgerechnet ca. 2,20 Euro.

an seinen Hals, als würden die immer höher klingenden Töne der *masinko* seinen Hals zu- und seine Stimme abschnüren. Sein Tanzstil wirkt sich ebenso auf das Tanzensemble²⁴⁹ von Fendika aus. Als ich im Rahmen einer Konferenz im Oktober 2018 in Äthiopien bin, nutze ich die Gelegenheit und besuche Fendika. An diesem Abend kann ich beobachten, dass eine junge Tänzerin eben genau diese tänzerische Umsetzung adaptiert, als sie für ihre Solo-Performance auf der Tanzfläche erscheint und sich im Duett mit dem *masinko*-Spieler, im Anschluss mit dem *beganna*-Spieler, durch deren Klänge inspirieren lässt und ihren Körper dementsprechend bewegt. Mal setzt der *masinko*-Spieler den Bogen kurz an, ein anderes Mal zieht er ihn langsam über die Saiten, sodass ein langgezogener Laut entsteht, die Tänzerin wiederum zieht ihren Oberkörper ebenso langsam aus der Hüfte abknickend hin und her. Das gleiche Prozedere führt sie mit dem *beganna*-Spieler durch.



Abb. 32: Melaku Belay während einer Tanzperformance in dem *azmari bet Fendika*, Addis Abeba

Melakus innovative Adaption des äthiopischen Tanzrepertoires und seine dynamische Auslegung der Tanztraditionen beeinflusst die gegenwärtige

²⁴⁹ Das Fendika-Ensemble besteht aus zwei bis vier Frauen und zwei bis vier Männern, die daneben für das Nationaltheater und das Hager Fikir Theatre-Tanzensemble arbeiten oder durch Auftritte in Musikvideoclips zusätzlich Geld verdienen.

Tanzszene Addis Abebas. Das zeigt sich zudem in seiner Funktion als kultureller Meinungsmacher und selbsternannter Kulturbotschafter, wie bereits in Kapitel „Melaku Belay – ‚For me tradition is modern‘“ erläutert.

THEATERHÄUSER

In den Theaterhäusern Addis Abebas hat sich das Tanztheater als künstlerisches Ausdrucksmittel etabliert. Der nationale Tanzkanon (siehe Kapitel „Der nationale Tanzkanon – Ein Kaleidoskop ethnischer Vielfalt?“) wurde auf den Bühnen der Theaterhäuser eingeführt und etabliert.²⁵⁰ Das Nationaltheater, das Hager Fikir Theatre, die City Hall und das Ras Theatre gleichen sich in der Ausführung, Choreografie und Auswahl der Tänze.²⁵¹ Die Weiterführung und Reproduktion des nationalen Tanzkanons sind das Qualitätsprädikat und Aushängeschild eines jeden Theatertanzensembles in der Hauptstadt. Als staatlich finanzierte Kulturinstitutionen führen sie zudem einen Kulturauftrag aus und orientieren sich an der kulturpolitischen Ausrichtung der äthiopischen Regierung (Plastow 2013: 61).²⁵² Das Hager Fikir Theatre und die City Hall unterstehen der städtischen Administration Addis Ababas, das Nationaltheater hingegen direkt der Zentralebene und fällt somit in den Zuständigkeitsbereich des Ministry of Culture and Tourism (MoCT) (Zerihun 2.2.2017: Interview; Zewdu Abegaz 30.11.2015: Interview; Gethahun Sime 21.2.2017: Interview). Alle Häuser haben ein festangestelltes Ensemble und eine Belegschaft zwischen 100 (Hager Fikir Thea-

²⁵⁰ Ausführliche Diskussion zur Entstehung, Bedeutung und soziopolitische Anpassung des nationalen Tanzkanons bedingt durch regierungspolitische Ereignisse (u.a. die Einführung des ethnischen Föderalismus und damit einhergehende administrative Einteilung der Republik in neun äthiopische Bundesstaaten) siehe Kapitel „Performative Praxis heute“ sowie „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“.

²⁵¹ Das Nationaltheater und das Hager Fikir Theatre dienen mir als zentrale Forschungsorte, um die Ausbildung des Tanzmetiers und das Aufführen von Tänzen in den Theaterhäusern Addis Abebas zu untersuchen. Informationen zur City Hall und dem Ras Theatre habe ich vor allem durch Schilderungen dort angestellter Tänzer*innen erschlossen. Die Häuser sollten nicht zu meinen regelmäßig aufgesuchten Forschungsorten gehören, zumal das Ras Theatre als weiterer Aufführungsort für Sprechtheater und Tanzaufführungen während meiner Feldforschungsaufenthalte geschlossen war.

²⁵² Siehe Kapitel „Die äthiopische Kulturpolitik“ für eine ausführliche Diskussion der äthiopischen Kulturpolitik.

tre) bis über 200 Personen (National Theater) (Zerihun 2.2.2017: Interview; Zewdu Abegaz 30.11.2015: Interview; Köppen 2017: 143).

NATIONALTHEATER

Es ist Freitag, der 13. November 2015, und ich sitze zusammen mit Melaku Belay im großen Theatersaal des Nationaltheaters. Der Raum, welcher Platz für 1260 Besucher bietet, ist fast auf den letzten Stuhl belegt (MYSC 2004). Das Publikum unterhält sich rege, die Blicke sind gespannt auf die Showbühne gerichtet. Einige haben sich zur Feier des Tages in Festtagskleidung geworfen. Frauen tragen weiße Baumwollgewänder, knöchellang oder etwas trendiger knielang, mit aufwendiger Stickerei, oftmals ist das zentrale Motiv ein meskel²⁵³, welches sich zentral über den Oberkörper erstreckt. Männer wiederum tragen weiße Westen, ebenso mit Stickerei am Saum, welche gerne mit weißen, spitzzulaufenden Lederschuhen kombiniert werden. Einige Frauen haben sich ihre Haare aufwendig frisiert im sogenannten habesha-Style.²⁵⁴ Unsere Wartezeit verkürzen wir mit Getränken und Knabbereien, die uns ein junger Mann des Organisationsteams im weißen T-Shirt mit der Aufschrift „60th anniversary of the National Theatre“, der sich dafür durch die engen Stuhlreihen schlängelt, reicht.

²⁵³ *Meskel* bedeutet Kreuz und kommt aus der altäthiopischen Sprache Ge'ez. Das Symbol des *meskels* ist ein zentraler Bestandteil der äthiopisch-orthodoxen Tewahedo-Kirche und taucht immer wieder in der Liturgie, aber auch in der Bauweise äthiopisch-orthodoxer Kirchen auf (Heyer 2003: 815f.).

²⁵⁴ Der bereits erläuterte vage Sammelbegriff *habesha* bezieht sich hier auf die kulturellen Merkmale (Frisur und Kleidung), die mit der Zuschreibung *habesha* benannt werden können. Als etablierter Frisurenstyle handelt es sich hierbei um eine bestimmte Flechtkunst. Abhängig von der Menge der Haare und nach persönlichem Geschmack kennzeichnet sich die Frisur dadurch, dass drei bis fünf eng an der Kopfhaut anliegende Zöpfe bis zur Mitte des Kopfes geflochten werden. Diese sind wiederum meist mit künstlicher Füllmenge gefüllt, sodass die Zöpfe teilweise einen Durchmesser von 5cm haben, zusätzlich wird künstliches Haar eingeflochten, gerne auch blonde oder goldene Strähnen, ab der Mitte des Kopfes enden die Zöpfe und verteilen sich zu einer pompösen Lockenpracht.

Die Saalbeleuchtung geht aus, die Scheinwerfer werden auf die ehemalige Kaiserloge gerichtet. Eine Stimme aus dem Off begrüßt die Gäste und verweist auf einen Ehrengast, die Menge blickt gebannt hinter sich, nach oben zur Empore. Die goldenen Vorhänge der Kaiserloge werden zur Seite geschoben, erstrahlt vom Scheinwerferlicht erscheint ein kleiner, schwächlicher Mann mit weißen Haaren und Bart, bekleidet mit einer Schleppe steht er stolz auf der Empore und grüßt das „Volk“. Die Menge tobt und applaudiert und ist ganz außer sich, dass „der Kaiser“ auch anwesend ist.

Mein Sitznachbar erklärt mir später, dass der Schauspieler festes und langjähriges Mitglied im Theaterensemble ist und besonders bekannt für seine Darbietungen des Kaisers Haile Selassie I. ist. Wie wichtig die Person des Kaisers für das Nationaltheater und für *die* äthiopische Identität ist, wird mir während der Feierlichkeiten bewusst. Der Kaiser, als die Instanz, die eine nationale äthiopische Einheit forcierte, was einherging mit einer amharischen Hegemonialstellung und dem Binnenkolonialismus, ist allgegenwärtig und präsent. Haile Selassie I. *wacht* über die Feierlichkeiten des Nationaltheaters. Er, der die Künste, Musik und Dichtung im Land wie kein anderer vor ihm förderte, unter dessen Initiative eben jenes Nationaltheater und weitere kulturelle Einrichtungen gegründet wurden, ist zugleich auch die Person, die das feudalistische System mit einer absolutistischen Machzentrierung verkörperte.²⁵⁵ Es stellt sich hierbei die Frage, inwiefern sich diese darstellende Geste, diese Erinnerungskultur auf ein nationales Selbstverständnis einwirkt und welche Stellung die kontinuierliche Rückkopplung auf den Kaiser auf eine kollektive äthiopische Identität einnimmt. Ferner, welche Funktion das Nationaltheater als staatlich geleiteten Institution hierbei erfüllt.

²⁵⁵ Für eine ausführliche Darstellung der Kunstförderung unter Haile Selassie siehe Kapitel „Die darstellenden Künste im Dienst kaiserlicher Legitimation“.

Zurück zu den Festlichkeiten, die Scheinwerfer werden nach minutenlangem Beifall auf die zentrale Bühne gerichtet, erste Laute der *masinko* ertönen. Der Vorhang geht auf und eine kleine, ältere Dame, festlich bekleidet im weißen Baumwollgewand, um die Hüfte einen *nätäla* gebunden, mit bunter Stickerei an beiden Enden, kommt auf die Bühne, in der linken Hand hält sie einen Schutzschild und stimmt zum *fukara* an. Der theatralische Charakter *fukaras* wird als beliebtes Showelement auf den Bühnen der Theaterhäuser eingesetzt.²⁵⁶ Während der *fukara*-Performance im Nationaltheater stoßen nach und nach betagte Kriegsveteranen²⁵⁷, die über eine kleine Treppe auf die Bühne kommen, hinzu. Ein jüngerer Mann, ein *Fellimitat-Überhang*²⁵⁸ tragend stimmt zusammen mit der Dame den Sprechgesang der *fukara*-Aufführung an (siehe Abb. 33).

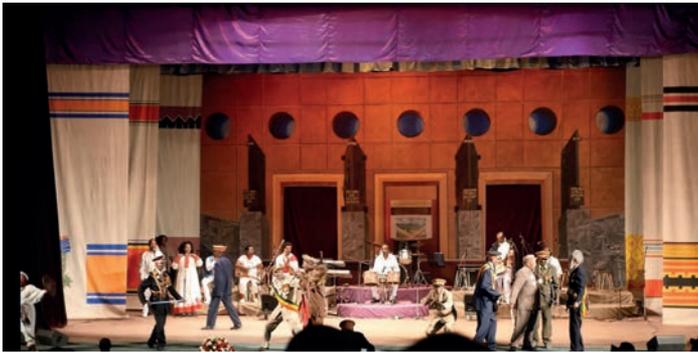


Abb. 33: *fukara*-Aufführung im Nationaltheater, Addis Abeba

Die *fukara*-Aufführung stößt beim Publikum auf großen Anklang und unter tosendem Beifall und vereinzelter Partizipation. Die betagten Kriegsveteranen (acht an der Zahl) tragen alle Uniform, sind behängt mit Medaillen und eine Schärpe mit äthiopischer Trikolore (grün, gelb, rot) liegt quer über Schulter und Brust. Selbstbewusst stolzieren sie über die Bühne, auf und ab, einige stützen sich auf Gehstöcken, welche sie von Zeit zu Zeit in die

²⁵⁶ Für eine ausführliche Beschreibung von *fukara* siehe Kapitel „Amhara“.

²⁵⁷ Hierbei handelt es sich um Veteranen des Koreakrieges. Äthiopien sendete als UN-Mitgliedstaat Soldaten der äthiopischen Armee in den Koreakrieg (1951–1953).

²⁵⁸ Ursprünglich trugen Soldaten oder Krieger die Felle erlegter Wildtiere, wie Löwen oder auch die Mähne von Dschelada-Affen, als Umhang oder Kopfbedeckung.

Luft werfen, als wollen sie zur Schlacht aufrufen. Teilweise verwenden sie ihre Gehstöcke als Gewehr- oder Schwertattrappe und setzen zum Anvisieren und Schießen an – stets auf den imaginären Gegner gerichtet. Die Aufführung erreicht ihren Höhepunkt und zugleich ihr Ende, indem sich das stolze Gebärden, der Gesang und die Rufe zu einer elektrisierenden Kraft vermengen, welche sich auf das Publikum überträgt – der ganze Saal steht, applaudiert und beteiligt sich mit Rufen und Lauten. Ein pulsierendes Gefühl aus Patriotismus, Nationalstolz und Einheitsgefühl verbreitet sich im Raum.

DAS NATIONALTHEATER ALS KULTURELLE INSTITUTION ADDIS ABEBAS

Über insgesamt vier Tage hinweg zelebriert das Nationaltheater im November 2015 sein sechzigjähriges Jubiläum. Überall in der Stadt wurde fleißig plakatiert, um auf die Feierlichkeiten aufmerksam zu machen. Mit einem täglich stattfindenden Showprogramm, welches Tanzeinlagen des Nationaltheater Tanzensembles, Aufführungen beliebter Theaterstücke²⁵⁹ sowie Musik- und Gesangseinlagen des Nationaltheater Orchesters beinhaltet, feiert das Theater sich selbst. Mit Darbietungen bekannter und beliebter Künstler*innen, Musiker*innen und Tänzer*innen aus den glorreichen Anfangsjahren des Nationaltheaters und Auftritten des ehemaligen Tanz- und Musikensembles des ersten äthiopischen Musicals *hezb le hezb*²⁶⁰, überrascht das Theaterhaus seine Besucher*innen. Eine eigens für den Anlass konzipierte und ausgerichtete Ausstellung zeigt Kostüme, Requisiten und Fotografien aus 60 Jahren Theatergeschichte.²⁶¹

Der Gebäudekomplex ist bereits etwas in die Jahre gekommen, von außen wirkt das Nationaltheater eher unscheinbar. Die monumentale Löwen-

²⁵⁹ Das Stück „David und Goliath“ wurde 1955 als Eröffnungstück aufgeführt und wurde u.a. auch im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten erneut gezeigt (Ministry of Information 1968:55).

²⁶⁰ Das Musical *hezb le hezb* wurde 1987/88 im Nationaltheater uraufgeführt. Für eine weitere Diskussion zum Tanztheater *hezb le hezb* siehe Kapitel „Nationale Inszenierungspraktik – Das Tanztheater *hezb le hezb*“.

²⁶¹ Mir wurde, nachdem ich bereits ein paar Fotos geschossen hatte, untersagt zu fotografieren. Eine fotografische Dokumentation der Ausstellung wäre interessant gewesen. Es wurden u.a. Schriftstücke, Niederschriften zu Choreografien und Beschreibungen zur Entstehung des Theaters ausgestellt.

statue, die den gekrönten Löwen von Juda darstellt, das Wappentier des ehemaligen äthiopischen Kaiserhauses wacht über den Vorplatz des Nationaltheaters rechts vor dem Haupteingang und lässt das Theaterareal bereits von weitem erkennen. Das Gebäude des heutigen Nationaltheaters wurde zur Zeit der italienischen Okkupation Äthiopiens, 1936–1941, errichtet. Damals noch unter dem Namen Cinema Marconi mit einer Kapazität von 350 Sitzplätzen sollte es die kulturelle Übermacht des faschistischen Italiens auf *Afrika continental* untermalen und zugleich als Unterhaltungsetablisement der italienischen Siedler*innen und Soldaten dienen. Es liegt im Stadtteil Piazza, dessen Architekturstil von der italienischen Besatzungsmacht geprägt wurde. In den 1940er Jahren, nach der italienischen Okkupation, wurde das Theaterhaus nach Plänen des Architekten Henri Chomette umgebaut und 1955 feierlich von Haile Selassie I. eröffnet (Meise 2016: 52, 57; Ministry of Information 1968: 55; MYSC 2004). Der in den 1960ern herrschende städtische Bauboom veränderte auch die Nachbarschaft des Nationaltheaters. Zahlreiche Gebäudekomplexe schossen aus dem Boden, Straßen wurden gebaut (Duroyaume 2015: 398). In direkter Nachbarschaft zum Nationaltheater liegt das Ras Hotel, eines der ältesten Hotels der Stadt, das Nationalarchiv mit Bibliothek ist ca. 200m Luftlinie entfernt, die goldene Kuppel der Ethiopian National Bank ragt nicht unweit empor, ebenfalls von Henri Chomette entworfen, der von 1953–59 Chefarchitekt der Stadt Addis Abeba war (Meise 2016: 52).

Die stark befahrene Gambia Street führt heute am Nationaltheater vorbei und mündet nördlich in die Churchill Avenue, die zum Stadtteil Piazza führt. Vor dem Theaterhaus ist ein gut besuchtes Café, das die Möglichkeit bietet, draußen und zugleich im Schatten zu sitzen, geschützt vor der gleißenden Sonne. Gegenüber dem Theaterhaupteingang säumen Jacaraandabäume mit ihrer lila Blütenpracht die Fahrbahnrennung. Den Eingang des Nationaltheaters besiedeln tagsüber, wenn keine Veranstaltung stattfindet, die vielen Straßenverkäufer*innen, die Kaugummis, Taschentücher und einzelne Zigaretten verkaufen sowie Bettler*innen. Teilweise sind einzelne Fenster von innen verklebt, was den Anschein erweckt, das Theater hätte seinen Betrieb eingestellt. Findet aber eine Veranstaltung statt, so ist der doppeltürige Haupteingang geöffnet und der Boden mit frischem Gras ausgelegt. Die Eingangshalle des Nationaltheaters besticht im Gegensatz

zum äußeren Erscheinungsbild durch seine innenarchitektonische Pracht: Ein breiter Treppenaufgang führt zum Theatersaal, über den Haupteingang gelangt man in das prunkvolle Foyer, zentral führt eine breite Marmortreppe vorbei an vier bronzene Pfosten zur Hauptbühne. Seitlich, jeweils rechts und links führt die Treppe zu den Sitzplätzen für Besucher*innen, mittig führt sie zur Kaiserloge. Ein rotes Tau, gespannt über zwei goldene kniehohe Pfosten, versperrt den Zugang, zusätzlich weisen zwei goldene Türen auf die herrschaftliche Empore. Die Kaiserloge ist nicht für alle zugänglich, im Rahmen einer Führung darf ich sie besichtigen. Einmal betreten, befinde ich mich in einem purpurroten, runden kleinen Raum. Die Decke ist mit einem goldenen Baldachin bespannt, zwei weiße, thronartige, mächtige Sessel – für den Kaiser und die Kaiserin – sind zur Bühne ausgerichtet. Linker Hand steht ein mannshohes Ölgemälde, an die Wand gelehnt, welches Haile Selassie I. in Militäruniform zeigt. Schwere goldene Vorhänge umrahmen von innen die Loge und schützen vor neugierigen Blicken, sie können bei Bedarf geschlossen werden.

Der Theatersaal mit Proszeniumsbühne ist klassisch aufgeteilt, in Parkett und Loge. Zentral gelegen, mit unversperrem Blick auf die Bühne, über dem Parkett hinweg liegt die Kaiserloge. Von ihr aus hat man einen umfassenden Blick auf das Geschehen im Raum und wiederum als Zuschauerin auf dem Parkett hatte ich das Gefühl, dass stets einer wacht – nämlich der Kaiser.

Der Hintereingang, welcher an der Ras Abebe Aragay Street liegt, dient tagsüber, wenn keine Veranstaltungen stattfinden, als Zugang zum Komplex. Das Areal ist eingezäunt, ein stets aufmerksamer Pförtner sitzt direkt neben der Hofeinfahrt und wacht akribisch darüber, wer das Gelände betritt. Dies gestaltet sich für mich oft als ein nicht leichtes Unterfangen, trotz vorab vereinbarter Termine und Einladungsschreiben, Kopie der Forschungserlaubnis, das Erwähnen der Namen meiner Interviewpartner*innen: Nur mit großer Skepsis und nach langer Überredung, dem Anrufen der jeweiligen Interviewpartner*innen und einer kurzer Unterredung mit ihm gewährt er mir, nach einer gründlichen Taschenkontrolle und der Aufbewahrung

meiner ID-Card, Eintritt.²⁶² Oftmals lässt er sich jedoch auf keine Diskussionen ein und verweist auf das angrenzende Café, welches außerhalb des Nationaltheaterterritoriums liegt. Ich solle doch dort meine Interviews führen und mit einer Kamera komme ich sowieso nicht auf das Gelände, die müsse ich bei ihm lassen. Sind meine Verhandlungen jedoch erfolgreich, erhalte ich Zutritt zu einer anderen Welt: Vor mir erstreckt sich ein großes Areal, teils gepflastert, teils Schotter, kaputte Steinplatten erweisen sich als Stolperfallen, die gleißende Sonne prallt mit all ihrer Wucht auf den hellen Boden, es gibt kaum Bäume, die Schatten spenden. Linker Hand erstreckt sich in L-Form das Hauptgebäude des Theaters. Theatersaal, Foyer, Kantine und Büroräume finden hier ihren Platz. Daneben bzw. davor sind kleine, ebenerdige Gebäude, die als Übungsräume für das Orchester und das Musik-, Schauspiel- und Tanzensemble dienen. Es wirkt, als würden die glorreichen Tage des Theaters der Vergangenheit angehören. Der Springbrunnen im Hinterhof spuckt schon lange kein Wasser mehr, die Grünanlage ist ausgetrocknet und lose Steinplatten und Geröll machen das Begehen teilweise zu einem Geländeparcours. Die Scheiben einiger Übungsräume sind beschädigt, kaputte Stühle stapeln sich in Ecken, es ist staubig, es wirkt provisorisch und trotzdem wird in den Räumen emsig geübt. Die Luft in den Übungsräumen ist stickig, die Sonne knallt regelrecht auf die Dächer und durch die Scheiben, die Musik ist übersteuert. Über das Gelände laufend höre ich aus allen Ecken Musik und Gesang ertönen. Mal ist es das Orchester, Blasinstrumente üben ihren Einsatz, mal ist es die Band, die die Tänzer*innen gesanglich begleitet. Der Keller des Hauptgebäudes ist vollgestellt mit alten Requisiten. Im klammen Untergeschoss probt ein junges Tanzpaar *urban dance* und Hip-Hop-Tanz. Der Raum ist stickig und miefig-feucht, es ist kaum Beleuchtung vorhanden, aber die Musik ist auf voller Lautstärke aufgedreht. Es scheint, als schwirrten die Angestellten ziellos umher, jedoch haben alle ihren festen Platz im System.

Es existieren starre administrative Strukturen, Verantwortlichkeiten und Zuweisungen, meist sind die Verantwortlichen nicht anwesend oder haben keine Zeit. Derartige Situationen häufen sich, es wird überall geübt, ge-

²⁶² Hierbei handelt es sich um eine gängige Vorgehensweise. Den Universitätskomplex der AAU darf ich auch nur auf Vorzeigen meiner ID-Card betreten.

sungen und getanzt. Es scheint einen festen Ablauf zu geben, doch eine schriftliche Aufzeichnung der Verantwortlichkeiten, einen Spielplan oder dergleichen ist nicht zu erfragen. Interviewsituationen mit Nationaltheater Angestellten finden entweder in der Kantine im ersten Stock des Hauptgebäudes statt, stets bei lautem Hintergrundpegel, das Fernsehprogramm ist auf volle Lautstärke eingestellt, oder außerhalb des Areal im Theatercafé.

ADMINISTRATIVE STRUKTUR DES NATIONALTHEATERS

Das Nationaltheater war ursprünglich in drei Abteilungen unterteilt: Drama, Folklore und Musik. Die gegenwärtige Administration des Theaters operiert unter einem zweiteiligen Direktorat, dem Theater- und dem Musik-Direktorat. Das Theaterdepartment fungiert wiederum mit zwei Aufführungsgruppen, während das Musikdepartement sich auf drei moderne Musik und Folkmusik-Gruppen aufteilt: der Izra Folk Musik- und Tanzgruppe, dem Yared Modern Orchester, dem Dawit POP Orchester und dem Streichorchester (Zerihun 2.2.2017: Interview; MYSC 2004).

DAS TANZENSEMBLE DES NATIONALTHEATERS

Eine staatliche Tanzkompanie existiert gegenwärtig nicht in Äthiopien, am ehesten entspricht das Tanzensemble des Nationaltheaters solch einer Institution. Das Nationaltheater ist landesweit die erste Anlaufstelle für viele heranwachsende Tänzer*innen oder welche, die ihr Tanztalent professionalisieren möchten. Eine Anstellung am Nationaltheater gilt als prestigeträchtig und genießt hohes Ansehen, auch über die Stadtgrenzen hinaus. Dies zeigte sich mir in zahlreichen Gesprächen mit Tänzer*innen. Junge Nachwuchstänzer*innen erzählen mir freudig, dass sie sich für eine Audition am Nationaltheater vorgestellt haben. Ein anderes Mal berichtet ein junger Tänzer in Gambela City voller Stolz, dass er bereits an einem Tanz-Workshop am Nationaltheater in Addis Abeba teilnahm. Die Tanzausbildung am Nationaltheater sowie in den anderen Theaterhäusern in Addis Abeba sieht ein Erlernen des nationalen Tanzkanons vor. Das Nationaltheater-Tanzensemble studiert in regelmäßigen Proben (bis zu vier Mal die Woche, mindestens 2–3 Stunden am Stück) die einzelnen Tänze des nationalen Tanzkanons sowie Tanzchoreografien für besondere Anlässe. Die Tanzproben werden stets von der Theaterband begleitet, sodass

Tänzer*innen, Musiker*innen und Sänger*innen immer als Symbiose auftreten und sich in den regelmäßigen Proben aufeinander abstimmen. Die Tanztrainings bestehen hauptsächlich aus einem stetigen Wiederholen der Bewegungsabläufe.

Das Tanzensemble des Theaters, welches damals wie heute häufig mit dem Folkloreensemble gleichgesetzt wird, fungiert als kulturelles Aushängeschild, reist durch verschiedene Länder (u.a. nach Uganda, Sudan, Tansania, Kenia, China) und repräsentiert Äthiopien durch performative Kunst, Tanz und Musik. Ebenso tritt das Tanzensemble zu bestimmten Feierlichkeiten in den Räumlichkeiten des Nationaltheaters oder außerhalb zu Jubiläumsfeierlichkeiten, zu religiösen Festlichkeiten, zum Neujahrsfest oder zu Staatsakten auf. Kündigt sich internationaler Staatsbesuch an, fährt das Ensemble im eigens dafür angemieteten Reisebus zum Flughafen, um diesen Gast zu empfangen oder auch um Minister, die ins Ausland versetzt werden, zu verabschieden (Zerihun 2.2.2017: Interview). Folgende Schilderung beschreibt dies exemplarisch. Eines Morgens kam ich zur verabredeten Zeit um 10:00 Uhr für ein Interview zum Nationaltheater, um Zerihun, der Inspektor des Nationaltheaters, zu treffen. Als ich ankam, war bereits ein geschäftiges Treiben im Hinterhof zu sehen, ein großer Reisebus parkte im Hof, ich war irritiert. Die Nationaltheater-Tanzgruppe kam mir entgegen, Fikir, ein befreundeter Tänzer, erzählte mir freudig, dass sie jetzt einen Auftritt am Flughafen auf dem Rollfeld haben und stieg schnell in den Bus, ich solle doch nachkommen. Von weitem sah ich Zerihun, festlich bekleidet in einem weißen, mit bunten Verzierungen besticktem Jackett, in schnellem Schritt auf mich zukommen. Er entschuldigte sich, er müsse das Interview verschieben, er habe ganz vergessen, dass heute ein Minister verabschiedet wird. Die Nationaltheater-Tanzgruppe und Band wurden engagiert, um ihn mit einer Tanzaufführung gebührend zu verabschieden. Aufgrund von Sicherheitsvorkehrungen darf ich die Gruppe leider nicht begleiten. Später erfahre ich, dass solche Aufführungen zum Standardrepertoire des Veranstaltungsangebots des Nationaltheater-Tanzensembles gehören.

HAGER FIKIR THEATRE

Es ist Sonntagmorgen, gegen 8:30 mache ich mich zu Fuß auf den Weg ins Hager Fikir Theatre²⁶³ (dt. Heimatlands Liebe Theater). Meine Unterkunft liegt im Stadtteil Piazza und somit fußläufig zum Theater. Ich schlendere über die Haile Selassie Street, wo sich ein Schmuckladen an den nächsten reiht, schlage meine Route Richtung Menelik Square²⁶⁴ ein und erreiche die Hauptpforte des Hager Fikir Theaterhauses.

Miska, welche ich in der Abyssinia Fine Art School²⁶⁵ kennenlernte, hat mich zur Abschlussfeier ihrer Tanzklasse ins Hager Fikir Theater eingeladen. Nichts ahnend von dem festlichen Anlass erscheine ich in Alltagskleidung zur Veranstaltung. Als ich auf dem Theaterhausgelände ankomme, fällt mir die feierliche Atmosphäre auf. Alle sind in Festtagsrobe, Frauen haben ihre Haare aufwendig frisiert und geflochten, tragen weiße, lange Baumwollgewänder mit glitzernden Stickereien verziert. Ein Kamerateam fängt das Treiben vor dem Aufführungssaal ein. Als ich den Theaterraum betrete, sind die Klappstuhlreihen fast bis auf den letzten Platz belegt. Ich bin gerade dabei, mir einen Platz in den hinteren Reihen zu ergattern, da mir mein Alltagsgewand – Jeans, T-Shirt und Turnschuhe – etwas unangenehm ist und respektlos gegenüber den anderen scheint. Jedoch komme ich nicht weit, die Direktorin der Abyssinia Fine Art School Genet sieht mich, begrüßt mich überschwänglich und platziert mich in der ersten Reihe unter den Ehrengästen. Als Ehrengäste sind der Abyssinia Fine Art School Mitbegründer Worku Mamo und die professionelle Tänzerin Kuribachew Welde-Mariam geladen. Kuribachew trat in den 1980ern als junge Frau dem Hager Fikir-Theaterensemble bei, sie wurde im traditionellen Tanz ausgebildet und ist noch heute als Jurorin für Talentshows im äthiopischen Fernsehprogramm aktiv. Das emsige Treiben der Besucher,

²⁶⁴ Oder auch dt. Landes Liebe/Liebe zum Land.

²⁶⁴ Straßennamen werden eher selten zur Orientierung in Addis Abeba verwendet. Monumente, Versammlungsplätze, wichtige Verkehrspunkte dienen als Anhaltspunkte für Wegbeschreibungen.

²⁶⁵ Für eine ausführliche Beschreibung der privaten Tanzschulen Abyssinia Fine Art School siehe Kapitel „Tanzschulen und Jugendzentren“.

das Zurechtrücken und Testen des technischen Equipments ebbt langsam ab. Die Abschlussfeier beginnt, die sich über drei Stunden ziehen wird und jede Sektion – Theater, Moderner Tanz, Traditioneller Tanz – der Abyssinia Fine Art school präsentiert ihre Leistungen in einem finalen Stück. Ich erkenne Tänzer*innen wieder, die ich bereits auf den Bühnen von Cultural Restaurants oder in Tanzvideos gesehen habe. Mein Sitznachbar flüstert mir zu, dass zur Feier des Tages auch Ehemalige eingeladen wurden, die Gastauftritte in Tanzstücken übernehmen.

DAS ÄLTESTE THEATERHAUS ÄTHIOPIENS

Als kulturelle Instanz, die seit über 60 Jahren in einem ehemaligen italienischen Offiziersclub im Stadtteil Piazza residiert, zehrt das Hager Fikir Theaterhaus vom Ruhm vergangener Tage und schaut auf glorreiche Zeiten zurück. Der Stadtteil Piazza war zur Mitte des 20. Jahrhunderts das Stadtzentrum Addis Abebas, bot unzählige Ausgeh- und Einkaufsmöglichkeiten und lud zum Flanieren ein. Als von 1936 – 1941 Italien Äthiopien besetzte, erhielt der Stadtteil seinen gegenwärtigen Namen und wurde von Arada zu Piazza und war fortan für die äthiopische Gesellschaft geschlossen und nur für Ausländer*innen zugänglich. Die italienische Okkupation hinterließ unverkennbar architektonische Überbleibsel in der Nachbarschaft (Meise 2016: 49–55).

Das Hager Fikir Theatre genießt seine Reputation als das älteste Theaterhaus Äthiopiens. Mir erschloss sich das Walten und der Einfluss des Hager Fikir Theaters tatsächlich nur in Gesprächen und Bezugnahmen auf vergangene Zeiten, die von einer glorreichen Ära berichten. Ein aktives Tanzensemble, welches regelmäßig probt, wie das im Nationaltheater der Fall ist, existiert nicht. Das Theater fungiert vielmehr als monumentales Wahrzeichen und kulturelle Institution, während sich die eigentliche Aktivität und Teilhabe am künstlerischen Schaffen mittlerweile stark auf Theateraufführungen reduziert. Die Spielstätte entwickelte sich im Laufe der Zeit, vor allem begünstigt durch die administrative Umstrukturierung 1957/58, in ein ordentliches Theaterhaus mit separaten Abteilungen für Musik, Tanz und Schauspiel und zum Pionier für Musik-, Tanz- und Sprechtheateraufführungen in Äthiopien. Das Theaterensemble tourte ab den 1960er bis in die 1990er-Jahre durch die verschiedenen äthiopischen Provinzen und re-

präsentierte gar auf internationaler Ebene Äthiopien, so z.B. zum „International Negro Art Festival“ in Dakar im Jahr 1966 (Bahru Zewde 2005: 966f.). Das Hager Fikir-Tanzensemble war bis in die 1990er Jahre stadtbekannt für seine sonntäglichen *kinet*-Shows und Tanzensemblemitglieder wie Kuribachew wurden und werden als Stars gefeiert (Plastow 2010: 940).

Als ich Zewdu Abegaz, den Inspizienten des Hager Fikir Theatres für ein Interview in seinem Büro treffe, erzählt er mir wehmütig von den glorreichen Tagen und sieht in der unzureichenden staatlichen Finanzierung, dem Aufkommen von Cultural Restaurants und der Emergenz von Musikvideoclips (online und im Fernsehen) die Hauptgründe für das sinkende Interesse an Theaterbesuchen. Er kramt in seiner Schreibtischschublade und zieht ein Büchlein mit dem Titel „Hager Fikir“ hervor. Auf der Titelseite ist die junge Kuribachew zu sehen, welche eine Amhara-Tracht trägt (siehe Abb. 34). Das Buch ist viersprachig – Amharisch, Arabisch, Englisch und Französisch – und erschien 1994 kurz vor dem 60-jährigen Bestehen des Theaterhauses. Es illustriert die Geschichte, die einzelnen Departments – Musik, Tanz und Theater – und ihre Ensembles. Während wir gemeinsam das Buch durchblättern, rezitiert Zewdu das Gedruckte und beschreibt die antreibende Gründungsinitiative wie folgt:

„The Hager Fikir theatre was not started by interest. Hager fiker started at the time of Italian invasion. It was founded to inform the people about the invasion and mobilize them against Italians. The war song, *kereto*, was very handy in doing that. The Italians stayed in Ethiopia for five years [1936–1941] and left the country, but the theatre house continued to use traditional music and dance to stabilize the country until the emperor got back from exile. There was this person called Hapte-Wolde. He helped to develop dance at Hager Fiker. And later the military band started. Comedy shows, theatre plays came together with traditional and modern music and dance performances. People really liked the dance performances, which introduced the theatre plays. So, we decided to show theatre plays and dance performances.“ (Zewdu Abegaz 30.11.2015: Interview)

Vorläufer des heutigen Hager Fikir Theatres war die 1935 von Makonnen Hapte-Wolde gegründete Vereinigung *Ye Ethiopia Hizb Ager Fikir Mahbar* (auch *Yehager Fikir Mahbar*) (Ashenafi Kebede 1976: 291; Bahru Zewde 2005: 966; Plastow 2004: 197). Makonnens Intention war es, wie es Zewdu in seiner Aussage bereits zusammenfasst, durch das Kunstmittel der *azma-*



Abb. 34: Titelseite „Hager Fikir“-Informationsbroschüre, Addis Abeba

ris – der poetische, zynische Sprechgesang, der durchaus als politisches und gesellschaftskritisches Sprachrohr dient – die äthiopische Gesellschaft hinsichtlich der drohenden italienischen Okkupation aufzuklären. Mithilfe patriotischer Lieder und Aufführungen von Kriegstänzen, wie z.B. *fukara*, sollte der Nationalstolz geweckt und zum Widerstand mobilisiert werden (Plastow 2004: 197). Nach Ende der italienischen Okkupation und mit der Rückkehr Haile Selassies (1941) reorganisierte und professionalisierte sich die Gruppe 1941 unter dem Ministry of Information and Propaganda (Ashenafi Kebede 1976: 291f.). Makonnen, der während der italienischen Okkupation (1936–1941) im Exil verweilte, kehrte als Leiter der Vereinigung zurück. Die Theatervereinigung bezog im gleichen Jahr (1941) seine gegenwärtigen Räumlichkeiten im Stadtteil Piazza (Bahru Zewde 2005: 966f.).

KULTURVERSTÄNDIGUNG ALS MISSION

Mit der administrativen Umstrukturierung 1957/58 etablierte sich das Theaterhaus zu einem bedeutenden Ort, an dem sich Schauspiel und vor allem Tanztheatershows als Unterhaltungsmedium der Stadtbevölkerung entwickeln sollten (Alemayehu 18.11.2015: Interview). Das bereits erwähnte In-

formationsheft „*Hager Fikir*“ (1994) umschreibt die gesellschaftliche Aufgabe des Theaterhauses als Kulturinstitution Addis Abebas wie folgt:

„Moreover, it has played a major role in preserving the country’s traditional musical instruments. It also criticized the more serious problems found in Ethiopian society through its artistic works and served as a **cultural ambassador of Ethiopia** touring to Africa, Asia, Europe and America. Being the mainstream of Ethiopian music and drama for several years, Hager Fikir remained the centre of the cultural activities of Ethiopians.“ (Public Relations and Publicity Section – Hager Fikir Theatre 1994: 8; 10; Hervorhebung durch die Autorin)

Diese Aussage stammt, wie bereits erwähnt, von 1994, mittlerweile ist der einstige Ruhm verblasst und es finden keine sonntäglichen *kinet*-Shows mehr statt (Plastow 2004: 197; Zewdu Abegaz 30.11.2015: Interview). Das Theaterdepartment führt regelmäßig Stücke äthiopischer Regisseure auf. Das Tanztheaterensemble hingegeben tritt meist nur noch zu säkularen oder religiösen Feiertagen in den Räumlichkeiten des Theaters auf und zeigt das tänzerische Standardrepertoire in Form des nationalen Tanzkanons. Die Aktivität des Hager Fikir-Tanztheaterensemble findet vielmehr außerhalb des eigentlichen Theaterspielplans statt. Als unterhaltendes Begleitprogramm für externe Veranstaltungen wird die Tanzgruppe von internationalen Organisationen engagiert. So z.B. anlässlich der 11. Zusammenkunft des UNESCO-Komitees zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes, welche vom 28.11.–02.12.2016 in Addis Abeba stattfand. Für die abschließende Abendveranstaltung, welche im Hilton Hotel in Addis Abeba stattfand, führten Mitglieder des Hager Fikir Theatre gemeinsam mit dem Nationaltheater-Tanzensemble eine unterhaltende Tanzshow auf. Die Tänzer*innen zeigten ein Kaleidoskop regionaler Tänze aus Äthiopien – den nationalen Tanzkanon – und animierten die Gäste zum Partizipieren.

Fernab dieser Engagements wirkt die Aktivität im Vergleich zu den als glorreichen Zeiten stilisierten Jahren (1950er – 1990er) etwas eingeschlafen. Büros, Übungsräume und der Theatersaal bedürfen einer Renovierung, was nach Zewdu jedoch an mangelnder finanzieller Unterstützung scheitert. Der in dem Auszug aus der Informationsbroschüre über das Hager Fikir Theatre hervorgehobene Verweis auf die Funktion des Theaterhauses als kultureller Botschafter Äthopiens ist ein künstlerisches Selbstverständnis,

welches sich vor allem professionelle Tänzer*innen angeeignet haben.²⁶⁶ Das Hager Fikir Theatre, aber auch die anderen städtischen Theaterhäuser werden stets als wichtiger Raum erwähnt, der maßgeblich Performancekünste, aber vor allem das Tanztheater und Tanzmetier in Addis Abeba in seiner heutigen Form prägten.

THEATERHÄUSER ALS INSTITUTIONALISIERTE DEUTUNGSHOHEITEN

Die Gründung der hauptstädtischen Theaterhäuser und die Etablierung eines Tanzensembles schuf einen Raum für Tanz und Musik und etablierte gleichzeitig ein kollektives Bewusstsein für eben diese kulturellen Ausdrucksformen. Durch die Formation des Tanztheaters wurde das Bewusstsein für die Kommerzialisierung des Tanzes geweckt. Die Darstellung (theatralische Präsentation von Tanz) auf der Bühne, also das aus dem Kontext nehmen und das Übertragen in ein neues Raum-Zeit-Setting, hat ein Bewusstsein für den kulturellen, aber auch kommerziellen Stellenwert des Tanzes und der Musik beim lokalen Publikum geweckt. Viele meiner Gesprächspartner*innen ließen sich immer wieder auf lebendige und kritische Debatten ein, in denen thematisiert wurde, in welcher Art und Weise die unterschiedlichen Tänze dargestellt werden und ob die Inszenierungen überhaupt dem Tanz, wie er in seiner bekannten Form aufgeführt wird, nahekommen. Hierbei muss angemerkt werden, dass sich stets auf die in den Theaterhäusern fest etablierte Aufführungsweise der Tänze bezogen wurde und nicht auf die in den unterschiedlichen Regionen lokale Praktiken. Als allgemeingültiger Standard für die Aufführung traditioneller Tänze gilt die Choreografie der Theaterhäuser. Das Tanztheater hält die traditionellen Tänze für die Nachwelt fest und nährt dadurch zugleich ein starres Traditionsbild, indem Aufführungspraktiken aus den 1950er Jahren als authentischer Maßstab angesehen werden und jeglichen künstlerisch-kreativen Abweichungen die Daseinsberechtigung abgesprochen werden. Darbietungen, die auch nur in geringem Maße von der etablierten Norm abweichen, werden als modern und dadurch nicht authentisch angesehen und erfahren somit keine Legitimation im Tanzrepertoire der Theaterhäuser (siehe hierzu auch Kapitel „Tanz als Profession“).

²⁶⁶ Zum Selbstverständnis professioneller Tänzer*innen als kulturelle Botschafter und Bewahrer siehe Kapitel „Verkörperung der Nation“.

Die Etablierung des Nationaltheaters und des Hager Fikir Theaters als kulturelle Institutionen hat die Entwicklung angestoßen, dass Tänze aus den unterschiedlichen Regionen an einem Ort zusammengefasst und aufgeführt werden. Addis Abeba als das kulturelle und politische Machtzentrum Äthiopiens nimmt hierbei eine prägende Rolle ein. Die Idee, durch Vielfalt eins zu schaffen, also durch ein Kaleidoskop an regionalen Tanzstilen ein Tanzstück zu kreieren, ein abendfüllendes Unterhaltungsprogramm, kann auf das Modell des ethnischen Föderalismus übertragen werden. Viele Nationen, Nationalitäten und Ethnien formen einen Staat, eine äthiopische Nation, eine kulturelle Einheit. Salopp formuliert: Wenn verschiedene Tanzstile auf der Bühne zu einem harmonischen Showprogramm zusammengefasst werden können, dann sollte es auf gesellschaftlicher Ebene ebenso möglich sein. Tanz wird hier zum politischen Mittel, um die Idee einer auf kulturelle Diversität bestehenden äthiopischen Nation performativ umzusetzen.

TANZSCHULEN UND JUGENDZENTREN

Jugendzentren, von christlichen Vereinen oder NROs geführt, Nachbarschaftsverbände sowie Zirkusse, in denen neben Akrobatik auch Tanz auf dem Übungsplan steht, stellen zusammen mit privaten Tanzschulen Orte dar, an denen äthiopische Tanzstile spielerisch gelehrt und erlernt werden. Daneben stellen Musikvideoclips – online oder im Fernsehen – einen weiteren medialen Raum dar, welcher dem autodidaktischen Tanzstudium dient und vor allem von Jugendlichen und jungen Erwachsenen verwendet wird.²⁶⁷

Während meines ersten Forschungsaufenthaltes im Herbst 2015 (September bis Ende November) besuchte ich regelmäßig die private Tanzschule Abyssinia Fine Art School. Darüber hinaus wohnte ich Tanztrainings mehrerer Jugendzentren bei, u.a. von einem christlichen Verein im Stadtteil Piazza. Hierzu lud mich Ermias ein, der als Choreograf für Musikvideoclips und als privater Tanzlehrer tätig ist. Daneben beteiligt er sich ehrenamtlich in einem Jugendzentrum, welches vom Christlichen Verband Junger

²⁶⁷ Darüber hinaus bildet das Internet mit Plattformen wie YouTube, auf denen unzählige Musikvideoclips ständig abrufbar sind sowie äthiopische Fernsehsender wie Dankira Möglichkeiten dar, durch autodidaktisches Studium das tänzerische Können zu perfektionieren.

Menschen (CVJM²⁶⁸) organisiert wird. Hier, in einer großen leerstehenden Lagerhalle, unterrichtet Ermias mehrmals die Woche eine ca. 80-köpfige Gruppe von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen (Altersgruppe zwischen zehn und 20 Jahren) den Tanzstil *Ethiopian traditional dance*. Über zwei Stunden dröhnen in voller Lautstärke äthiopische Popsongs aus den kleinen Lautsprechern, durch das Hüpfen und Stampfen der Tanzschüler*innen bebt der Hallenboden, sodass Staub aufwirbelt und die Luft stickig ist. Die Musik wird durch regelmäßiges Pfeifen, Ululieren und Kehllaute begleitet. Die Gruppe übt den Tanz zu dem Popsong „Zago“ des Sängers Mamila Lukas, welcher derzeit besonders beliebt war. Mamila Lukas besingt darin die Ähnlichkeit des Wolaita und Agaw-Tanzstiles. In dem dazugehörigen Musikvideo wird die Gleichartigkeit der Bewegungsmuster in der Abfolge und dem Überlappen der Bewegungsabläufe choreografiert. Eben diese Choreografie lehrt Ermias seiner Tanzgruppe. Das hier erlernte Tanzrepertoire gleicht dem der Theaterhäuser, wobei in den Jugendzentren vor allem Tänze zu aktuellen und beliebten äthiopischen Popsongs gelehrt werden.

Die Tanztrainings sind kostenlos und interessierte Jugendliche aus der Nachbarschaft dürfen jederzeit teilnehmen. Neben *Ethiopian traditional dance*, was den nationalen Tanzkanon umfasst, wird Hip-Hop-Tanz und African Dance²⁶⁹ geübt sowie Freiraum für kreative Prozesse und eigene Tanzchoreografie-Stücke gegeben.

ABYSSINIA FINE ART SCHOOL

Die Abyssinia Fine Art School in Addis Abeba, welche unweit des Universitätscampus in der Nähe des Verkehrsknotenpunkts Siddist Kilo ihre Räumlichkeiten hat, bietet seit 2003 Schauspiel-, Malerei-, Bildhauerei-,

²⁶⁸ Häufig wird das englische Akronym YMCA (Young Men's Christian Association) verwendet.

²⁶⁹ Die Bezeichnung African Dance umfasst i.d.R. Tanzformen afrikanischer Nachbarländer. Meist bezieht sie sich auf Tanzformen aus Westafrika sowie Kenia, Tansania und Uganda. Jedoch kann ich keine klare Aussage darüber treffen, ob es sich dabei wirklich um Tanzstile aus Westafrika handelt oder um die Vorstellung westafrikanischer Tänze in Äthiopien, da ich diese Informationen nur aus Gesprächen entnommen habe und ich wiederum Laie auf dem Gebiet der westafrikanischen und ostafrikanischen (ausgenommen Äthiopien) Tänze bin.

Model- und vor allem Tanzkurse an. Als ich am 24. Oktober 2015 das erste Mal die Tanzschule aufsuche, befindet sich die *traditional dance*-Tanzklasse mitten in den Vorbereitungen für die jährliche Abschlussfeier, welche knapp ein Monat später am 22.11.2015 im Hager Fikir Theatre (siehe Kapitel „Hager Fikir Theatre“) stattfindet.²⁷⁰ Neben einem kleinen ebenerdigen Büroraum mit Rezeption setzt sich das Schulareal aus einem zentralen Hof und drei Übungsräumen zusammen. Die Trainingsräume sind mit Linoleum-Boden ausgelegt, der an einigen Stellen stark abgenutzt ist, sich wellt oder gar Löcher aufweist, sodass Betonboden zu sehen ist. Die Decken der Tanztrainingsräume sind mit Stofftüchern abgehängt, die Fensterfronten der Räume öffnen sich Richtung Innenhof. Bereits in der Nachbarschaft, durch die engen Straßen laufend, höre ich laute Popmusik schallen – so stark übersteuert, dass ich eigentlich nur den dröhnenden Bass wahrnehme. Voller Tatendrang, mit Trainingsklamotten und der Motivation zu tanzen, melde ich mich am Empfang der Schule. Doch sogleich wird meine Hoffnung getrübt, Ausländer*innen sei das Schulungsangebot der Abyssinia Fine Art School verwehrt. Ich bin verduzt, so rechne ich lediglich damit, dass ich wohl mehr als die 370,00 Birr Monatsbeitrag zahlen müsse.²⁷¹ Das ist der Standardbeitrag, der für die Mitgliedschaft und Ausbildung im Fach *traditional dance* erhoben wird. Der Beitrag sinkt bei erfolgreicher Absolvierung eines zehnmonatigen Tanzkurses auf 200,00 Birr²⁷² pro Monat (Miska 8.11.2015: Interview). Auf meine Nachfrage, weshalb das so sei, verweist mich der Herr an der Rezeption an die Leiterin der Schule, Genet. Diese lässt auf sich warten und ist vorab nicht für ein Gespräch verfügbar, bis ich meine Forschungserlaubnis, die mir das SOAN ausgestellt hatte, vorzeige. Ein Dokument, das sich im Laufe meiner Feldforschung als magischer Türöffner bestätigen sollte. Jedoch bleibt sie stur. Sie habe früher durchaus Expatriates aufgenommen, bis sie von der Re-

²⁷⁰ Zwischen dem 24.10.2015 und 22.11.2015 besuche ich jeweils zwei- bis dreimal pro Woche die Abyssinia Fine Art School und nehme an der Tanzklasse *traditional dance* teil.

²⁷¹ Der Monatsbeitrag über 370,00 Birr entspricht im Oktober 2015 ca. 15,00 Euro. Für gewöhnlich zahlen Ausländer*innen höhere Preise als Einheimische. So sind u.a. die Preise für Hotelzimmer höher für Ausländer*innen als für Äthiopier*innen oder all denjenigen, die im Besitz einer *residence card* sind.

²⁷² Der Betrag über 200,00 Birr entspricht im Oktober 2015 in etwa 8,00 Euro.

gierung verklagt wurde, so ihre Formulierung, die sie nicht näher erläutern möchte.²⁷³ Nach längerer Diskussion einigen wir uns darauf, dass ich den Trainings beiwohnen und zuschauen darf, aber nicht filmen und nicht partizipieren. Daraufhin setze ich mich auf eine niedrige Holzbank am Ende des Trainingsraumes, in der Nähe der Tür, die stets offensteht. Der Raum füllt sich nach und nach mit kichernden und schwatzenden Schüler*innen, die neugierig zu mir schauen, mich grüßen und ihre Rucksäcke, Jacken und Straßenschuhe am Rand abstellen. Viele tragen Jeanshosen oder Alltagskleidung, Plastikschuhe oder Flipflops als Trainingsschuhe, die es auf dem Markt zu kaufen gibt, tanzen strümpfig oder barfuß. Einige haben sich sogar schick angezogen, was mich etwas verwundert, denn das Trainingsprogramm, welches mit dem lauten Ertönen eines Popsongs startet, ist herausfordernd. Innerhalb kurzer Zeit wird es stickig und Schweißgeruch liegt in der Luft. Solomon, der Tanzlehrer, heizt die Truppe an, fordert zu einem zehnmütigen Joggen im Kreis auf. Die ca. 30 Schüler*innen traben hintereinander her, Solomon ordnet sie durch regelmäßige Zwischenrufe zum Richtungswechsel und mehr Schnelligkeit an. Nach der Aufwärmphase folgt das Erlernen eines für die Schüler*innen neuen regionalen Tanzmotivs – Gurage. Hierfür wählt Solomon jeweils zwei Jungs und zwei Mädchen aus der ersten Reihe, welche bereits fortgeschritten sind, und führt mit ihnen zusammen die Schrittabfolge auf. Solomon lässt darauf einen Gurage-Popsong laufen und geht begutachtend durch die Reihen. Die komplexe Fußkombination, die mit kurzen hohen Sprüngen zu kombinieren ist, macht einigen zu Schaffen und ist vor allem körperlich sehr anstrengend. Nicht alle können auf Anhieb folgen, was Solomon dazu veranlasst, die Schüler*innen aufzufordern einen Tanzkreis zu bilden, nun holt er nach und nach eine Person in die Mitte des Tanzkreises, die ihr Können unter Beweis stellen muss. Was oftmals zu Gelächter führt. Zwar sind viele Tänzer*innen talentiert und folgen ohne Weiteres Solomons Anweisungen, jedoch gibt es auch einige, die über keinerlei Taktgefühl verfügen und krampfhaft sowie

²⁷³ Verwundert über die Aussage von Genet schilderte ich einem Kollegen am SOAN die Situation. Dieser war ebenso überrascht wie ich und konnte sich den Vorfall nur so erklären, dass die Mehreinnahmen durch ausländische Schüler*innen steuerlich nicht korrekt abgesetzt wurden. Dies könne wohl zu einer Steuerfahndung geführt haben, was mir als „verklagt von der Regierung“ vorgetragen wurde.

vergeblich versuchen, der Schrittabfolge zu folgen. Nach knapp zwei Stunden ist die Trainingseinheit zu Ende. Die Schüler*innen strömen in den Innenhof, versammeln sich zu Grüppchen. Einige nehmen an der folgenden Tanzklasse teil, wiederum andere schlendern nach Hause.

TANZAUSBILDUNG IN DER ABYSSINIA FINE ART SCHOOL

Die Abyssinia Fine Art School bietet eine zertifizierte Ausbildung über zehn Monate im traditionellen Tanz an mit einem wöchentlichen Trainingsplan von drei Übungseinheiten à zwei Stunden. Der Lehrplan unterliegt keiner Vorgabe des Bildungsministeriums, da es keine staatliche anerkannte Ausbildungsstätte für Tanz gibt.²⁷⁴ Demnach hat die Abyssinia Fine Art School ihren eigenen Studienplan für das Fach traditioneller Tanz konzipiert. Dieser sieht das Erlernen folgender regionaler Tänze²⁷⁵ vor: Amhara (Gondar, Gojjam, Minjar, Wollo, Agaw), Afar, SNNPR (Gurage, Sidama, Wolaita, Konso, Hadiya) Oromia (Shoa, Arsi), Tigray (Tigray) und Harar. Die Tanzklassen teilen sich in Anfänger- und Fortgeschrittenenkurse. Die Teilnehmer*innen sind zwischen 15 und 25 Jahren alt. Nach Beendigung des zehnmonatigen Kurses werden die Schüler*innen nach Darbietung, Anwesenheit, Pünktlichkeit und Teilnahme benotet. Im Anschluss wird das Zertifikat zur Bestätigung an das Bildungsministerium gesendet (Solomon 24.11.2015: Interview).²⁷⁶

Die Tanzklassen finden meist in den späten Nachmittagsstunden statt. Eine Trainingseinheit beginnt mit einem zehnminütigen Aufwärmen, d.h. kurzes Joggen durch den ca. 40 qm großen Trainingsraum zu Popmusik – die während der Aufwärmphase auch internationale Musik beinhal-

²⁷⁴ Für eine ausführliche Diskussion zum Fehlen einer staatlichen Ausbildungsstätte siehe Kapitel „Tanz als Profession“.

²⁷⁵ Ich spreche von regionalen Tänzen, da die Zuweisung traditionell in einigen Fällen irreführend ist und die Zuschreibung traditionell zu Teilen stark subjektiv ist und nicht immer klar definierbar. Gleich verhält es sich mit dem Attribut ethnisch, welches oft in der Zuweisung von Tanzstilen verwendet wird. Da jedoch die Mehrzahl der gezeigten und gelernten Tänze in Addis Abeba ein Konglomerat mehrerer ethnischer Tanzstile aus einer Region darstellt, leidet die Zuweisung ethnisch fehl. Für eine ausführliche Beschreibung siehe Kapitel „Tänze als nationale Inszenierungspraktik“.

²⁷⁶ Ein Prozess, der sich mir nicht erschloss, da es keine staatlich anerkannte Tanzausbildung gibt. Ich nehme an, dass das Abschlusszeugnis mit einem Stempel des Bildungsministeriums versehen wird, um somit offiziellen Charakter zu erzeugen.

tet – ,leichte Dehnübungen der hauptsächlich beanspruchten Körperteile wie Nacken, Schultern, Fußgelenk, Knie, Hüftkreisen etc. Danach beginnen das eigentliche Tanztraining und Einstudieren der Choreografie. Für die Absolventenfeier wurden zusätzliche Trainingseinheiten angeboten. Das Abschlussstück der Fortgeschrittenenklasse war eine 15-minütige Tanzperformance, welche eine in sich abgestimmte Choreografie folgender regionaler Tanzstile umfasste: Afar, Tigray, Agaw, Hadiya, Gambela, Wolaita, Minjar, Gojjam, Oromia, Gurage, Shagoye und Wollo.

DIE TANZSCHULE ALS AUSBILDUNGSORT UND IDENTIFIKATIONSRAUM –
 „A WAY TO FEEL LIKE EVERYBODY ELSE“

Für die Mehrzahl der Schüler*innen der Tanzklasse, die ich über mehrere Wochen begleite, ist der Tanzkurs weit mehr als nur ein spaßiges Hobby oder sportliche Aktivität. Viele erzählen mir, dass sie sich dadurch eine Anstellung in einem Cultural Restaurant erhoffen oder ein Engagement in einem Musikvideoclip. Zwar stellen diese Berufsaussichten kein regelmäßiges Einkommen dar, es sei jedoch besser als nichts zu tun oder auf der Straße zu sitzen, so meine Gesprächspartnerinnen.²⁷⁷ Miska, die sich mir als Halbäthiopierin (Mutter Äthiopierin, Vater Inder) vorstellt, ist in London und Abu Dhabi aufgewachsen und lebt 2015, zum Zeitpunkt unseres Kennenlernens, seit zwei Jahren in Addis Abeba. Sie erzählt mir, dass ihr Antrieb für den Besuch eines Tanzkurses vor allem daher rührt, dass sie bei sozialen Zusammenkünften mittanzen möchte. Auf Hochzeiten werden immer traditionelle Tänze getanzt – was im Kern dem Tanzkanon entspricht, der auch auf den Theaterbühnen zu sehen ist – und sie möchte partizipieren können. Das Erlernen der Tänze, die körperliche Erfahrung öffnen ihr den Weg sich mit ihrer äthiopischen Identität zu identifizieren, so Miska (Miska 24.10.2015; 5.11.2015: Interview). Miskas Aussage „A way to feel like everybody else“ verdeutlicht, dass Tanz nicht nur zur Identifikation mit der Nation als Ganzes dient, sondern auch als Mittel, um sich als Individuum innerhalb dieser gemeinsamen nationalen Identität zu fühlen. Die körperliche Praxis des Tanzens schafft somit eine Verbindung sowohl zu dem

²⁷⁷ Ich tauschte mich in der Tanzschule vor allem mit jungen Frauen aus. Die jungen Männer waren mir gegenüber verhalten und schüchtern, hingegen die Frauen viel offener und neugierig.

kollektiven nationalen Körper als auch zu dem individuellen Körper jedes Tänzers oder jeder Tänzerin.

Ich möchte in diesem Kontext auf das einleitend zitierte Konzept der „three bodies“ von Scheper-Hughes und Lock verweisen. Die „three Bodies“ beschreiben drei miteinander verflochtene Aspekte des Körpers: den individuellen Körper, den sozialen Körper und den politisierten Körper. Der individuelle Körper bezieht sich auf den physischen Körper jedes Einzelnen, der durch persönliche Erfahrungen, Emotionen und Empfindungen geprägt ist. In Bezug auf das angeführte Zitat bedeutet dies, dass die körperliche Erfahrung des Tanzaktes und die individuelle Teilnahme an dieser Praxis dazu führen können, dass sich Tänzer*innen in einer Weise fühlen, die sie mit anderen verbindet und ein Gefühl von Zugehörigkeit vermittelt. Indem sie ihren Körper in der tänzerischen Ausdrucksform nutzen, können sie sich als Teil einer größeren Gemeinschaft fühlen und ihre individuelle Identität mit der nationalen Identität in Einklang bringen. Der soziale Körper bezieht sich auf die Art und Weise, wie gesellschaftliche Normen, Werte und kulturelle Praktiken den Körper beeinflussen und formen. Tanz als kulturelle Praxis ist eng mit sozialen Normen und kulturellen Werten verbunden, die Teil der nationalen Identität sind. Tanzschulen und kulturelle Institutionen können hierbei eine wichtige Rolle spielen, indem sie den Tanz als Ausdrucksform einer gemeinsamen nationalen Kultur etablieren und soziale Normen und Werte vermitteln. Der politisierte Körper bezieht sich auf den Körper als Ort der Macht und Kontrolle. Durch die Förderung des Tanzes als Teil der nationalen Identität kann der politisierte Körper bestimmte Vorstellungen und Ideologien verfestigen.

Tanzschulen und andere Institutionen (z.B. Theaterhäuser) als Räume der Identifikation beeinflussen die Etablierung eines nationalen Tanzkanons in Äthiopien. Diese kulturellen Einrichtungen tragen maßgeblich dazu bei, ein festes Bild und Verständnis der multiethnischen Republik Äthiopien zu verankern und dies auf spielerische Weise durch Tanz in der heranwachsenden Generation zu vermitteln.

TANZSHOWS IN ADDIS ABEBA – VERKLÄRUNG DER NATIONALEN EINHEIT

Tanzaufführungen im öffentlichen Raum – auf Theaterbühnen, in Cultural Restaurants und zu Feiertagen – agieren als Abbild der äthiopischen Nation. Sie sind vereinfachte, einstudierte, choreografierte Unterhaltungsshows, mit dem Ansatz den ethnischen Föderalismus künstlerisch umzusetzen – für *Einheit in Vielfalt* zu werben. Doch ähnlich wie auf soziopolitischer Ebene zeigen sie bei genauer Betrachtung alles andere als ein multiethnisches und pluralistisches Äthiopien. Das in den Shows tänzerisch dargestellte Äthiopien zeigt den föderalen Bund und seine bildenden Regionen. Das Tanzstück als Ganzes steht repräsentativ für die äthiopische Nation, die einzelnen Tanzsequenzen wiederum stellvertretend für die föderalen Einheiten. Die künstlerische Umsetzung beschränkt sich hierbei auf den nationalen Tanzkanon, welcher sich zur Entstehungszeit des Nationaltheaters, sprich während der Regierungszeit Haile Selassies, formierte. Eben in einer Zeit, in der demokratische, liberale Ansätze unvorstellbar waren und die äthiopische Gesellschaft stark hierarchisch, ethno-nationalistisch geprägt war. Kulturelle Konventionen und regierungspolitische Geschicke des Landes wurden von dem amharischen Kaiserhaus geformt und geführt. Indem eine Darstellungstradition, die in jener Zeit maßgeblich geprägt wurde, weiterhin eine Fortsetzung in Tanzshows findet, erhalten liberale und pluralistische Gesellschaftsformen keine künstlerische Umsetzung. Institutionen, wie Tanzschulen, Theaterhäuser und kulturelle Organisationen fördern die nationale Darstellungstradition Äthiopiens, öffnen aber zugleich auch Räume und Möglichkeiten, um nationale Identitäten zu finden und zu etablieren. An und durch diese Orte wird Tanz fester Bestandteil einer äthiopischen Identität. Diese Institutionen prägen die Ausbildung, die Präsentation und die Wahrnehmung von Tanz als kulturelle und nationale Praxis. Durch die Bereitstellung von Lehrplänen, Räumlichkeiten und Aufführungsmöglichkeiten beeinflussen sie, welche Tanzstile als national relevant angesehen werden und welche weniger Beachtung finden. An diesen Orten zentriert sich kulturelle Deutungshoheit, die machtvolle Position dieser Institutionen (Foucault [2005] 2017) beeinflusst die soziale Konstruktion von Tanz und führt zu einem dazu, dass kulturhegemoniale Hierarchien fort-

bestehen, zum anderen können sie aber auch kulturelle Identitäten formen und stärken.

Auf den Bühnen der Theaterhäuser Addis Abebas wird Tanz als immaterielle Kultur, als Unterhaltungs- aber auch Bildungsmedium instrumentalisiert. Intentional wird durch die unterhaltsame Ausdrucksform des Tanzes und durch die aufeinander abgestimmte Choreografie der regionalen Tänze die äthiopische Nation als harmonische, polyethnische Einheit präsentiert. Diese Botschaft wird klar und deutlich und zu jeder erdenklichen Situation hervorgehoben. Kurzum, die äthiopische Nation formt sich durch Tanzauführungen – wir sind alle gleich, weil wir tanzen; Tanz ist unser gemeinsamer Nenner. Tanz respektive die choreografierten Tanzshows dienen hierbei als Vehikel, welches mit der Intention eingesetzt wird, als unifizierendes Medium mit einer befriedenden Wirkung zu fungieren. Die Theaterhäuser in Addis Abeba fungieren als manifestierte, kulturelle Hegemonie. Die bewahrende Funktion liegt klar in der Erhaltung des etablierten nationalen Tanzkanons, welcher Kulturhegemonie tänzerisch festhält.

Auch Tanzschulen in Addis Abeba fungieren als Orte nationaler, ethnischer und kultureller Identitätsfindung. Tanztraditionen werden hier reproduziert und nationale Kultur konstruiert. Das Curriculum der Tanzschulen wählt gezielt Tanzstile- und praktiken aus, die repräsentativ für die multiethnische Republik Äthiopien stehen – hier der über Jahre hinweg tradierte nationale Tanzkanon. Durch die Betonung auf diese seit den 1950er Jahren praktizierte Tanztradition wird ein bestimmtes (kulturhegemoniales) Bild der äthiopischen Nation geformt und verbreitet. Jedoch sind kulturelle Aushandlungsprozesse zu beobachten (Tänze ethnischer Minoritäten werden in das Tanzrepertoire integriert), die vornehmlich durch junge, aufstrebende Tänzer*innen forciert werden, die das festgeschnürte nationale Tanzkorsett aufbrechen.

Neben Tanzschulen und Theaterhäusern haben sich in Addis Abeba dezidierte Unterhaltungsorte, explizit die hier vorgestellten Cultural Restaurants und das *azmari bet* Fendika als Orte, an denen die äthiopische Nation in Form von Tanz inszeniert wird, etabliert.

Die dort gezeigten Tanzshows sind lebhafter, farbenfroher und akrobatischer als die Aufführungen in den Theaterhäusern, um vor allem junge Leute und Tourist*innen anzusprechen (Aregawi Gebre Selassie 24.11.2015:

Interview). Auf den Bühnen der Cultural Restaurants wird der nationale Tanzkanon Äthiopiens tanzend präsentiert. Jede Tanzsequenz steht symbolisch für eine föderale Einheit Äthiopiens. Die Choreografie umfasst die Repräsentation des Nordens mit den Regionen Tigray und Amhara, die durch eine Stimme aus dem Off, die jede Tanzsequenz einleitet, als historisch, als kulturreich und ehemalige geografische Zentren der äthiopischen Hochkultur präsentiert werden. Es folgen Tänze aus dem Bundesstaat Oromia, der geografischen Mitte Äthiopiens und bevölkerungsreichste Ethnie der Republik. Der Gurage-Tanzstil, als einer der Publikumsliebhaber, leitet schließlich in die tänzerische Darstellung der südlichen, westlichen und östlichen Bundesländer über. Die Bevölkerung dieser Regionen wird von der kommentierenden Stimme aus dem Off als besonders naturverbunden vorgestellt. Die hohe ethnische Diversität des südlichen Bundeslandes SNNPR wird hierbei zu einem besonderen Charakteristikum stilisiert, das sich jedoch nicht in tänzerischer Vielfalt zeigt. Die Tanzsequenzen bedienen durchweg Stereotype und sind durchdrungen von einer Romantisierung des Landlebens, welche als rein und ursprünglich stilisiert wird.²⁷⁸

Der Kundschaft der Cultural Restaurants, vor allem Städter*innen, Expatriates, Diaspora-Äthiopier*innen und Tourist*innen, wird ein unterhaltendes Showprogramm in Form eines tänzerischen Kaleidoskops geboten. Hierbei spielt die klischeebeladene, folkloristische und verkürzte Darstellung der äthiopischen Gesellschaft keine Rolle. Für Tourist*innen bietet das Showprogramm der Cultural Restaurants und des *azmari bets* Fendika eine willkommene Rundumschau und eine unterhaltende Zusammenfassung der äthiopischen Kultur. Für die multiethnische Stadtbevölkerung Addis Abebas stellen sie gar Wissensquellen dar, um ihr Land, die Regionen und Ethnien außerhalb Addis Abebas, kennenzulernen, wenn auch in vereinfachter Form.²⁷⁹ Für einige sind es Orte, an denen das, vor allem im

²⁷⁸ Dies ist eine gängige Vorgehensweise in Nationalstaaten mit multiethnischen Gesellschaften, wie u.a. die Arbeiten zu Tanzshows und Nationalparaden aus Ghana (Lentz 2017; Schauert 2015), Uganda (Asaasira 2015), Côte d'Ivoire und Burkina Faso (Gabriel et al. 2016). Es wird eine nationale Einheit aufgeführt, wo real keine existiert.

²⁷⁹ Oft hörte ich sogar innerhalb eines Satzes, dass es großartig sei, hier so viele unterschiedliche Tänze aus Äthiopien zu sehen, man sich aber bewusst sei, dass die Umsetzung auf der Bühne nicht den wahren und ursprünglichen Tänzen entspreche, das könne man nur auf dem Land erleben.

urbanen Raum verbreitete Konzept des *ethiopiawinet* (dt. Äthiopisch sein), gelebt und ausgehandelt wird (Hewan Semon Marye 2019). *Ethiopiawinet* ist vorwiegend in der urbanen Bevölkerung präsent und speist sich aus der Dynamik einer multiethnischen Stadtbevölkerung, die im *meltin' pot* Addis Abeba zusammenkommt und ihre Idee einer einheitlichen Nation Äthiopiens lebt (Hewan Semon Marye 2019).

Neben der Funktion als Orte, an denen äthiopische Identität ausgehandelt wird, wird der von Bendix (2014) definierte In-Wertsetzungsprozess angestoßen. Hier zeigen sich einmal mehr die diversen Ebenen der Kulturbewahrung. Das Wissen, die Aufführung, das Zelebrieren von Tänzen als immaterielle Ausdrucksform wird zum kulturellen Gut, welches als ethnischer und nationaler Identitätsmarker genutzt sowie vermarktet wird und als Aushängeschild einer diversen äthiopischen Republik dient. Die Repräsentationsplattformen, Formate und medialen Räume variieren hierbei. Sie umfassen Cultural Restaurants und *azmari bets* als Orte, die einen starken unterhaltenden Aspekt haben und Theaterhäuser sowie Tanzschulen, die Deutungshoheit und Souveränität symbolisieren. Gemein ist ihnen der ideelle Wert, das Individuum kann sich mit der immateriellen Kulturform Tanz identifizieren, sie zugleich situativ anpassen und besitzen, indem es an Tanzaufführungen partizipiert, Tanzwissen teilt und Tanzstile beherrscht. Somit nimmt es an der tänzerischen Gemeinschaft teil. Tanz als immaterielle Kulturform, als veräußerbares Produkt, emanzipatorisches Mittel oder als Identitätsstifter wird zum bestimmenden Marker äthiopischer Identität.

RESÜMEE – NATION WIRD GETANZT

„Dancing Ethiopia“: tanzendes Äthiopien oder Äthiopien tanzen – eben in dieser titelgebenden Doppeldeutigkeit meiner Untersuchung zeigt sich die Wirkmacht von Tanz auf die dynamische Bildung der äthiopischen Nation. Die multiplen Rezeptionsebenen, die sich in der ästhetischen Erfahrung der Tanzaufführungen auffächern – tanzend oder interaktiv – ermöglichen zahlreiche Bilder, Vorstellungen und Ideen der äthiopischen Gesellschaft. Als populäre Kulturform reflektieren die Tanzaufführungen was war, was ist und was kommt. Durch das situative Anpassen und das stetige Aushandeln zwischen zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten, sind die Shows ein gegenwärtiges Bild der äthiopischen Nation. Vermeintliche Eindeutigkeiten und Machtverhältnisse beginnen hier zu oszillieren. In meiner Analyse der Tanzshows in Addis Abeba zeigt sich, dass die Definitionsmacht des Staates trotz ihres programmatischen Kulturkanons nicht allumfassend wirkt. Im individuellen Ausleben des populärkulturellen Mediums Tanz spiegelt sich ein Äthiopien, das von den nationalen Interpretationen jedes einzelnen konstituierenden Mitglieds der Nation geformt und getragen wird.

Die Tanzaufführungen in der Hauptstadt Addis Abeba reflektieren ein komplexes Geflecht, das sowohl auf individueller als auch auf staatlicher Ebene die nationale Idee Äthiopien kulturell und performativ transportiert. Die identitätsstiftende, gesellschaftsformende und staatsbildende Bedeutung von Tanz bzw. Tanzaufführungen kann kaum ohne eine historische und soziopolitische Kontextualisierung verstanden werden. Ausgehend vom Ende des 19. Jahrhunderts habe ich den Weg vom einstmaligen äthiopischen Kaiserreich über die sozialistische Militärdiktatur hin zur ethnisch-föderalistischen Republik Äthiopien gezeichnet. Hierbei haben die jeweiligen regierungspolitischen Epochen die immaterielle Kulturform Tanz geprägt, ihre Aus- und Aufführung bestimmt, sie in das Unterhaltungsmedium des Tanztheaters überführt und dadurch nachhaltig das Verständnis von Tanz als Repräsentationsmittel der äthiopischen Nation

beeinflusst. Haile Selassie I. setzte in den 1950er Jahren die bereits unter Menelik II. angestoßene Vision einer unifizierten äthiopischen Nation vollends um. Als selbststilisierter Patron der Künste und Wissenschaften ebnet er mit der Gründung kultureller Institutionen wie dem Nationaltheater den Weg für eine öffentlichkeitswirksame Aufführung darstellender Künste. Die durch die hauptstädtischen Theaterhäuser etablierten Bühnenshows dienen ihm zu Beginn seiner Herrschaft als performative Legitimation seiner Macht. Durch die Rückkehr Haile Selassies I. erfährt das Kaiserreich, das von 1936 bis 1941 unter italienischer Okkupation stand, einen emanzipatorischen Aufschwung. Es gilt, den multiethnischen Nationalstaat mit dem Kaiser an der Spitze und seine wieder gewonnene Souveränität innerhalb der internationalen Staatengemeinschaft zu demonstrieren und seine Anerkennung auch innenpolitisch durch ein neues Nationalgefühl zu festigen. Ein willkommenes Mittel sind hierbei auch die darstellenden Künste. Die Tanzshows in den Theaterhäusern der Hauptstadt werden zum allgegenwärtigen Aushängeschild des äthiopischen Staates, der sich nach außen sowie nach innen als harmonische, tanzende Einheit präsentiert. In der Folge setzte sich das Konzept, darstellende Künste als identitätsstiftende und legitimierende Mittel zu verwenden, auch nach bedeutenden politischen Wendepunkten und Regierungswechsel fort. Während des Derg-Regimes wurde mithilfe von Tanz- und Musik Propagandaarbeit für den sozialistischen Staat betrieben. In der föderalistischen Bundesrepublik Äthiopien haben sich Tanzaufführungen zu öffentlichen Feierlichkeiten, Feiertagen und kommerziellen Unterhaltungsshows gänzlich zum kulturellen Aushängeschild eines multiethnischen Äthiopiens erhoben. Die darstellende Kunst überdauerte hierbei als kulturelle Konstante drei gänzlich unterschiedliche Regierungsformen, in denen sie jeweils ihre repräsentative Bedeutung entfaltete.

Vor dem historischen Hintergrund kann insbesondere für die Gegenwart gezeigt werden, wie Tanz als stellvertretende Form des politischen Systems genutzt wird. Als ein choreografiertes, harmonisches Kaleidoskop der tanzenden polyethnischen Nation Äthiopien repräsentieren die Shows heute das kulturpolitische Credo *Einheit in Vielfalt* der Bundesrepublik Äthiopien. Dabei führen sie die Tradition weiter, die den Tanzaufführungen eine repräsentative und nationsbildende Funktion zusprechen. Zum einen wird

das komplexe Gebilde der äthiopischen Nation, die sich durch kulturelle Diversität auszeichnet und zugleich eine Einheit darstellen möchte, heruntergebrochen und greifbar gemacht, indem sie durch eine choreografierte, tänzerische Darbietung eine performative Gestalt annimmt. Zum anderen dient die Präsentation der ethnischen Vielfalt durch traditionelle Tänze und Musik für die äthiopische Gesellschaft als identitätsstiftendes Moment und ermöglicht es dem Individuum, sich innerhalb der multikulturellen äthiopischen Gesellschaft zugehörig zu fühlen. Jedoch sind die Möglichkeiten, sich mit der hier vorgestellten Vision der äthiopischen Nation zu identifizieren, beschränkt, was zum einen auf dem Umstand beruht, dass die Tanzshows ein urbanes Phänomen sind. Die Idee der tänzerischen Darstellung Äthiopiens wird im städtischen und politischen Zentrum entwickelt, wahrgenommen und in die restlichen Regionen weitergetragen (wie anhand des Beispiels der Aufführungen zum *Nations, Nationalities and Peoples' Day* deutlich wurde). Die Tanzshows stellen eine Materialisierung des Konzepts *ethiopiawinet* dar (vgl. Hewan Semon Marye 2019). Als populäre Ausdrucksformen werden sie im urbanen Raum produziert, adaptiert, rezipiert und durch die Tanzenden verkörpert, gleichzeitig dienen sie der städtischen Bevölkerung als Identifikationsfläche, um sich in der multiethnischen äthiopischen Gesellschaft zu verorten. Zum anderen können sich nicht alle mit der im Zentrum imaginierten äthiopischen Gemeinschaft identifizieren und es fühlen sich in erster Linie diejenigen angesprochen und als Teil der äthiopischen Nation, die durch die Präsentation ihrer Tänze Erwähnung finden.

Das getanzte Narrativ Äthiopien limitiert sich auf die tänzerische Darstellung der neun Bundesstaaten²⁸⁰ und greift somit den nationalen Tanzkanon auf, der sich in seinen Grundzügen seit Bestehen der Theaterhäuser in den 1950er Jahren kaum verändert hat. Die vielfältigen Tanzstile einer Region mit ihren spezifischen Elementen werden zu einer Tanzsequenz zusammengefasst, die stellvertretend für eine Region bzw. eine Ethnie steht, sodass sich insgesamt ein statisches Bild der äthiopischen Nation ergibt. Dass hierbei kulturelle Stereotype und Bilder Einzug erhalten, habe ich exemplarisch gezeigt. Dabei führt das Festhalten an traditionellen Elementen

²⁸⁰ Stand 2020, siehe Anmerkungen Vorwort zur administrativen Neuverteilung Äthiopiens.

zu einer künstlerischen Stagnation, die kaum Raum für kreative Neugestaltungen zulässt. Dies wirkt sich nicht nur auf die tänzerische Ausdrucksform aus, sondern spiegelt auch das Verhältnis der vorgestellten äthiopischen Nation zur eigenen Geschichte wider. In den Ausführungen haben sich historische Sichtweisen der äthiopischen Regionen eingeschrieben, die einer kulturhegemonialen Prägung unterliegen. Diese Sichtweisen gehen vom Zentrum Addis Abeba aus und spiegeln die kulturellen Konventionen des äthiopischen Hochlandes (Amhara und Tigray) sowie äthiopisch-orthodoxe christliche Werte und Normen wider, die dort gepflegt und propagiert werden. Dabei wird besonders die amharische Tanztechnik *eskista* zum Pars pro Toto erhoben und bestimmt über die nationalen Grenzen hinweg das Bild und die Definition äthiopischen Tanzes, die den Rest des Landes ausklammert.

Der in den 1950er Jahren eingeführte und fortwährend gültige Tanzkanon bestimmt wiederum, welche Form des äthiopischen Tanzes zu bewahren ist und repräsentativ eingesetzt werden kann. Hierbei formen die Theaterhäuser der Hauptstadt als institutionalisierte, kulturelle Deutungshoheiten (u.a. Nationaltheater, Hager Fikir Theatre) sowie die dort angestellten Tänzer*innen bis heute das Verständnis der tänzerischen Darstellung und setzen den ästhetischen Maßstab. Die Theaterhäuser haben durch die Etablierung der *kinet*-Shows als Unterhaltungs- und Bildungsmedium und durch Theatertanzproduktionen wie *hezb le hezb* maßgeblich die künstlerische Inszenierung sowie die repräsentative Verwendung von Tanz auf den Showbühnen geprägt. Ebenso üben sie als Arbeitgeber von Tänzer*innen einen nicht zu unterschätzenden Einflussfaktor auf die Tanzszene Addis Abebas aus. Die Mehrzahl, der im Nationaltheater engagierten und ausgebildeten Tänzer*innen sind in weiteren Aufführungsstätten sowie in Musikvideos aktiv. Ihre Praxis der Tanzperformances (inkludiert ebenso die Auswahl von Kostümen, Requisiten und Musik) und Choreografien wird somit über den Raum der Theaterbühne in die freischaffende Tanzszene Addis Abebas weitergetragen. Die Theaterhäuser haben die Professionalisierung des Tanzes und die Etablierung des Berufsbildes Tänzer*innen forciert. Diese Entwicklungen spielen eine entscheidende Rolle in der Etablierung des Tanzes als nationale Inszenierungspraktik. Durch die Entwicklung einer professionellen Tanzszene erhalten Tänze in Äthiopien eine in-

stitutionelle Verankerung, die zur Steigerung der kulturellen Wertschätzung und zur Schaffung einer nationalen äthiopischen Identität beiträgt.

Durch das Herunterbrechen und das Zusammenfügen verschiedener ethnischer Tänze aus einer Region zu einer regionalen Tanzsequenz, durch die künstlerische Interpretation der Tanzmotive durch professionelle Tänzer*innen, die in der Mehrzahl in Addis Abeba aufgewachsen sind und nicht den jeweiligen Ethnien angehören und durch das Auslassen von Tänzen aus der Peripherie, wird ein starres Bild der Nation gezeigt und bewahrt. Den kulturpolitischen Leitsatz *Einheit in Vielfalt* sucht man hier vergebens. Ferner werden Stereotype bedient, dramaturgische und stilistische Kontraste hergestellt, es wird exotisiert und Andersartigkeit geschaffen, wo doch eigentlich Einheit propagiert wird. Dadurch, dass eine Vermengung von Tanzstilen mehrerer Ethnien zu einem stellvertretenden regionalen Tanz stattfindet, wird künstlerisch tatsächlich Einheit erzeugt, jedoch auf Kosten der Darstellung ethnischer Diversität. Als das Charakteristikum Äthiopiens, das in den kulturpolitischen Leitsätzen und im Verfassungstext der Republik festgeschrieben ist, erhält ethnische Vielfalt in Tanzaufführungen keine Plattform. Indem nur eine gewisse Auswahl an Tanzstilen zu Staatsempfangen, auf den Theaterbühnen der Hauptstadt und in Cultural Restaurants zu sehen sind, wird immerzu das gängige Verständnis von Tänzen in Äthiopien bedient und eben genau diese präsentierten Tänze werden wiederum als kulturelle Merkmale der äthiopischen Nation verstanden. Alle anderen, die nicht Teil des nationalen Tanzkanons sind, entsprechen nicht der allgemeinen Vorstellung äthiopischer Tänze und erhalten schlichtweg nicht das Prädikat äthiopisch, welches wiederum Authentizität verspricht. Mit der Auswahl der Tanzstile für den Tanzkanon geht zugleich eine Kategorisierung immaterieller Kulturformen einher. Die präferierten Tanzstile erhalten die amharische Bezeichnung *bahlawi* (dt. traditionell) und werden dadurch von den anderen qualitativ abgegrenzt. Diese Auszeichnung spricht ihnen Authentizität zu und markiert sie als repräsentativ äthiopisch und somit als schützenswerte immaterielle Kulturpraktik. Hierdurch entfaltet sich eine ideelle, wirtschaftliche und politische Wirkmacht in Form von In-Wertsetzungsprozessen, die forciert werden durch internationale Kulturbewahrungsprojekte (z.B. UNESCO) und durch die Möglichkeit, das immaterielle Kulturgut Tanz als Aushängeschild der äthiopischen Kulturen

im Kontext kommerzieller Räume zu vermarkten und zu vermitteln. Dies führt zu einer fortwährenden gesellschaftlichen Debatte um kulturelle Deutungshoheiten, die versucht zu bestimmen, was traditionell ist, was eine schützenswerte immaterielle Kulturform ist und wer oder was die Definition von äthiopischem Tanz festlegt. Als Akteur*innen treten hier neben dem Staat und seinen kulturellen Institutionen (u.a. Theaterhäuser, Kultusministerium) Einzelpersonen auf.

Tanzaufführungen erzeugen – zusammengesetzt aus regionalen Tänzen der föderalen Einheiten – das Bild eines unifizierten tanzenden Äthiopiens. Sie sind jedoch alles andere als eine tänzerische Umsetzung des ethnischen Föderalismus. Das mag auch nicht der Anspruch touristischer Etablissements sein, welche sich vorwiegend als gewinnbringende Unterhaltungsorte sehen. Doch sobald Tanzaufführungen zu Staatsakten als Repräsentant für die äthiopische Nation eintreten, ist die vereinfachte tänzerische Darstellung kritisch zu hinterfragen.

Die äthiopische Nation wird wahrhaftig getanzt. Dies zeigt sich im politisch-nationalen sowie individuell-nationalen Wirkungsbereich von Tanzaufführungen in Addis Abeba. Politisch-national wirkt die präsentierte Auswahl an Tänzen, indem die Diskriminierung ethnischer Minderheiten, fehlender politischer Pluralismus sowie die ethno-nationalistische Prägung der regierenden Partei sich in der Aufführung des nationalen Tanzkanons widerspiegeln. Indem die vereinfachte Zusammenstellung der Tänze ethnischen Minderheiten keine öffentliche künstlerische Plattform einräumt, sie nicht als repräsentativ für den äthiopischen Staat ansieht, sie bestimmte Regionen hervorheben, wird die äthiopische Nation eben genauso wie sie die EPRDF-Koalition die letzten zwei Jahrzehnte (1994–2018) geformt und regiert hat, dargestellt. Mit der Machübernahme Abiy Ahmeds 2018 öffnen sich scheinbar neue Möglichkeiten für den repräsentativen Einsatz immaterieller Kulturformen und das Mitspracherecht ethnischer Minderheiten. Er forciert die Umsetzung der kulturpolitischen Leitsätze sowie die Förderung der Künste, inwieweit sich dies auf das populäre Medium Tanzshows und deren künstlerische Umsetzung auswirkt, ist abzuwarten (MoCT 17.04.2019; UNESCO 20.05.2019). Die optimistischen Entwicklungen, die mit Abiy Ahmeds Amtsantritt prophezeit wurden, klangen mit dem Bür-

gerkrieg im Norden Äthiopiens (2020–2022) ab. Der Bürgerkrieg in Tigray zeigt, wie ethnische Zugehörigkeit zum Diskriminierungsmerkmal wird.

In dieser angespannten Lage und als Gegenentwurf zur regierungspolitischen Agenda treten Kunstformen wie Tänze als Medium und Mediator für ein friedliches Miteinander auf und bilden einen individuell-nationalen Referenzrahmen. Tänzer*innen erheben sich hierbei zu *cultural ambassadors*, deren Aufgabe darin besteht, durch tänzerische Performativität Äthiopien zu verkörpern und dadurch ihre eigene, ganz persönliche Vision Äthiopiens zu tanzen. Künstler*innen wie der Tänzer Melaku Belay sehen in der Verwendung von Tanz ein emanzipatorisches Mittel, um auf gesellschaftskritische Themen und politische Missstände aufmerksam zu machen. Er nutzt die Popularität seines Etablissements und seiner Person, um durch Tanzshows die Vielfalt der äthiopischen Nation darzustellen. Hierbei unterstützt er vor allem Musiker*innen und Tänzer*innen aus Tigray und kreiert somit einen Identifikationsraum, um seine Idee eines ethnisch diversen Äthiopiens zu etablieren. Durch ein Aufbrechen der getanzten Narration, durch das subtile Kommentieren politischer Situationen mithilfe von Tanz, zeigen Tänzer*innen einmal mehr das lebendige Potenzial der Ausdrucksform. Sie legen Traditionsformen situativ aus und definieren äthiopischen Tanz durch ihr künstlerisches Schaffen. Gemein ist ihnen, dass ihnen als ausführende Akteur*innen die Handlungsmacht und Souveränität über Adaption und Präsentation obliegt. Sie setzen sich über etablierte Aufführungsformen hinweg, formen einen innovativen Umgang mit Traditionen und erheben Tanz zu einer Entität, die vor allem einen starken ideellen Wert in sich trägt und ebenso als identitätsstiftendes Moment dient. Durch die feste Verwurzelung und Etablierung von Tanz in der äthiopischen Gesellschaft nutzen Tänzer*innen eine bekannte kulturelle Form und laden sie mit gegenwärtigen Intentionen, Wünschen und Erwartungen auf. Als kreative Ausdrucksform haben sie Tanz adaptiert und versuchen teils mehr, teils weniger tänzerische Traditionen mit zeitgenössischen Bewegungsmotiven und Choreografien zu verbinden, um sie somit als eigenes gesellschaftliches Instrument zu beanspruchen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Abbink, Jon (2017a): „Ethiopia 2004 – 2016. Vagaries of the ‚Developmental State‘ and Societal Challenges“. In: Abbink, Jon (Hrsg.): *A Decade of Ethiopia*. Leiden: Brill, 1–14.
- Abbink, Jon (2017b): „Ethiopia in 2015“. In: Abbink, Jon (Hrsg.): *A Decade of Ethiopia*. Leiden: Brill, 208–225.
- Abbink, Jon (2017c): „Ethiopia in 2016“. In: Abbink, Jon (Hrsg.): *A Decade of Ethiopia*. Leiden: Brill, 226–243.
- Abbink, Jon (2013): „Ethnic-based federalism and ethnicity in Ethiopia. Reassessing the experiment after 20 years“. In: Abbink, Jon und Tobias Hagmann (Hrsg.): *Reconfiguring Ethiopia. The politics of authoritarian reform*. Abingdon, Oxon: Routledge, 17–39.
- Abbink, Jon (1997): „Ethnicity and constitutionalism in contemporary Ethiopia“. *Journal of African Law* 41 (2): 159–174.
- Abbink, Jon und Tobias Hagmann (2013): „The politics of authoritarian reform in Ethiopia, 1991 to 2002“. In: Abbink, Jon und Tobias Hagmann (Hrsg.): *Reconfiguring Ethiopia. The politics of authoritarian reform*. Abingdon, Oxon: Routledge, 1–16.
- Adshead-Lansdale, Janet (1994): „Dance analysis in performance“. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 12 (2): 15–20.
- Akuupa, Michael (2015): *National culture in Post-Apartheid Namibia. State-sponsored cultural festivals and their histories*. Basel: Basler Afrika Bibliographien.
- Anderson, Benedict R. O’G ([1983] 2006): *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London, New York: Verso.
- Asaasira, Anita Desire (2015): „Performing Uganda. Ndere Troupe’s representation of a „Ugandan“ identity“. In: Solomon, Thomas (Hrsg.): *African musics in context. Institutions, culture, identity*. Kampala: Fountain Publishers, 179–209.
- Ashenafi Kebede (1971): *The music of Ethiopia. Its development and cultural setting*. Dissertationsschrift Wesleyan University, Middletown.
- Ashenafi Kebede (1976): „Zemenawi muzika. Modern trends in traditional secular music of Ethiopia“. *The Black Perspective in Music* 4 (3): 289–301.
- Askew, Kelly M. (2002): *Performing the nation*. Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press.

- Austin, John Langshaw ([1955] 2009): *How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Oxford University Press.
- Bahru Zewde (2003): „Addis Ababa University“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (1). Wiesbaden: Harrassowitz: 89–90.
- Bahru Zewde (2005): „Hager Fikir Theatre“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (2). Wiesbaden: Harrassowitz: 966–967.
- Barber, Karin (2018): *A history of African popular culture*. Cambridge, United Kingdom, New York, NY: Cambridge University Press.
- Barkataki-Ruscheweyh, Meenaxi (2017): *Dancing to the state. The ethnic compulsions of the Tangsa in Assam*. New Delhi: Oxford University Press.
- Bassewitz, Nadia von und Helmut Heß (2005): „10 Jahre ethnischer Föderalismus in Äthiopien“. Elektronisches Dokument: <http://library.fes.de/pdf-files/iez/50161.pdf> (abgerufen: 19.05.2019).
- Bauman, Richard (1975): „Verbal art as performance“. *American Anthropologist* 77 (2): 290–311.
- BBC (14.09.2018): „Abiy Ahmed“. Elektronisches Dokument: <https://www.bbc.com/news/world-africa-43567007> (abgerufen: 17.05.2019).
- Bendix, Regina (2014): „Dynamiken der In-Wertsetzung von Kultur(erbe). Akteure und Kontexte im Lauf eines Jahrhunderts“. In: Girke, Felix, Knoll, Eva-Maria und Burkhard Schnepel (Hrsg.): *Kultur all inclusive* (Kultur und soziale Praxis). Bielefeld: Transcript, 45–73.
- Bendix, Regina, Eggert, Aditya und Arnika Peselmann (2013): „Introduction. Heritage regimes and the state“. In: Bendix, Regina, Eggert, Aditya und Arnika Peselmann (Hrsg.): *Heritage regimes and the state*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 11–20.
- Billig, Michael (1995): *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Bolay, Anne (2004): „Les poètes-musiciens éthiopiens (azmari) et leurs constructions identitaires“. *Cahiers d' études africaines* XLIV (4) (176): 815–839.
- Bourdieu, Pierre ([1980] 1990): *The logic of practice*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press.

- Brita, Antonella (2014): „Yared“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (5). Wiesbaden: Harrassowitz: 26–28.
- Brüne, Stefan (2010): „Provisional Military Administrative Council (P.M.A.C.)“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (4). Wiesbaden: Harrassowitz: 228–230.
- Butler, Judith (1988): „Performative acts and gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory“. *Theatre Journal*, Vol. 40, (4): 519–531.
- Central Intelligence Agency (2019): „The World Factbook“. Elektronisches Dokument: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/et.html> (abgerufen: 13.12.2019).
- Chakravorty, Pallabi (2011): „Global Dancing in Kolkata“. In: Isabelle Clark-Decès (Hrsg.): *A Companion to the Anthropology of India*. Malden, MA: Wiley-Blackwell: 137–153.
- Clapham, Christopher (1988): *Transformation and continuity in revolutionary Ethiopia*. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press.
- Clapham, Christopher (2002): „Controlling space in Ethiopia“. In: Donham, Donald L. et al. (Hrsg.): *Remapping Ethiopia. Socialism & after* (Eastern African studies). Oxford, England, Addis Ababa, Athens: J. Currey; Addis Ababa University Press; Ohio University Press, 9–32.
- Clapham, Christopher (2015): „The era of Haile Selassie“. In: Prunier, Gérard und Éloi Ficquet (Hrsg.): *Understanding contemporary Ethiopia*. London, New York: Hurst & Company; Oxford University Press, 183–207.
- Comaroff, John L. und Jean Comaroff (2010): *Ethnicity, Inc*. Chicago, Ill. [u.a.]: Univ. of Chicago Press.
- Crummey, Donald (2005): „Gondäriine kingdom“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (2). Wiesbaden: Harrassowitz: 845–848.
- Csordas, Thomas J. (Hg.) (1994): *Embodiment and Experience. The Existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dawit Wolde Giorgis (1989): *Red tears. War, famine and revolution in Ethiopia*. Trenton, N.J.: Red Sea Press.
- Derat, Marie-Laure und Denis Nosnitsin (2014): „Yakunno Amlak“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (5). Wiesbaden: Harrassowitz: 43–46.

- Donham, Donald und Wendy James (Hrsg.) (1986): *The Southern marches of imperial Ethiopia. Essays in history and social anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Donham, Donald L. (1999): *Marxist modern. An ethnographic history of the Ethiopian revolution*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press; J. Currey.
- Donham, Donald L. (2002a): „Introduction“. In: Donham, Donald L. et al. (Hrsg.): *Remapping Ethiopia. Socialism & after*. Oxford, England, Addis Ababa, Athens: J. Currey; Addis Ababa University Press; Ohio University Press: 1–8.
- Donham, Donald L. (2002b): „Looking back on the projects of the socialist state 1974–91. Introduction“. In: Donham, Donald L. et al. (Hrsg.): *Remapping Ethiopia. Socialism & after*. Oxford, England, Addis Ababa, Athens: J. Currey; Addis Ababa University Press; Ohio University Press: 33–36.
- Donham, Donald L. et al. (Hrsg.) (2002): *Remapping Ethiopia. Socialism & after*. Oxford, England, Addis Ababa, Athens: J. Currey; Addis Ababa University Press; Ohio University Press.
- Douglas, Mary (1970): *Natural Symbols. Explorations in cosmology*. London: Barrie & Rockliff, Cresset Press.
- Drewal, Margaret Thompson (1991): „The state of research on performance in Africa“. *African Studies Review* 34 (3): 1–64.
- Duroyaume, Perrine (2015): „Addis Ababa and the urban renewal in Ethiopia“. In: Prunier, Gérard und Éloi Ficquet (Hrsg.): *Understanding contemporary Ethiopia*. London, New York: Hurst & Company; Oxford University Press: 395–413.
- Edmondson, Laura (2007): *Performance and politics in Tanzania. The nation on stage*. Bloomington, IN: Indiana university press.
- Elizabeth Wolde Giorgis (2010): *Ethiopian Modernism. A subaltern perspective*. Cornell University. Dissertationsschrift. Elektronisches Dokument: <https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/12e6e787-e497--4bc7-a61c-b7183ff48661/content> (abgerufen: 21.09.2023).
- Elizabeth Wolde Giorgis (Hrsg.) (2012): *What is Zemenawinet? – Perspectives on Ethiopian Modernity*. Friedrich Ebert Stiftung (FES): Addis Ababa. Elektronisches Dokument: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/aethiopien/09884.pdf> (abgerufen 21.09.2023).

- Elizabeth Wolde Giorgis (2019): *Modernist art in Ethiopia*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Epple, Susanne und Sophia Thubauville (2012): „Cultural diversity in Ethiopia between appreciation and suppression“. *Paideuma* (58): 153–166.
- Erlich, Haggai (2005): „Eritrea from 1962 to 1991“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (2). Wiesbaden: Harrassowitz: 365–367.
- Falceto, Francis (1999): „Ethiopia. Land of Wax and Gold“. In: Broughton, Simon (Hrsg.): *Africa, Europe and the Middle East* (The Rough guide to world music, 1). London: The Rough Guides, 480–487.
- Falceto, Francis und Karen Louise Albrecht (2001): *Abyssinie swing. A pictorial history of modern Ethiopian music*. Shama Books: Addis Ababa.
- FDRE – Federal Democratic Republic of Ethiopia (2005): „The criminal code of the Federal Democratic Republic of Ethiopia“. Elektronisches Dokument: <https://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/et/et011en.pdf> (abgerufen: 01.01.2020).
- FDRE – Federal Democratic Republic of Ethiopia Population Census Commission (2008): *Summary and statistical report of the 2007 Population and housing census*. Unveröffentlichtes Dokument.
- FDRE – Federal Democratic Republic of Ethiopia (2016): „Growth and Transformation Plan II (GTP II)“. Elektronisches Dokument: <https://www.greengrowthknowledge.org/sites/default/files/downloads/policy-database/ETHIOPIA%29%20Growth%20and%20Transformation%20Plan%20II%2C%20Vol%20I.%20%20%282015%2C16--2019%2C20%29.pdf> (abgerufen: 01.01.2020).
- FDRE – Federal Democratic Republic of Ethiopia (2019): „Ethiopian Constitution“. Elektronisches Dokument: <https://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/e/t/et007en.pdf> (abgerufen: 06.01.2020).
- FDRE – Federal Democratic Republic of Ethiopia (2019a): „Proclamation of the constitution of the Federal Democratic Republic of Ethiopia“. Elektronisches Dokument: <https://ethiopianembassy.be/wp-content/uploads/Constitution-of-the-FDRE.pdf> (abgerufen: 06.01.2020).
- Fiaccadori, Gianfranco (2007a): „Menelik I.“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (3). Wiesbaden: Harrassowitz: 921–922.

- Fiaccadori, Gianfranco (2007b): „Makedda“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (3). Wiesbaden: Harrassowitz: 672–674.
- Ficquet, Éloi und Dereje Feyissa (2015): „Ethiopians in the twenty-first century. The structure and transformation of the population“. In: Prunier, Gérard und Éloi Ficquet (Hrsg.): *Understanding contemporary Ethiopia*. London, New York: Hurst & Company; Oxford University Press, 15–62.
- Fiebach, Joachim (2015): *Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen*. Berlin: Theater der Zeit.
- Finneran, Niall (2007): „Lalibäla“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (3). Wiesbaden: Harrassowitz: 482–484.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foster, Susan Leigh (2013): „Dancing and theorizing and theorizing dancing“. In: Brandstetter, Gabriele und Gabriele Klein (Hrsg.): *Dancing [and] theory*. Bielefeld: transcript: 19–32.
- Foucault, Michel [1975] (2019): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Foucault, Michel [2005] (2017): *Analytik der Macht*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main.
- Frey, Ivo (1983): *Proletarisches, Agitprop- und antifaschistisches Theater. Ein Beitrag zur Geschichte des schweizerischen Arbeitertheaters der Zwischenkriegszeit*. Unveröffentlichte Dissertation. Universität Bern.
- Fricke, Christine (2011): *Von Widerstand bis Alltag. Ein Forschungsüberblick zu Nationalismus in Afrika. Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz* (Working Papers of the Department of Anthropology and African Studies of the Johannes Gutenberg University Mainz) 129.
- Gabbert, Echi Christina (2006): „Arbore soundscape. Remapping Arbore through music“. In: Uhlig, Siegbert (Hrsg.): *Proceedings of the XVth International Conference of Ethiopian Studies, Hamburg, July 20–25, 2003* (Aethiopistische Forschungen, Bd. 65). Wiesbaden: Harrassowitz, 428–434.
- Gabriel, Marie-Christin (2013): „Inszenierungen von Nation im Rahmen des Unabhängigkeitsjubiläums in Benin im Jahr 2010“. *Arbeitspapiere des Instituts*

für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Working Papers of the Department of Anthropology and African Studies of the Johannes Gutenberg University Mainz) 143.

- Gabriel, Marie-Christin, Lentz, Carola und Konstanze N'Guessan (2016): „Jeder Hat Seinen Platz“. *Differenzpolitik Und Raumordnung in „Afrikanischen Nationalfeiern.“ Sociologus* 66 (2): 105–136.
- Gabriel, Marie-Christin, Lentz, Carola und Konstanze N'Guessan (2017): „Performing the national territory: the geography of national-day celebrations“. *Nations and Nationalism* 23 (4): 686–706.
- Gabriel, Marie-Christin, Lentz, Carola und Konstanze N'Guessan(2020): „Embodying the nation: The production of sameness and difference in national-day parades“. *Ethnography* 21(4): 506–536.
- Garretson, Peter (2003): „Addis Abäba“. In: Uhlig, Siegbert (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (1). Wiesbaden: Harrassowitz: 79–85.
- Gellner, Ernest ([1983] 1995): *Nations and nationalism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Getatchew Haile (2005): „Ethiopian Orthodox (Täwahedo) Church“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (2). Wiesbaden: Harrassowitz: 414–421.
- Gill, Peter (2010): *Famine and foreigners. Ethiopia since Live Aid*. Oxford: Oxford University Press.
- Gilman, Lisa (2009): *The dance of politics. Gender, performance, and democratization in Malawi*. Philadelphia: Temple University press.
- Glück, Kim und Sophia Thubauville (Hrsg.) (2024): *Saving and being safe away from home. Savings and Insurance Associations in Ethiopia and Its Diaspora*. Bielefeld: Transcript.
- Goffman, Erving ([1956] 1959): *The presentation of self in everyday life*. London: Allen Lane the Penguin Press.
- Gregory, Katherine (2020): „The Video Camera Spoiled My Ethnography: A Critical Approach“. *International Journal of Qualitative Methods* 19:1–9.
- Handler, Richard und Jocelyn Linnekin (1984): „Tradition, genuine or spurious“. *The Journal of American Folklore* 97 (385): 273–290.
- Handler, Richard, Bernard Arcand, Ronald Cohen, Bernard Delfendahl, Dean MacCannell, Kent Maynard, Lise Pilon-Lê, und M. Estellie Smith (1984): „On

- Sociocultural Discontinuity: Nationalism and Cultural Objectification in Quebec [and Comments and Reply]“. *Current Anthropology* 25 (1): 55–71.
- Handler, Richard (1988): *Nationalism and politics of culture in Quebec*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Hanna, Judith Lynne (1979): „Movements toward understanding humans through the anthropological study of dance“. *Current Anthropology* 20 (2): 313–339.
- Heldman, Marilyn (2007): „Churches of Lalibäla“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (3). Wiesbaden: Harrassowitz: 484–489.
- Henze, Paul B. (2000): *Layers of time. A history of Ethiopia*. New York: St. Martin's Press.
- Hewan Semon Marye (2019): „Ityopyawinnät and Addis Abäba's Popular Music Scene“. *Aethiopica* 22: 96–123.
- Heyer, Friedrich (2003): „Crosses“. In: Uhlig, Siegbert (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (1). Wiesbaden: Harrassowitz: 815–816.
- Hobsbawm, E. J. und Terrence O. Ranger (1983): *The Invention of tradition*. Cambridge [Cambridgeshire], New York: Cambridge University Press.
- Hungarian Academy of Sciences (2019): „Ethiofolk“. Elektronisches Dokument: <https://www.ethiofolk.com/en/about> (abgerufen: 19.12.2019).
- Jansen, Christian und Henning Borggräfe (2007): *Nation, Nationalität, Nationalismus*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag.
- Ishiyama, John und und Post Basnet (2022): „Ethnic versus national identity in Ethiopia: Is ethnic identity growing and among whom“? *African Security Review* 31 (1): 82–98.
- Kaepler, Adrienne L. (1967): *The structure of Tongan dance*. Unveröffentlichte Dissertation. University of Hawaii.
- Kaepler, Adrienne L. (1970): „Tongan dance: A study in cultural change“. *Ethnomusicology* 14 (2): 266–277.
- Kaepler, Adrienne L. (1978): „Dance in anthropological perspective“. *Annual Review of Anthropology* (7): 31–49.
- Kaepler, Adrienne L. (1996): „Dance“. In: Levinson, David und Melvin Ember (Hrsg.): *Encyclopedia of cultural anthropology* (A Henry Holt reference book). New York: H. Holt: 309–312.

- Kaepler, Adrienne L. (2001): „Dance and the concept of style“. *Yearbook for Traditional Music* (33): 49–63.
- Kaplan, Steven (2005): „Däbtära“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (2). Wiesbaden: Harrassowitz: 54–55.
- Kaplan, Steven (2010): „Solomonic dynasty“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (4). Wiesbaden: Harrassowitz: 688–690.
- Kaufman-Shelemay, Kay (1983): „A new system of musical notation in Ethiopia“. In: Leslau, Wolf, Segert, S. und András J. E. Bodrogligeti (Hrsg.): *Ethiopian studies. Dedicated to Wolf Leslau on the occasion of his seventy-fifth birthday, November 14th, 1981*. Wiesbaden: O. Harrassowitz: 571–582.
- Kaufman-Shelemay, Kay (1991): *A song of longing. An Ethiopian journey*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kaufman-Shelemay, Kay (2003): „Aqaqam“. In: Uhlig, Siegbert (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (1). Wiesbaden: Harrassowitz: 293.
- Kawase, Itsushi (2007): „Dancing Addis Ababa. The introduction to ethnic dance performance scene in urban Ethiopia“. Elektronisches Dokument: <http://www.itsushikawase.com/dance.html> (abgerufen: 03.01.2020).
- Kawase, Itsushi (2008): „The transformation of musical activities and self-imposed group markers of Azmari in Ethiopia“. *Cultures sonores d’Afrique* IV: 11–31.
- Kealiinohomoku, Joann W. ([1969] 1983): „An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance“. In: Copeland, Roger und Marshall Cohen (Hrsg.): *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford [Oxfordshire], New York: Oxford University Press, 533–549.
- Kimberlin, Cynthia Tse (1978): „The Bägänna of Ethiopia“. *Ethiopianist Notes* 2 (2): 13–29.
- Kimberlin, Cynthia Tse (2003): „Azmari“. In: Uhlig, Siegbert (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (1). Wiesbaden: Harrassowitz: 419–421.
- Kimberlin, Cynthia Tse (2005): „Dances“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (2). Wiesbaden: Harrassowitz: 81–84.
- Kimberlin, Cynthia Tse (2014): „Yared Music School“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (5). Wiesbaden: Harrassowitz: 29–30.

- Köppen, Grit (2017): *Performative Künste in Äthiopien. Internationale Kulturbeziehungen und postkoloniale Artikulationen*. Bielefeld: Transcript.
- Kubik, Gerhard (2004): *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Aufsätze*. Münster, Wien: Lit.
- Laban, Rudolf von (1928): *Schritttanz. Teil 1 und 2*. Wien/Leipzig: Universal-Edition.
- Lentz, Carola (2010): „Ghana@50‘: celebrating the nation – debating the nation“. *Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz* (Working Papers of the Department of Anthropology and African Studies of the Johannes Gutenberg University Mainz) 120.
- Lentz, Carola (Hrsg.) (2011): „Celebrating Africa@50: The Independence Jubilees in Madagascar, the DR Congo, Benin, Mali and Nigeria“. *Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz* (Working Papers of the Department of Anthropology and African Studies of the Johannes Gutenberg University Mainz) 130.
- Lentz, Carola (2017): „Die Aufführung der Nation und die Einhegung von Ethnizität in afrikanischen Nationalfeiern“. In: Stefan Hirschauer (Hrsg.): *Un/doing differences. Praktiken der Humandifferenzierung*. Weilerswist: Velbrück, 119–143.
- Levine, Donald Nathan (1965): *Wax and gold. Tradition and innovation in Ethiopian culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Levine, Donald Nathan (1974): *Greater Ethiopia. The evolution of a multiethnic society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lomax, Alan, Bartenieff, Irmgard und Forrestine Paulay (1969): *Choreometrics. A Method for the study of cross-cultural pattern in film*. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film.
- Lomax, Alan, Irmgard Bartenieff und Forrestine Paulay (1968): „Dance style and culture“. In: Lomax, Alan und Edwin E. Erickson (Hrsg.): *Folk song style and culture* (American Association for the Advancement of Science. Publication, no. 88). Washington: American Association for the Advancement of Science, 222–247.
- Lydall, Jean (1994): „Beating around the bush“. In: Bahru Zewde, Tadesse Beyene und Richard Pankhurst (Hrsg.): *Proceedings of the eleventh international conference of Ethiopian Studies: Addis Ababa, 1. – 6. April*

- 1991 / *Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa Univ.* (2). Addis Ababa: International Conference of Ethiopian Studies: 1–26. Als elektronisches Dokument: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.483.3498&rep=rep1&type=pdf> (abgerufen: 14.01.2020).
- MacCannell, Dean (1973): „Staged authenticity. Arrangements of social space in tourist settings“. *American Journal of Sociology* 79 (3): 589–603.
- MacCannell, Dean (2011): *The ethics of sightseeing*. Berkeley: University of California Press.
- Marrassini, Paolo (2007): „Kebra nagast“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (3). Wiesbaden: Harrassowitz: 364–368.
- Martin, György (1967): „Dance types in Ethiopia“. *Journal of the International Folk Music Council* (19): 23–27.
- Mascia-Lees, Frances E. (Hrsg.) (2011) : *A companion to the anthropology of the body and embodiment*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Matzke, Christine (2003): *En-gendering theatre in Eritrea. The roles and representations of women in the performing arts*. Unveröffentlichte Dissertation. University of Leeds.
- Mauss, Marcel ([1935] 1973): „Techniques of the body“. *Economy and Society* 2 (1): 70–88.
- Meise, Michaela (2016): *Eshi Addis Ababa*. Köln: König, Walther.
- Melaku Belay (2019): „Fendika. Facebook-Präsenz“. Elektronisches Dokument: <https://www.facebook.com/FendikaCulturalCenter/> (abgerufen: 30.10.2019).
- Ministry of Information (1968): *Music, dance, drama in Ethiopia*. Addis Ababa: Commercial Printing Press.
- MoCT (2016): „Cultural policy of the Federal Democratic Republic of Ethiopia“. Elektronisches Dokument: <http://www.moct.gov.et/-/cultural-policy-of-the-federal-democratic-republic-of-ethiop-1> (abgerufen: 13.05.2019).
- MoCT (17.04.2019): „Re-Shaping cultural policies in Ethiopia. A multi-stakeholder consultation meeting“. Elektronisches Dokument: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cultural_policy_ethiopia_meeting-agenda.pdf (abgerufen: 11.07.2019).
- MYSC – Ministry of Youth, Sports & Culture (2004): „Ethiopian National Theatre“. Elektronisches Dokument: <http://www.mysc.gov.et/National%20Theater.html> (abgerufen: 15.12.2019).

- MYSC – Ministry of Youth, Sports & Culture (2005): „Cultural Policy of Ethiopia“. Elektronisches Dokument: <http://www.mysc.gov.et/culture.html> (abgerufen: 12.05.2019).
- Neveu Kringelbach, Hélène und Jonathan Skinner (2012): „The movement of dancing cultures“. In: Kringelbach Neveu, Hélène und Jonathan Skinner (Hrsg.): *Dancing cultures. Globalization, tourism and identity in the anthropology of dance* (Dance and performance studies, 4). New York: Berghahn Books, 1–25.
- Neveu Kringelbach, Hélène (2013): *Dance circles. Movement, morality and self-fashioning in urban Senegal*. New York: Berghahn.
- N’Guessan, Konstanze (2020): *Histories of Independence in Côte d’Ivoire. An Ethnography of the past*. Leiden; Boston: Brill.
- Pankhurst, Richard (1998): *The Ethiopians. A history*. Oxford: Blackwell.
- Pankhurst, Richard (2014): „Ethiopian stereotypes. Changing perceptions over the millennia“. In: Girke, Felix (Hrsg.): *Ethiopian images of self and other* (Schriften des Zentrums für Interdisziplin re Regionalstudien, 2). Halle an der Saale: Univ.-Verl. Halle-Wittenberg, 33–50.
- Pankhurst, Richard und Siegfried Pausewang (2005): „Famines“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (2). Wiesbaden: Harrassowitz: 486–488.
- Piscator, Erwin ([1929] 1986): *Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Plastow, Jane (1994): „Ethiopia“. In: Banham, Martin (Hrsg.): *The Cambridge guide to African and Caribbean theatre*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 31–36.
- Plastow, Jane (1996): *African theatre and politics. The evolution of theatre in Ethiopia, Tanzania and Zimbabwe: A comparative study*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi.
- Plastow, Jane (2004): „East Africa. Ethiopia and Eritrea“. In: Banham, Martin (Hrsg.): *A History of theatre in Africa*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 192–205.
- Plastow, Jane (2010): „Theatre“. In: Uhlig, Siegbert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (4). Wiesbaden: Harrassowitz: 940–942.
- Plastow, Jane (2013): „The role of theatre in the breaking and making of two african nations. Ethiopia and Eritrea, 1916–2011“. In: Lichtenfels, Peter und John

- Rouse (Hrsg.): *Performance, politics and activism* (Studies in international performance). Houndmills, Basingstoke, New York, N.Y.: Palgrave Macmillan, 56–70.
- Poissonnier, Bertrand (2012): „The Giant Stelae of Aksum in the light of the 1999 excavations“. *Palethnology of Africa, Palethnology* (4): 49–86.
- Powne, Michael (1968): *Ethiopian music. An introduction. A survey of ecclesiastical and secular Ethiopian music and instruments*. London [u.a.]: Oxford University Press.
- Rehling, Andrea (2017): „Materielles Kultur- und Naturerbe als Objekt und Ressource kultureller Souveränitätsansprüche“. In: Feindt, Gregor, Gißibl, Bernhard und Johannes Paulmann (Hrsg.): *Kulturelle Souveränität. Politische Deutungs- und Handlungsmacht jenseits des Staates im 20. Jahrhundert* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz Beiheft, 112). Göttingen, Bristol, CT: Vandenhoeck & Ruprecht, 257–284.
- Rosa, Cristina F. (2015): *Brazilian bodies and their choreographies of identification. Swing nation*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Röschenthaler, Ute (2016): „Be Faster than the Pirates‘: Copyright and the Revival of ‚Traditional Dances‘ in Southwest Cameroon“. In: Ute Röschenthaler und Mamadou Diawara (Hrsg.): *Copyright Africa: How Intellectual Property, Media and Markets Transform Immaterial Cultural Goods*. Canon Pyon: Sean Kingston Publishing, 177–213.
- Salih, Sara (2002): *Judith Butler*. Florence: Taylor and Francis.
- Sarah Abdu Bushra (2018): *Movements mean more. A journey of Ethiopian inspiration*. O.O.: Eujoa Artes Gráficas.
- Schauert, Paul W. (2015): *Staging Ghana. Artistry and nationalism in state dance ensembles*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schechner, Richard (1985): *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Scheper-Hughes, Nancy and Margaret M. Lock (1987): „The mindful body. A prolegomenon to future work in medical anthropology“. *Medical Anthropology Quarterly* 1 (1): 6–41
- Shiferaw Bekele und Sophia Dege (2010): „Revolution of 1974“. In: Uhlig, Siegfert und Alessandro Bausi (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (4). Wiesbaden: Harrassowitz: 384–386.

- Siegmund, Gerald (2013): „Aesthetic experience“. In: Brandstetter, Gabriele und Gabriele Klein (Hrsg.): *Dancing [and] theory*. Bielefeld: transcript: 81–95.
- Singer, Milton (1972): *When a great tradition modernizes. An anthropological approach to Indian civilization*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Skey, Michael (2011): *National Belonging and Everyday life. The significance of nationhood in an uncertain world*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sklar, Deidre (1991): „On Dance Ethnography“. *Dance Research Journal* 23 (1): 6–10.
- Smith, Anthony David ([1986] 1991): *The ethnic origins of nations*. Oxford: Blackwell.
- Solomon Addis Getahun und Wudu Tafete Kassu (2014): *Culture and customs of Ethiopia*. Santa Barbara, California: Greenwood.
- Sorenson, John (1993): *Imagining Ethiopia. Struggles for history and identity in the Horn of Africa*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Taitu Hotel (2016): „Taitu Hotel“. Elektronisches Dokument: <http://www.taituhotel.com/> (abgerufen: 06.11.2019).
- Timkehet Teffera (2001): *Musik zu Hochzeiten bei den Amāra im zentralen Hochland Äthiopiens*. Frankfurt am Main, New York: P. Lang.
- Timkehet Teffera (2005): „Music, making music and dancing. Ethnomusicological observations in Mekele/Tigray“. *Guandu Music Journal* (3).
- Timkehet Teffera (2006): „Report of ethnomusicological fieldwork in Ethiopia. Report for the UNESCO-NORWAY-Project – Funds-in-Trust Co-operation in the field of Culture“. Elektronisches Dokument: https://www.academia.edu/7336678/Timkehet_Teffera_2006_-_Report_of_Ethnomusicological_Fieldwork_in_Ethiopia_Report_for_the_UNESCO-NORWAY-Project_-_Funds-in-Trust_Co-operation_in_the_field_of_Culture (abgerufen: 12.09.2015).
- Timkehet Teffera (2009): „The role of political songs in Ethiopia during the long protracted war (1974–1991). A case study on identity, integration and conflict in Central and Northern Ethiopia“. Elektronisches Dokument: https://www.academia.edu/7492017/Timkehet_Teffera_2009_-_The_Role_of_Political_Songs_in_Ethiopia_During_the_Long_Protracted_War_1974--1991_A_Case_Study_on_Identity_Integration_and_Conflict_in_Central_and_Northern_Ethiopia (abgerufen: 20.12.2019).

- Thomas, Helen (2003): *The Body, Dance and Cultural Theory*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan.
- Treiber, Magnus (2017a): „Methodenlehre“. In: Verne, Markus et al. (Hrsg.): *Körper Technik Wissen. Kreativität und Aneignungsprozesse in Afrika. In den Spuren Kurt Becks* (Beiträge zur Afrikaforschung, Band 79). Berlin: Lit, 55–65.
- Treiber, Magnus (2017b): *Migration aus Eritrea. Wege, Stationen, informelles Handeln*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
- Tronvoll, Kjetil, Schaefer, Charles und Girmachew Alemu Aneme (2009): „The ‚Red Terror‘ trials. The context of transitional justice in Ethiopia“. In: Tronvoll, Kjetil, Schaefer, Charles und Girmachew Alemu Aneme (Hrsg.): *The Ethiopian Red Terror trials. Transitional justice challenged* (African issues, 2009: 1). Suffolk: Currey, 1–16.
- Tulloch, John (1999): *Performing culture. Stories of expertise and the everyday*. London, Thousand Oaks, Calif: Sage Publications.
- Turner, Victor W. (1974): *Dramas, fields, and metaphors. Symbolic action in human society*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Turner, Victor W. (1982): *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. New York City: Performing Arts Journal Publications.
- Turton, David (2006): „Introduction“. In: Turton, David (Hrsg.): *Ethnic federalism. The Ethiopian experience in comparative perspective* (Eastern African studies). Oxford, Athens, Addis Ababa: James Currey; Ohio University Press; Addis Ababa University Press, 1–31.
- UNESCO, Addis Ababa Office (2008): *An inventory of the intangible cultural heritages of sixteen Nations and Nationalities in South Omo Zone of SNNPR*. Addis Abeba: The Authority for Research and Conservation of Cultural Heritage.
- UNESCO, Addis Ababa Office (2009a): *An Inventory of the intangible cultural heritages of twenty Nations and Nationalities of North Omo, Southern Nations, Nationalities & Peoples‘ Region (SNNPR) Ehtiopia*. Addis Abeba: The Authority for Research and Conservation of Cultural Heritage.
- UNESCO, Addis Ababa Office (2009b): *An inventory of the intangible cultural heritages of Twenty Nations and Nationalities of South and South Western Ethiopia*. Addis Abeba: The Authority for Research and Conservation of Cultural Heritage.

- UNESCO (2017a): „Nations, Nationalities and Peoples’ Day“. Elektronisches Dokument: <https://en.unesco.org/creativity/policy-monitoring-platform/nations-nationalities-peoples-day> (abgerufen: 23.12.2019).
- UNESCO (2017b): „Promoting heritage for Ethiopia’s development (PROHEDEV)“. Elektronisches Dokument: <https://en.unesco.org/creativity/policy-monitoring-platform/promoting-heritage-ethiopias> (abgerufen: 31.12.2019).
- UNESCO (20.05.2019): „Engaging a global discussion on artistic freedom in Ethiopia“. Elektronisches Dokument: <https://en.unesco.org/creativity/news/engaging-global-discussion-artistic-freedom-ethiopia> (abgerufen: 31.07.2019).
- UNESCO und Norwegian Ministry of Foreign Affairs (2006): *Ethiopia. Traditional music, dance and instruments. Unesco Norway Project 2006*. Brochure on the UNESCO/Norway Funds-in-Trust Project. Unveröffentlichtes Dokument.
- Vadasy, Tibor (1970): „Ethiopian Folk. Dance“. *Journal of Ethiopian Studies* 8 (2): 119–146.
- Vadasy, Tibor (1971): „Ethiopian Folk. Dance II“. *Journal of Ethiopian Studies* 9 (2): 191–217.
- Vadasy, Tibor (1973): „Ethiopian Folk. Dance III“. *Journal of Ethiopian Studies* 11 (1): 213–231.
- Van Gennepe, Arnold ([1909] 1999): *Übergangsriten*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Vaughan, Sarah (2015): „Federalism, revolutionary democracy and the developmental state, 1991–2012“. In: Prunier, Gérard und Éloi Ficquet (Hrsg.): *Understanding contemporary Ethiopia*. London, New York: Hurst & Company; Oxford University Press, 283–311.
- Vereinte Nationen New York (2015): „Millenniums-Entwicklungsziele“. Elektronisches Dokument: https://www.bmz.de/de/mediathek/publikationen/reihen/infobroschueren_flyer/infobroschueren/Materialie267_Millenniums_Entwicklungsziele_Bericht_2015.pdf (abgerufen: 01.01.2020).
- Voigt, Rainer (2003): „Abyssinia“. In: Uhlig, Siegbert (Hrsg.): *Encyclopaedia Aethiopica* (1). Wiesbaden: Harrassowitz: 59–65.
- Wilcox, Hui Niu (2019): „Global and local media and the making of an Ethiopian national icon“. *Journal of African Cultural Studies* 31 (3): 385–401.
- Woube Kassaye (1997): „An overview of recording and distribution of music in Ethiopia“. In: Fukui, Katsuyoshi (Hrsg.): *Ethiopia in broader perspective*. Pa-

pers of the 13th International Conference of Ethiopian Studies, Kyoto, 12–17 December 1997. Kyoto: Shokado Book Sellers, 89–95.

Yacob Haile-Mariam (1999): „The quest for justice and reconciliation“. *Hastings International and Comparative Law Review* Vol. 22 (4): 667–745.

ANHANG

INTERVIEWS

Die Interviewsprache ist jeweils mit engl. für Englisch und amh. für Amharisch gekennzeichnet. Auf Amharisch geführte Interviews wurden, wie im Methodenteil erläutert, mithilfe der Forschungsassistentinnen transkribiert und ins Englische übersetzt.

Alemayehu, Interview, amh.: 18.11.2015, Addis Abeba.

Alganesh, Interview, amh.: 26.11.2015, Addis Abeba.

Aregawi Gebre Selassie (Manager 2000 Habesha), Interview, amh.: 24.11.2015, Addis Abeba.

Ayalneh Mulat (Drehbuchautor *hezb le hezb*), Interview, amh.: 26.11.2015, Addis Abeba.

Bedilu, Interview, amh.: 2.1.2017, Addis Abeba.

Bezawit, Interview, amh.: 21.2.2017; 28.2.2017, Addis Abeba.

Cherinet, Interview, amh.: 20.11.2015, Addis Abeba.

Ermias, Interview, amh.: 4.4.2017, Addis Abeba.

Fasika, Interview, amh.: 1.11.2015, Addis Abeba.

Fikir, Interview, amh.: 12.12.2016; 27.12.2016, Addis Abeba.

Firegenet, Interview, amh.: 3.1.2017, Addis Abeba.

Fraol, Interview, amh.: 13.11.2015, Addis Abeba.

Gedion Mulatu, Interview, amh.: 2.3. 2017; 3.4.2017; 7.4.2017, Addis Abeba.

Genet, Interview, amh.: 27.4.2017, Addis Abeba.

Getahun, Interview, amh.: 21.2.2017, Addis Abeba.

Jerry, Interview, amh.: 16.2.2017, Addis Abeba.

Junaid Jemal Sendi (Tänzer, Choreograf, DESTINO-Gründer), Interview, engl.: 5.11.2015, Addis Abeba.

Kidane, Interview, amh.: 20.11.2015, Addis Abeba.

Kuribachew Welde-Mariam (Tänzerin, Jurorin Talent show), Interview, amh.: 28.11.2015, Addis Abeba.

Melaku Belay (Tänzer, Choreograf, Fendika-Besitzer), Interview, engl.: 3.11.2015; 18.11.2015, Addis Abeba.

Meseret, Interview, amh.: 7.4.2017, Addis Abeba.

Miska, pers. Gespräch, engl.: 5.11.2015; 8.11.2015, Addis Abeba.

Mulatu Astatke (Musiker), Interview, engl. und amh.: 24.11.2015, Addis Abeba.

Mulalem, Interview, amh.: 13.11.2015; 18.2.2017, Addis Abeba.

Negash Abdo, Interview, amh.: 22.10.15; 26.10.15; 31.10.15; 3.11.15, Addis Abeba.

Sarah Abdu Bushra, pers. Gespräche: 21.01.2019; 5.2.2019; 21.2.2019, Addis Abeba.

Solomon, Interview, amh.: 24.11.2015, Addis Abeba.

Tadele, Interview, amh.: 26.11.2015, Addis Abeba.

Tadesse Mesfin (Kostümdesigner *hezb le hezb*), Interview, amh.: 26.11.2015, Addis Abeba.

Yared, Interview, amh.: 28.02.2017, Addis Abeba.

Yeshiwas, Interview, amh.: 17.11.2015, Addis Abeba.

Zerihun (Inspizient National Theater), Interview, amh.: 2.2.2017; 7.4.2017, Addis Abeba.

Zewdu Abegaz (Inspizient Hager Fikir Theatre), Interview, amh.: 30.11.2015, Addis Abeba.

Zinash, Interview, amh.: 3.1.2017, Addis Abeba.

GLOSSAR

<i>aquamquam</i>	religiöser Tanz, Teil der äthiopisch-orthodoxen Liturgie
<i>atamo</i>	Trommel
<i>azmari</i>	singende/r Lyriker_in
<i>azmari bet</i>	übersetzt als Haus des <i>azmaris</i> , Kneipe und Unterhaltungsort
<i>balageru</i>	eine Person vom Land, wortwörtlich übersetzt eine Person mit einem Land
<i>beganna</i>	Kastenleier
<i>bunna</i>	Kaffee
Dankira	dt. Tanz, äthiopischer Fernsehsender
Derg	leitet sich von dem amh. Wort <i>dergue</i> (dt. Komitee) ab. Geläufige Bezeichnung für die sozialistische Diktatur, die von 1974–1991 die regierende Staatsform Äthiopiens war.
Däbtära	nicht ordinierte Geistlicher der äthiopisch-orthodoxen Kirche
<i>eskista</i>	Tanztechnik, die vor allem die Schulter- und Oberkörperpartie zuckend in Bewegung setzt
<i>ethiopiawinet</i>	dt. Äthiopisch sein
<i>fukara</i>	Kriegstanz
Ge'ez	altäthiopische Kirchensprache, findet Einsatz in der äthiopisch-orthodoxen Liturgie
<i>habesha</i>	vager Sammelbegriff, der als Bezeichnung der um im äthiopischen Hochland lebenden Ethnien und deren soziokulturelle Struktur verwendet wird.
<i>hezb le hezb</i>	Tanztheaterproduktion, die 1987/88 im Nationaltheater Addis Abeba uraufgeführt
<i>injera</i>	Sauerteigfladenbrot aus <i>teff</i> -Mehl
<i>jebena</i>	Kaffeekanne
<i>kebele</i>	kleinste administrative Einheit eines Verwaltungsbezirkes
<i>kebero</i>	Trommel
<i>kebra negast</i>	Nationalepos, dt. Ruhm der Könige
<i>kilis</i>	Bundesländer
<i>kinet</i>	Tanztheater
<i>krar</i>	fünf- bis sechssaitige Leier
<i>masinko</i>	einsaitige Kastenspießlaute
<i>mäqqamiya</i>	Gebetsstab
<i>medemer</i>	dt. Synergien, zusammenkommen, Abiy Ahmeds politische Ideologie
<i>meskel</i>	dt. Kreuz, ebenso Bezeichnung für das äthiopisch-orthodoxe Fest der Kreuzauffindung

<i>mesob</i>	geflochtener Brotkorb, der ebenso als Servierplatte und Tisch verwendet wird
<i>nätäla</i>	Baumwolltuch
<i>negusa nagast</i>	dt. König der Könige
<i>gene</i>	Poesie
<i>samena worq</i>	dt. „Wachs und Gold“, Rhetorik, die sich durch eine Doppeldeutigkeit von Wörtern auszeichnet.
<i>shamma</i>	Baumwollgewand/-umhang
<i>shengo</i>	Parlament, Volksvertretung
<i>shimeles</i>	Bezeichnung für alte, weise Männer
<i>tej</i>	Honigwein
<i>teff</i>	Zwerghirse, das Getreide wird u. a. für den <i>injera</i> -Teig verwendet
<i>tibs</i>	scharf angebratene Fleischstücke
<i>tsenatsil</i>	Sistrum
<i>washint</i>	Holzflöte
<i>woreda</i>	Distrikt (als administrative Einheit)
<i>wot</i>	fleischhaltige oder vegetarische Eintöpfe bzw. scharfe Saucen
<i>zafan</i>	säkulares Lied/ Tanz/ Gesang
<i>zema</i>	Musik

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AAU	Addis Ababa University
ANDM	Amhara National Democratic Movement
amh.	Amharisch
B/G	Benishangul-Gumuz
bspw.	beispielsweise
bzw.	beziehungsweise
CTO	Culture and Tourism Office
CVJM	Christlichen Verband Junger Menschen
d.h.	das heißt
dt.	Deutsch
ECHAT	Ethiopia's Oppressed People's Party
engl.	Englisch
E.P.A	Ethiopian National Patriotic Association
EPLF	Eritrean People's Liberation Front
EPRDF	Ethiopian People's Revolutionary Democratic Front
EPRP	Ethiopian Peoples' Revolutionary Party
ETV	Ethiopian Radio and Televisions
etc.	et cetera
EU	Europäische Union
FDRE	Federal Democratic Republic of Ethiopia
GTP	Growth and Transformation Plan
i.d.R.	in der Regel
IES	Institute of Ethiopian Studies
MALERED	Marxist-Leninist Organisation of Ethiopia
MoCT	Ministry of Culture and Tourism
MYSC	Ministry of Youth, Sports & Culture
NALE	National Archives and Libraries of Ethiopia
NRO	Nichtregierungsorganisation
OLF	Oromo Liberation Front
OPDO	Oromo Peoples' Democratic Front
pers.	persönlich(es)
PGE	Provisional Government of Ethiopia; Übergangsregierung Äthiopiens (1991–1994)
PNDR	Program for the National Democratic Revolution
PROHEDEV	Promoting Heritage and Culture for Ethiopia's Development
SEPDF	Southern Ethiopian People's Democratic Movement
SNNPR	Southern Nations, Nationalities, and Peoples' Region

SOAN	Department of Social Anthropology (an der Addis Ababa University)
TPLF	Tigray People's Liberation Front
u.a.	und andere
UN	United Nations
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
vgl.	vergleiche
WIPO	World Intellectual Property Organisation
YMCA	Young Men's Christian Association
z.B.	zum Beispiel

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Karte „Ethiopia, administrative divisions“.
©Kinzler 2012
- Abb. 1 Die äthiopische Hauptstadt Addis Abeba mit ihren Nachbarschaften (schwarze Schrift). In den Nachbarschaften Piassa, Kazanchis, Bole und Haya Hulet (pink gekennzeichnet) sind Cultural Restaurants und *azmari bets* angesiedelt. ©Glück, Kim: 14.01.2020
- Abb. 2 Gondar/Gojjam-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba. Die Tänzer tragen kurze Shorts mit Knopfverzierungen und einen *nätäla* um die Taille. Die Tänzerinnen tragen ein weißes Gewand, verziert mit Stickereien und ebenso einen *nätäla* um die Taille (Tracht aus der Region um Gondar). Mitig, am Bühnenrand steht ein kleiner Korb, in dem das Trinkgeld des Publikums gesammelt wird.
©Glück, Kim: 03.10.2015
- Abb. 3 Gojjam-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba. Die Tänzer tragen kurze Shorts mit Knopfverzierungen und einen *nätäla* um die Taille. Die Tänzerinnen tragen Kleider mit Blumenmuster und ebenso einen *nätäla* um die Taille.
©Glück, Kim: 17.11.2015
- Abb. 4 Gondar-Tanzperformance in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Gondar-Tanzperformance in dem *azmari bet* Fendika. Die Tänzerinnen Zinash und Sebele tragen weiße *shamma* mit bunten Webereien, haben einen mehrfarbigen *nätäla* um die Taille gebunden, den sie jeweils an den Enden festhalten. Sie tragen Halsketten, die während dem Tanzen auf- und abschnellen.
©Glück, Kim: 06.11.2015

- Abb. 5 Minjar-Tanzperformance in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Die Tänzerinnen Zinash und Firegenet halten jeweils in ihrer rechten Hand eine Worfsschaufel, die Haare sind unter einem weißen Baumwolltuch zusammengebunden, was zusätzlich zum Arbeitsgerät der Worfsschaufel die Aufführung des Minjar-Tanzes, der Arbeitsbewegungen imitiert, untermalt. Der Flötist trägt eine sogenannte Farmers-Uniform, die an die Arbeitskleidung von Feldarbeitern angelehnt ist.
©Glück, Kim: 23.10.2015
- Abb. 6 Minjar-Tanzperformance in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Die Tänzer Melaku Belay und Addisu halten jeweils in ihrer rechten Hand einen Holzstock, der für die Feldarbeit (u. a. Dreschen des Kornes) steht. Auf dem Kopf tragen sie jeweils einen Strohhut, der für die Arbeit auf dem Feld vor der Sonne schützt.
©Glück, Kim: 23.10.2015
- Abb. 7 Tigray-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba. Die Tänzerinnen haben den Körbchen-Deckel vom Kopf genommen und nutzen ihn als Tanzrequisite. Die Tänzer hingegen geben durch ihr Trommeln (auf der *kebero*) den Takt an.
©Glück, Kim: 03.10.2015
- Abb. 8 Tigray-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba. Die Frauen tragen einen weißen *shamma* und einen Körbchen-Deckel als Kopfbedeckung, welchen sie während dem Tanz als Tanzrequisite nutzen. ©Glück, Kim: 03.10.2015
- Abb. 9 Tigray-Tanzperformance in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Die Tänzerinnen Zinash Tsegaye und Firegenet Alemu tragen ähnlich wie in den Cultural Restaurants einen weißen *shamma*, der ebenso die Haare bedeckt und ein *teff*-Körbchen als Kopfbedeckung und Tanzrequisite. Im Hintergrund spielt der Sänger rechts im Bild eine *beganna*, links trägt der *washint*-Spieler eine *Farmer*-Uniform. ©Glück, Kim: 23.10.2015

- Abb. 10 Kunama-Tanzperformance in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Die Tänzerin Zinash Tsegaye trägt einen roten Umhang als Kunama-Tracht. Die Tänzer Melaku Belay und Addisu (links im Bild) tragen ein weißes Baumwolltuch als Sarong, einen Strohhut als Kopfbedeckungen, haben eine grüne Trillerpfeife um den Hals hängen und halten einen Holzstock in der rechten Hand. ©Glück, Kim: 06.11.2015
- Abb. 11 Shoah/Arsi-Oromo-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant Yod Abyssinia, Addis Abeba. Die Tänzerin kreist knapp eine Minute ihren Kopf, das Publikum und die Tänzer*innen heizen sie an. ©Glück, Kim: 14.11.2015
- Abb. 12 Arsi-Oromo-Tanzperformance in dem Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba. Die Frauen tragen Glasperlenschmuck, der am Hinterkopf zusammengebunden wird und ihnen über die Stirn hängt. Die Männer halten in ihrer rechten Hand einen *hororo* (Stab) und haben einen Turban um den Kopf gewickelt. ©Glück, Kim: 03.10.2015
- Abb. 13 Shoa-Oromo-Tanzperformance im Rahmen des Events „*azmari* Night“, veranstaltet in dem französischen Kulturinstitut Alliance Ethio-Française. Melaku Belay trägt ein Dschelada-Affenmähenimität als Kopfbedeckung und hält in der rechten Hand ein Horn, welches es von Zeit zu Zeit ansetzt, um die Tänzer*innen „zusammenzurufen“. ©Kawase, Itsushi: 15.10.2015
- Abb. 14 Jimma-Oromo-Tanzprobe während eines Tanz-Workshops initiiert von DESTINO im Rahmen des *Adey*-Projektes in Jimma (Oromia). ©Glück, Kim: 20.03.2017
- Abb. 15a+15b Gurage-Tanzsequenz in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Melaku Belay führt hier die beschriebene Tanzbewegung *kassafar* aus. Die Beine schnellen abwechselnd nach oben, während er seinen Oberkörper nach hinten zieht. ©Glück, Kim: 23.10.2015

- Abb. 16 Gurage-Tanzsequenz in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Die Tänzerin Zinash Tsegaye führt die für die Gurage-Tanzsequenz beliebte Theatereinlage vor, in der sie ihre Hand als Spiegelimitat vor ihr Gesicht hält und sich schminkt. ©Glück, Kim: 23.10.2015
- Abb. 17 Wolaita-Tanzperformance in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Die Tänzerinnen Zinash Tsegaye und Firegenet Alemu tragen weiße Baumwollröcke und weiße T-Shirts. Im Hintergrund spielt die Ethicolor Band. Zentral im Bild, zwischen den Tänzerinnen, steht der Sänger, der in dieser Szene in einem bestickten Umhang gekleidet ist, einen Stock in seiner linken Hand hält und als Anführer der Tanzgruppe auftritt.
©Glück, Kim: 23.10.2015
- Abb. 18 Konso-Tanzperformance in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Die Tänzerinnen Sebele und Zinash Tsegaye (nicht im Bildausschnitt zu sehen) tragen kurze Kleider in Leopardenfellmuster, ebenso ihre Tanzpartner Melaku Belay und Addisu, die jeweils einen Stock als Tanzrequisite in ihrer rechten Hand halten. Der Sänger aus Konso trägt die für Männer gängige Konso-Tracht – blaue Shorts, aus einem grob gewebten Baumwollstoff.
©Glück, Kim: 06.11.2015
- Abb. 19 Nuer-Tanzperformance im Rahmen des *Adey*-Projektes, *woreda* Acoba (Gambela). ©Glück, Kim: 05.03.2017.
- Abb. 20 *azmari*, gekleidet in einem *shamma*, mit einer *masinko* in der Hand während des Events „*azmari* Night“, veranstaltet in dem französischen Kulturinstitut Alliance Ethio-Française, ausgeführt von Melaku Belay, seiner Ethicolor Band sowie extra hierfür engagierten *azmaris* und zusätzlichen Tänzer*innen.
©Kawase, Itsushi: 15.10.2015

- Abb. 21 Außenbereich Cultural Restaurants Yod Abyssinia, Addis Abeba. Außenbereich des Cultural Restaurants Yod Abyssinia. Eine Nachbildung des Stadttors von Gondar stellt den Eingangsbereich dar, der mittig durch einen Metalldetektor in den inneren Außenbereich des Restaurants führt. Umrahmt ist das Tor wiederum von Attrappen der Aksum-Stelen. Auf diesen sind Fotos äthiopischer Wahrzeichen, wie u. a. in der linken Säule (von oben): Der Vulkan Erta Ale in Afar (im Nordosten Äthiopiens) sowie in der Mitte sind die Stelen aus Aksum zu sehen. Auf der rechten Säule sind u. a. auf dem untersten Bild die Trockensteinterrassen aus Konso (Südäthiopien) abgebildet. ©Glück, Kim: 14.11.2015
- Abb. 22 Restaurant-Saal mit Showbühne des Cultural Restaurant Yod Abyssinia, Addis Abeba. Oberhalb der Bühne, rechts im Bild, hängt eine überdimensional große Nachbildung einer *beganna*. Lautsprecherboxen stehen als Verstärker der Musikinstrumente am Bühnenrand. Eine Sängerin kommt auf die Bühne. ©Glück, Kim: 14.11.2015
- Abb. 23 Abbildung der Waaka-Holzstelen der Konso sowie Strohdächer-Attrappen (u. a. üblich in der Gurage-Region, aber auch anderen Zonen in SNNPR) als Wandverzierung im Cultural Restaurant Yod Abyssinia, Addis Abeba. ©Glück, Kim: 14.11.2015
- Abb. 24 Innenbereich Cultural Restaurants 2000 Habesha, Addis Abeba. Von der Decke hängend Nachbildungen in Äthiopien lebender Vogelarten. Links an der Wand sind Dächer angebracht und zentral im hinteren Bereich des Bildes hängt eine überdimensional große Nachbildung einer *beganna*. ©Glück, Kim: 17.11.2015

- Abb. 25 Innenbereich Cultural Restaurants 2000 Habesha, Addis Abeba. Ein Miniatur-Flugzeug der Fluggesellschaft Ethiopian Airline schwebt als Dekoration von der Decke. Als Wandverzierung ist eine üppige Weidelandschaft mit einem See abgebildet, oberhalb des Wandgemäldes hängt zentral eine *kebero*, die auf den Bühnen der Cultural Restaurants häufig als Tanzrequisite der Tigray-Tanzperformance zum Einsatz kommt. ©Glück, Kim: 17.11.2015
- Abb. 26 Eingangsbereich Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba. Auf einer kleinen Tribüne wird direkt neben dem Eingang *bunna* zubereitet. Wie für eine äthiopische Kaffeezeremonie üblich ist frisches Gras ausgelegt, kleine Porzellan-Tässchen stehen bereit, rechts daneben steht ein kleiner, geflochtener Beistelltisch (*mesob*) auf dem Popcorn serviert wird. Ein blaues Holz-Stövchen mit Holzkohle wird zum Erhitzen des Kaffees verwendet. Vor der Porzellan-Tassen-Anrichte stehen eine *jebena*-Kanne mit einem pinken Verschluss, ein Weihrauch-Stövchen (Teil der äthiopischen Kaffeezeremonie) und frische Kaffeebohnen. An der Wand hängt zentral ein Gemälde einer *jebena*, links daneben ein Regal, welches als Souvenir-Shop fungiert.
©Glück, Kim: 24.11.2015
- Abb. 27 Außenbereich Cultural Restaurant 2000 Habesha, Addis Abeba. Die Fassade ahmt die Felsenkirchen von Lalibela (rosa/pinker Bereich) sowie der Obelisk von Aksum (rechts daneben) nach. Rechts oben im Foto hängt über dem Eingangsbereich eine Leuchtreklame der staatseigenen Fluggesellschaft Ethiopian Airlines, die u. a. ein Sponsor des Restaurants ist. ©Glück, Kim: 24.11.2015

- Abb. 28 Bühnenfläche in dem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Der Boden ist mit frischem Gras ausgelegt. Über die Fläche verteilt sind Schallplatten bekannter äthiopischer Musiker*innen aufgestellt. Die Mikrofonständer für den Auftritt der Ethicolor Band sind bereits aufgestellt. Zentral steht ein Schlagzeug. Im Hintergrund, an der Wand lehnen drei krar, sowie drei Worf-schaufeln, die die Tänzerinnen für die Minjar-Tanzsequenz als Requisiten verwenden. Die Wände sind abgehängt mit gewebten Baumwolltüchern. An der Wand hängen u. a. Fotos von Melaku Belay und Mitgliedern der Ethicolor Band.
©Glück, Kim: 06.11.2015
- Abb. 29 Der Hauptraum des *azmari bets* Fendika mit der freige-räumten Bühnenfläche, Addis Abeba.
©Glück, Kim: 23.10.2015
- Abb. 30 Melaku Belay am DJ-Pult in seinem *azmari bet* Fendika, Addis Abeba. Der kleine Raum ist vollbesetzt. Auf dem Boden ist frisches Gras verteilt, auf der Bühne stehen die Mikrofonständer für die Band bereit. Schallplatten bekannter äthiopischer Musiker*innen sind drapiert.
©Glück, Kim: 06.11.2015
- Abb. 31 Shoa-Oromo-Tanzperformance in dem *azmari bet* Fen-dika, Addis Abeba. Der Tänzer Melaku Belay trägt ein Dschelada-Affenmähnenimitat und hält in der rechten Hand ein Horn. ©Glück, Kim: 23.10.2015
- Abb. 32 Die Aufnahme zeigt Melaku Belay während einer Sol-operformance bzw. im performativen Duett mit dem *azmari* und seiner *masinko*, Addis Abeba.
©Glück, Kim: 06.11.2015
- Abb. 33 *fukara*-Aufführung der Korea-Kriegsveteranen anläss-lich der 60-jährigen Jubiläumsfeierlichkeiten im Natio-naltheater. Das Bühnenbild im Hintergrund stellt den Blick vom Haupteingang des Theaterhauses auf die Kai-serloge dar. Nationaltheater, Addis Abeba.
©Glück, Kim: 13.11.2015
- Abb. 34 Titelseite der Informationsbroschüre zum Hager Fikir-Theater mit der jungen Kuribachew Welde-Mariam in Gondar-Tracht, Addis Abeba. ©Glück, Kim: 30.11.2015

Southern Ethiopian Studies at the Frobenius Institute

edited by Sophia Thubauville

Eike Haberland; Elisabeth Pauli; Wolfgang Kuls

The Wolaita

The ethnography of the Wolayta people of southern Ethiopia by Eike Haberland goes back to his research in Wolayta in the years 1954/55, 1967, and 1970/71. Following his research, Haberland wrote the present work, which he did not publish. It is a classic ethnography divided into the following chapters: Sacred kingship, myths of state, court culture and administration, law and justice, the meritorious complex, feasts and rituals, crops, economy and folkloric material. The ethnography is illustrated by historical photographs from the archives of the Frobenius Institute.

vol. 4, 2024, 208 pp., 29,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-643-91314-2

Adolf Ellegard Jensen

The Konso

The ethnography of the Konso people of southern Ethiopia by A. E. Jensen goes back to his research in Konso in 1954/55. Following his research, Jensen wrote the present work, which he did not publish. The book follows on from his book *In the Land of Gada*, published in 1936, which was based on his research in 1934/35 in the same region. It is a classic ethnography divided into the following chapters: The country and its people, social life, offices, clans and caste system, religious and spiritual life, and oral traditions. The ethnography is illustrated by historical photographs from the archives of the Frobenius Institute.

vol. 3, 2021, 184 pp., 29,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-643-91313-5

Adolf Ellegard Jensen; Elisabeth Pauli; Helmut Straube

The Sidaama

With a preface by Zerihun Doda. Edited by Sophia Thubauville and Anbessa Teferra

The ethnography of the Sidaama people of southern Ethiopia by A. E. Jensen, Elisabeth Pauli and Helmut Straube goes back to their research expedition to Sidaama in 1954/55. Following their research trip, they drafted the present work, which they did not publish. It is a classic ethnography divided into the following chapters: Land and people, social life, religious life, course of life, and oral traditions. The ethnography is illustrated by photographs from the archives of the Frobenius Institute.

vol. 2, 2022, 280 pp., 29,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-643-91312-8

Adolf Ellegard Jensen

The Gedeo

With a preface by Getachew Senishaw. Edited by Sophia Thubauville

In 1955, nearly twenty years after publishing *Im Lande des Gada (In the Land of Gada)*, Jensen revisited the Gedeo of southern Ethiopia. Here, published for the first time, is the classic ethnography that Jensen wrote following that fieldwork. Divided into chapters on the country and its people, social life, the age groups and the dual division, the political order, and religious and spiritual life, and illustrated with 33 historical photographs from the archives of the Frobenius Institute, the book includes a preface and introduction by Getachew Senishaw.

vol. 1, 2020, 104 pp., 29,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-643-91311-1

LIT Verlag Berlin – Münster – Wien – Zürich – London

Auslieferung Deutschland / Österreich / Schweiz: siehe Impressumseite

Northeast African History, Orality and Heritage
edited by Dirk Bustorf, Eloi Ficquet and Wolbert G. C. Smidt

Friedrich Julius Bieber

Reisen nach Äthiopien

Tagebücher 1904, 1905, 1909. Herausgegeben von Sayuri Yoshida
Die Tagebücher von Friedrich Julius Bieber über seine 20-monatigen Reisen nach Äthiopien (1904, 1905, 1909) sind ein bedeutendes Zeitzeugnis über die Beziehungen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und des Kaiserreiches Äthiopien unter Kaiser Menelik II. Ausgestattet mit einem Geleitbrief Meneliks II. erreichte Bieber 1905 das „sagenumwobene Land seiner Sehnsucht, die Provinz Kafa“. In Kafa erforschte er intensiv Land und Leute. Die Ergebnisse dieser Forschungen, in umfangreichen Aufzeichnungen und Fotos dokumentiert, wurden von F. J. Bieber in seinem Hauptwerk „Kaffa – Ein altkuschitisches Volkstum in Inner-Afrika, 1920/23“ der Wissenschaft erschlossen.
Bd. 5, 2021, 648 S., 69,90 €, gb., ISBN 978-3-643-91062-2

Chikage Oba-Smidt

The Oral Chronicle of the Boorana in Southern Ethiopia

Modes of Construction and Preservation of History among People without Writing
vol. 4, 2016, 600 pp., 79,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-643-90521-5

Éloi Ficquet; Wolbert G. C. Smidt (Eds.)

The Life and Times of Lij Iyasu of Ethiopia

New Insights

vol. 3, 2014, 224 pp., 29,90 €, pb., ISBN-CH 978-3-643-90476-8

* * *

Sayuri Yoshida (Ed./Hrsg.)

Greetings from the Austrian-Hungarian Monarchy, the Ethiopian Empire and Beyond / Grüße aus der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, dem Kaiserreich Äthiopien und Anderswo

The Picture Postcards of Friedrich Julius Bieber (1873 – 1924) / Die Ansichtskarten von Friedrich Julius Bieber (1873 – 1924)

Der österreichische Forscher Friedrich Julius Bieber (1873 – 1924) sandte von seinen Reisen viele Ansichtskarten, vor allem an seine Frau. Es sind dies Grüße aus Europa und Afrika, insbesondere aus Äthiopien. Biebers ungewöhnlich spannender Lebensweg ist geprägt von Afrikabegeisterung, Forscherdrang und Familienverbundenheit. Seine unmittelbaren Eindrücke vermitteln eine Fülle von Informationen aus einer vergangenen Welt.

Die 494 historischen Ansichtskarten lassen uns wie in einem Bilderbuch mit innigen und humorvollen Texten Biebers höchstpersönliche Eindrücke miterleben.
Afrika Visuell, Bd. 3, 2021, 584 S., 69,90 €, hc., ISBN 978-3-643-91009-7

LIT Verlag Berlin – Münster – Wien – Zürich – London

Auslieferung Deutschland / Österreich / Schweiz: siehe Impressumseite

Als populäre Ausdrucksformen repräsentieren Tanzaufführungen auf den Showbühnen Addis Abebas und zu Festivitäten individuelle, ethnische und nationale Aushandlungsprozesse von Kultur. Die Untersuchung beschreibt, wie Tanzperformances im urbanen Raum die Idee des ethnischen Föderalismus in Äthiopien unterstützen und zur Bildung eines nationalen Narrativs beitragen. Hierbei wird die politische und persönliche Wirkungsebene von Tanz beleuchtet und unterschiedliche ethnische Tanzstile beschrieben. Der Band zeigt, wie kreative Prozesse, künstlerische Adaptionen und individuelle Vorstellungen äthiopischer Identität das Verständnis von Tanz sowie dessen Bedeutung für die Konstruktion der Nation formen.

LIT
www.lit-verlag.de

978-3-643-25018-6



9 783643 250186