



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Über die Abbildung gesellschaftlicher Normen in  
Taarab-Liedtexten“

verfasst von / submitted by

Mag. Iris Winter, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 897

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Afrikawissenschaften

Betreut von / Supervisor:

Dr. lic. phil. Daniela Waldburger



## Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Dr.<sup>in</sup> lic. phil. Daniela Waldburger bedanken, die mich mit sehr viel Geduld, Interesse, Enthusiasmus und zahlreichen Hilfestellungen auf meinem doch recht langem Weg diese Masterarbeit zu konzipieren und zu schreiben begleitet hat. Vielen Dank auch für das Nachfragen zwischendurch, wo ich denn gerade stehe, was mich immer wieder motiviert hat weiterzumachen.

Vielen Dank auch an das Institut für Afrikawissenschaften und alle meine Dozent\*innen, die mich durch mein Studium begleitet haben. Es war mir durchwegs eine Freude und ich durfte mich über die Jahre fachlich als auch persönlich immens weiterentwickeln. Ohne euer/Ihr Engagement und euer/Ihr Wissen hätte ich viele Dinge nicht erlebt und dafür bin ich sehr dankbar.

Ein weiteres großes ‚Danke‘ ergeht an meine Studienkolleg\*innen, mit denen ich sehr viele schöne und lustige Stunden erleben durfte. Allen voran meiner Dada Helene, die sich mit mir auf die Reise nach Tansania begab, bei der ich zum ersten Mal mit Taarab in Berührung gekommen bin.

Der wohl größte Dank ergeht an meine Eltern schon alleine dafür, dass sie mich bei meiner Entscheidung Afrikawissenschaften zu studieren immer unterstützt haben, auch wenn niemand so genau wusste, was ich denn da mache und was ich dann eigentlich bin, wenn ich fertig bin. Vielen Dank für euer Vertrauen, ich habe euch sehr lieb.

Dann sag ich danke an meinen lieben Paul, meinen Brudi, meine Mädels und alle, die ich die letzten vier Jahre bezüglich Masterarbeit vollgequatscht habe. Ihr seid die besten!!

Nashukuru auch für die inspirierenden Begegnungen während meiner Aufenthalte in Tansania und Kenia, ich möchte keinen Moment missen.

# Inhalt

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Danksagung .....                                                                                       | 1   |
| 1. Einleitung .....                                                                                    | 3   |
| 2. Hintergrundinformationen.....                                                                       | 6   |
| 2.1 Von Produzent*innen und Konsument*innen: Die Waswahili bzw. die Swahili-Gesellschaft .....         | 6   |
| 2.1.1 Der Stellenwert von Poet*innen in der Swahili-Gesellschaft .....                                 | 15  |
| 2.2 Soziale Normen .....                                                                               | 17  |
| 3. Ausgangspunkt oder was einen typischen Taarab-Liedtext ausmacht.....                                | 20  |
| 3.1 Ein typischer Taarab-Liedtext von außen betrachtet: Die Form .....                                 | 20  |
| 3.2 Inhaltliche Textstilistik oder je mehr <i>mafumbo</i> desto besser .....                           | 27  |
| 3.2.1 Archaismen, Alliterationen, Rekurrenzen und Parallelismen .....                                  | 30  |
| 3.2.2 Semantische Figuren und die Erschaffung von Ambiguität: Sprichwörter & Metaphern.....            | 32  |
| 3.2.2.1 Sprichwörter .....                                                                             | 33  |
| 3.2.2.2 Metaphern und andere Ambiguitäten .....                                                        | 36  |
| 3.3 Herkunft oder wo und wie der typische Taarab-Liedtext entstanden ist.....                          | 43  |
| 4. Abweichungen zur Standardform: Viel Aufregung um nichts? .....                                      | 54  |
| 4.1 Außermusikalische Funktionen von Taarab: Ein Mittel zur Kommunikation des nicht-Ansprechbaren..... | 112 |
| 5. Schlussfolgerungen .....                                                                            | 126 |
| 6. Bibliographie .....                                                                                 | 130 |
| Abstract – Deutsch .....                                                                               | 135 |
| Abstract – English .....                                                                               | 136 |

# 1. Einleitung

Im Sommer 2010 kam ich bei einer Reise nach Tansania das erste Mal mit Taarab in Berührung. Der Klang dieser Musik faszinierte mich auf Anhieb und als fleißige Kiswahili-Studentin interessierten mich natürlich auch die Texte. Vom reinen Zuhören her konnte ich sie nicht verstehen und auch mit Hilfe von Abschriften und Wörterbüchern machten meine Übersetzungen nicht wirklich Sinn. Daher las ich mich nach meiner Rückkehr durch die gegebene Literatur zum Thema Taarab - von der es zu meiner Überraschung und Freude schon einiges gab - und stieß auf Aussagen wie diese: „One of the most common features - indeed, a defining characteristic - of this sung poetry is the heavy use of metaphor, innuendo, allusion, and double entendre.“ (Askew 2002: 126) Jetzt war mir einiges klar und meine Neugierde noch mehr geweckt: Warum wird eine so elaborierte blumige Sprache verwendet? Was ist der Reiz daran? Wiederum lieferte die Sekundärliteratur eine Antwort: Um Bedeutungen zu verschleiern und bewusst mehrdeutig zu sein, denn dadurch werden unterschiedliche Interpretationen und Lesarten zugelassen. Die beabsichtigte Lesart der Textdichter\*innen wird so zu einer von vielen möglichen. Auf die Frage warum die Lesart der Poet\*innen so in den Hintergrund gerückt wird gibt es mehrere Antworten. Einerseits handelt es sich dabei um ein ästhetisches Prinzip, d.h. ein Taarab-Text, in dem viel bildhafte Sprache verwendet wird, der schwer zu entschlüsseln ist und bei dem man sich kognitiv anstrengen muss um den Sinn zu verstehen gilt als besonders gelungen. Es ist was die Hörer\*innen erwarten. Je mehr Verschleierung desto besser so zu sagen. Auf der anderen Seite gibt es in der Gesellschaft, in der Taarab produziert und konsumiert wird, gewisse sprachliche Einschränkungen bzw. Tabus in Bezug auf bestimmte Themen was bedeutet, dass es nicht erlaubt ist über sie direkt und offen zu sprechen. Der Hauptgrund hierfür ist das Prinzip der Scham bzw. Schande (*aibu*), das im Gegensatz zum in der Swahili-Gesellschaft wichtigen Prinzip der Würde und des Respekts, *heshima*, steht. Zu diesen eingeschränkten Themen gehören u.a. die romantische Liebe, Sexualität, Streit sowie Kritik an anderen. Rund um diese Inhalte herrschen also allgemein akzeptierte Verhaltensmuster - sogenannte soziale Normen - vor. Ich definiere soziale Normen hier in Bezug auf Hillmann 2007 der sagt, dass man eine soziale Norm daran erkennen kann, dass bei Verstoß gegen sie unausweichlich Sanktionen folgen.

Die romantische Liebe bzw. Liebe und ihre Facetten sind dennoch die vorherrschenden Themen innerhalb des großen Korpus der Taarab-Texte. (Khamis 2004) Es scheint demnach das Bedürfnis in der Gesellschaft vorhanden zu sein über sie zu sprechen. Man kann also sagen, dass die Dichter\*innen einen Weg gefunden haben dies zu tun, in dem sie mit Hilfe sprachlicher Mittel Mehrdeutigkeiten erzeugen. Dass diese figurative Sprache für Außenstehende oft schwer zu verstehen ist, zeigt uns wie eng dieser Musikstil mit dem täglichen Leben der Produzent\*innen und Konsument\*innen verwoben ist.

Im Laufe der Zeit kam es immer wieder zu neuen Entwicklungen innerhalb des Stils, die teilweise sehr heftig ausfielen. Am besten zu erkennen ist dies in der Richtung des modernen Taarab (*taarab ya kisasa*), welche auch *mipasho* genannt wird, was so viel bedeutet wie Dinge offen und direkt anzusprechen. In dieser Form wird häufig beleidigende Sprache mit vielen Schimpfwörtern verwendet. Motive werden unverblümt ausgedrückt, durch Wiederholungen verstärkt und Probleme werden personalisiert. Dies und die Bezeichnung *mipasho* sind mögliche Indikatoren, dass sich die Einschränkungen und Tabus gegenüber den erwähnten Themen aufgeweicht und sich die sozialen Normen verändert haben.

Gesellschaften sind stetigem Wandel aufgrund von Anpassung an die geographischen, klimatischen als auch politischen Gegebenheiten unterworfen. Durch eine solche Anpassung werden die Rahmenbedingungen, in denen man zusammenlebt immer wieder neu verhandelt und angepasst. Rückblickend kann man solche Veränderungen an unterschiedlichen Entwicklungen festmachen, wie ein Wandel der Hierarchien in einer Gesellschaft, die Formulierung neuer Gesetze und wie sich die Menschen zueinander verhalten. Mein Ziel ist es nun gesellschaftlichen Wandel, bzw. im Speziellen den Wandel gesellschaftlicher Verhaltensvereinbarungen, sprich Normen innerhalb der Produktionsgesellschaft anhand von Taarab-Liedtexten zu zeigen.

Meine Forschungsfrage lautet somit: Bilden sich in Taarab-Liedtexten sprachlich die jeweiligen gesellschaftlichen Normen bzw. ihre Veränderungen ab? Und wenn ja: Wie? Bzw. wie werden gesellschaftliche Normen in Taarab-Liedtexten sprachlich dargestellt?

Ich habe mich dazu entschlossen in dieser Arbeit anhand des Suffixes \*innen zu gendern. Dieser schließt nicht nur Frauen ein, sondern auch Menschen, die sich im binären

Geschlechtersystem nicht eingeschlossen fühlen. Aufgrund der Geschichtsschreibung in meist rein männlicher Form des Deutschen oder allumfassender ‚neutraler‘ Form des Englischen ist es teilweise nicht nachvollziehbar, ob Frauen an bestimmten Ereignissen teilgenommen haben oder nicht. In diesem Fall steht der Gender-Suffix in Klammer (\*innen). Da ich diese Arbeit in Deutsch verfasst habe, habe ich mich des Weiteren dazu entschlossen die deutschen Länderbezeichnungen zu verwenden.

Im wissenschaftlichen als auch außerwissenschaftlichen Diskurs sind unterschiedliche Begriffe bzw. Schreibweisen für die Sprache der Menschen an der ostafrikanischen Küste in Verwendung: Swahili, Kiswahili, Suaheli, Kisuaheli. Im wissenschaftlichen Diskurs hat sich im englisch- und deutschsprachigen Raum der Begriff ‚Swahili‘ weitestgehend durchgesetzt, wie man auch anhand der Bibliographie im Anhang erkennen kann. Da der Begriff im wissenschaftlichen Diskurs auch synonym zur Bezeichnung der in Ostafrika lebenden Menschen und deren Kultur verwendet wird, habe ich mich zur klareren Unterscheidung und leichteren Verständlichkeit entschlossen die in der Sprache selbst vorkommenden Bezeichnungen Mswahili/Waswahili für den Mensch/die Menschen und Kiswahili für die Sprache zu verwenden. Eine genauere Definition von Mswahili/Waswahili, wie sie in dieser Arbeit verwendet werden und Beschreibung des Kiswahili folgt in den kommenden Kapiteln.

## 2. Hintergrundinformationen

In der Fragestellung geht es, wie eingangs schon erwähnt, um die Abbildung gesellschaftlicher Normen in Taarab-Liedtexten. Um diese Frage beantworten zu können ist es notwendig vorab zu klären, um welche Gesellschaft es sich handelt, bzw. wer in dieser Arbeit als Gesellschaft bezeichnet wird. Danach werden Normen und wie diese hier definiert werden behandelt. Anschließend in die eigentliche Beantwortung der Forschungsfrage.

### 2.1 Von Produzent\*innen und Konsument\*innen: Die Waswahili bzw. die Swahili-Gesellschaft

Der Fragestellung nach, ob und wie sich gesellschaftliche Normen in Taarabliedtexten sprachlich abbilden, ist es erforderlich zu definieren von welcher Gesellschaft hier gesprochen wird - also wo und von wem wird Taarab produziert und konsumiert. Eine Definition zu Taarab aus *The Rough Guide to World Music* fasst diesen Punkt wie folgt zusammen:

*Taarab* is the popular music of the Islamic Swahili people of the East African coast – encompassing Tanzania and Kenya, and in particular the islands of Zanzibar and Lamu. Originally a wedding music, it spread widely via cassettes and radio to become a general feature of the aural landscape along the coast. (Graebner 1999: 408)<sup>1</sup>

Die Produzent\*innen und Konsument\*innen von Taarab sind demnach die „Islamic Swahili people of the East African coast“, aber wer sind sie und was macht sie aus?

Als Waswahili<sup>2</sup> (Sg. Mswahili) werden in den gängigen Definitionen mehrere Gruppen von Menschen bezeichnet, die an der ostafrikanischen Küste zwischen dem südlichen Somalia und

---

<sup>1</sup> Es gibt noch zahlreiche andere Definitionsversuche, die aber im Wesentlichen dieselben Punkte ansprechen. Siehe Topp Fargion 2001: 901, Askew 2002: 102-103, Saleh 1980: 35, Graebner 1991: 181, Topp Fargion 2000: 39, Khamis 2001: 145, Fair 2001: 171, Khamis 2004: 3, Khamis 2005: 138, King’ei 2005: 1. Eine Übersicht dieser Definitionsversuche von *taarab* ist zu finden bei Winter, Iris (2013) S. 10-13.

<sup>2</sup> Das Kiswahili gehört zur Familie der Bantu-Sprachen und ist mit seinen benachbarten Sprachen verwandt. Wie sie ist es eine Klassensprache, was bedeutet, dass die Nomen in 16 verschiedene Klassen eingeteilt werden, die man an ihren Präfixen erkennen kann. Zu jeder Singularklasse gibt es eine Pluralklasse. Die ‚Menschenklasse‘

nördlichen Mosambik leben und dieselbe Kultur (Uswahili), dieselbe Sprache (Kiswahili) und dieselbe Religion (den Islam) teilen. Das Wort ‚Swahili‘ soll sich vom Arabischen Wort ‚Sahel‘ (Pl. Sawaahil) ableiten, was so viel wie ‚Grenze‘ oder ‚Küste‘ bedeutet. (Hino 1980: 94) Eine Quelle dafür ist das Reisetagebuch von Ibn Battuta aus dem 14. Jahrhundert, in dem der Begriff ‚Sawaahil‘ für die Bezeichnung des ostafrikanischen Küstengebietes verwendet wird. (Hino 1980: 94) Allen datiert die ersten Waswahili auf 800 nach Christus, da hier die ersten Swahili-Siedlungen entstanden und sich die, für die Küste typische, neue urbane Lebensform entwickelte. (Allen 1993: 16)

Wie die Herkunft des Wortes ‚Swahili‘ aus dem Arabischen schon zeigt, handelt es sich bei dem Begriff um eine Fremdbezeichnung. Diese wurde vor allem von den Araber\*innen und Europäer\*innen, die zu unterschiedlichen Zeiten die Herrschaft über die afrikanische Ostküste behaupteten, verwendet, um sich selbst von den Einheimischen abzugrenzen.

Die Bewohner\*innen der Swahili-Küste selbst bezeichnen sich nicht bzw. nur teilweise als Waswahili. Viel zentraler ist das Konzept der *asili*, der Herkunft (Allen 1993: 15) So nennen sie sich selbst Bajuni, Wafaza, Waamu, Watangana, Wajomvu, Wamvita usw. (Salim 1984: 220) Als Waswahili im gemeinschaftlichen Sinne sehen sich die einzelnen Gruppen meist nur in Abgrenzung zu den umliegenden Bevölkerungsgruppen der ostafrikanischen Küste, die sich sehr wohl über ihre verwandtschaftliche Abstammung, in Kiswahili *kabila* genannt (im Englischen mit ‚tribe‘ übersetzt), definieren. Diese Gruppen entwickelten sich im Gegensatz zu den Waswahili, die ständig mit Menschen anderer Herkunft in Kontakt kamen, eher isoliert und haben ganz klare Regeln, wie die eigene Kultur an die Nachkommen weitergeben wird. Teilweise wird überhaupt nur in der eigenen Gruppe geheiratet, teilweise gruppenübergreifend, aber dann ist ganz klar, dass z.B. die Frau zum Mann zieht und die Kinder in dessen Kultur erzogen werden, oder umgekehrt. Teilweise kann man anhand des Nachnamens schon auf die *kabila* einer Person schließen. Daraus ergibt sich, woher jemand stammt und wer seine\*ihre Verwandten sind. Die Waswahili bezeichnen sich selbst nicht, ihre Nachbar\*innen aber schon als *watu wa kabila* oder ‚tribespeople‘. (Allen 1993: 14) Der Unterschied ist also, während bei den Wagogo (Sg. Mgogo) aus dem südlichen Tansania alle

---

bzw. ‚Klasse der belebten Wesen‘ hat die Präfixe m- für Singular und wa- für Plural. Deshalb sprechen wir auch von einem Mswahili, dem swahili Mensch, und mehreren Waswahili. Sprachen fallen in die ki-Klasse, demnach heißt es auch Kiswahili, Kijerumani (Deutsch), Kiingereza (Englisch) und Kiarabu (Arabisch).

miteinander verwandt sind müssen nicht alle Waamu (= Menschen aus Lamu, Sg. Mwamu) miteinander verwandt sein. Zusätzlich muss man nicht zwangsweise als Mwamu oder Mswahili geboren sein, sondern kann durch einen Umzug z.B. nach Lamu, das Beherrschen von Kiswahili und die Annahme des Islam auch zu einem\*einer werden. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist der Schriftsteller und Dichter Shaaban Robert (1909-1962). Seine *asili* ist Yao, geboren und aufgewachsen ist er als Moslem in der Nähe von Tanga an der Ostküste und ist seines Zeichens ein großer Poet in Kiswahili. Niemand würde bei ihm auf die Idee kommen, ihn nicht als Mswahili zu bezeichnen. Auch er selbst nicht. (Allen 1993: 14) Das Konzept der *asili*, der Herkunft ist also unter den Waswahili gegenüber dem der *kabila* vorherrschend. Allen schreibt hierzu: „For being a Swahili is not an absolute state which precludes being anything else.“ (Allen 1993: 15) Und Salim meint: „Swahili, to my mind, is not a tribe but a generic or umbrella term covering a wide spectrum of **identifiable** groups that are not linked by any **common** descent or lineage [...].“ (Salim 1984: 220; Hervorhebungen im Original)

Wie weiter oben schon angemerkt ist dieser Überbegriff nicht komplett willkürlich über eine zufällige Menge an Menschen übergestülpt worden, sondern fußt auf ihrer angenommenen gemeinsamen Kultur, Sprache und Religion. Überspitzt formuliert wird also behauptet, dass alle Waswahili in Städten leben, diese Städte durch eine bestimmte Architektur geprägt sind, sie in allen Städten dieselben Speisen essen, sie alle ihr Geld durch Fischfang und Handel verdienen, sie alle Kiswahili sprechen und alle dem Islam angehören.

Wie das nun aber so mit Verallgemeinerungen ist, ist es in der Realität oft komplexer als durch sie impliziert. Eines der besten Beispiele ist hier das Kiswahili, die gemeinsame Sprache, die häufig als das zentrale gemeinsame Element beschrieben wird. Schaut man wie Carol M. Eastman (1971) genauer hin, sieht man, dass die Sachlage auch hier nicht so einfach ist wie zuvor angenommen. Denn durch die Standardisierung des Kiswahili, seine Entwicklung hin zu einer Nationalsprache in Tansania und Kenia, sowie seine Verwendung als Verkehrssprache in ganz Ostafrika scheint sich das Problem einer Definition über die Sprache selbst aufzulösen. (Eastman 1971: 228) Kiswahili Sprecher\*innen werden zu Tansanier\*innen und Kenianer\*innen statt zu Waswahili oder nicht Waswahili. (Eastman 1971: 228) Während das Kiswahili tatsächlich eine Verkehrssprache ist, gibt es dennoch

Menschen, die Kiswahili als Muttersprache haben und keine andere Sprache sprechen. Sie sind Waswahili in einem Sinne, wie es andere nicht sind. Andere verwenden das Kiswahili als Kommunikationsmittel mit Geschäftspartner\*innen, Nachbar\*innen und Freund\*innen mit unterschiedlichem sprachlichen Hintergrund. (Eastman 1971: 228) Eastman hat versucht herauszufinden, wie verschiedene Menschen in Ostafrika eine\*n Mswahili definieren und wie sie sich selbst im Bezug dazu sehen. (1971: 228) Herausgekommen ist, dass man als Mswahili Kiswahili können muss, während nicht alle, die Kiswahili sprechen sich selbst als Mswahili sehen oder von anderen als Mswahili gesehen werden. (Eastman 1971: 229) Hinzu kommt, dass es zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich gut oder schlecht für einen war, sich selbst als Mswahili zu bezeichnen. Dies war vor allem unter der Herrschaft des omanischen Sultans der Fall, sowie unter der Kolonialherrschaft der Engländer\*innen. Zu diesen Zeiten war es aus wirtschaftlicher Sicht besser, sich als Araber\*in zu bezeichnen, da man so z.B. keine Steuern bezahlen musste. (Topan 1994: 139; vergl. auch Fair: 2001) ‚Arabisch‘ zu sein bedeutete zusätzlich einen höheren Status und mehr Prestige - aus diesem Grund waren es auch die reicheren Bewohner\*innen der Städte die ihre ‚ethnische Identität‘ änderten. Dies ging ganz einfach, denn jede\*r, der\*die Kiswahili sprach, sich zum Islam bekannte und behauptete männliche arabische Vorfahren zu haben konnte dies tun. (Topan 1994: 140; Arens 1975: 433) Im Gegensatz dazu wurden die ärmeren Teile der Bevölkerung, die außerhalb der Stadt in Lehmhütten wohnten nicht als ‚arabisch‘ sondern als ‚afrikanisch‘ und demnach als ‚swahili‘ gesehen. (Topan 1994: 140)

Nach der Unabhängigkeit Kenias und Tansanias in den 1960er Jahren wurde in beiden Ländern versucht eigenständige Nationen zu bilden, mit einem gemeinsamen Nationalbewusstsein und einer Rückkehr zu den eigenen afrikanischen Wurzeln. Durch die Panafrikanische Bewegung kam zusätzlich hinzu, dass es gewünscht war sich zuerst als Afrikaner\*in und dann erst als Kenianer\*in, Tansanier\*in usw. zu sehen. Dadurch war es wiederum besser sich selbst als Mswahili anstatt als Araber\*in zu bezeichnen. Eastman merkt in ihrem Artikel aus dem Jahr 1971 dazu an, dass „[...] with the current development of Swahili literature and the pride in Swahili as a national language, it seems that the extremes are now merging. Indeed, the term is today rarely used in any derogatory sense.“ (Eastman 1971: 230)

Wie wir sehen können scheint es eine enge Beziehung zwischen Araber\*innen und den Waswahili zu geben. Geschichtlich gesehen gibt es einen Jahrhunderte langen Handelskontakt zwischen den arabischen und indischen Halbinseln und der afrikanischen Ostküste. Schon vor der islamischen Zeit (= vor dem 7. Jahrhundert) haben sich Araber\*innen aus dem Jemen dort angesiedelt und im weiteren Verlauf Familien mit einheimischen Partner\*innen gegründet. (Salim 1984: 222) Durch die Annahme des Islams sowohl im arabischen Raum als auch an der afrikanischen Ostküste kam es zu einer weiteren kulturellen Annäherung und demnach auch zum Austausch unterschiedlicher kultureller Werte, die im Laufe der Zeit die sogenannte ‚Swahili-Kultur‘ (Uswahili) formten. Ab welchem Zeitpunkt man genau von einer solchen ‚Swahili-Kultur‘ sprechen kann ist allerdings unklar. (Salim 1984: 223) Die arabische und die Swahili-Kulturen sind nicht ident, haben aber aufgrund des Islams viele gemeinsame Charakterzüge, da es sich bei der Swahili-Kultur auch um eine regionale Ausprägung der islamischen Kultur handelt. (Salim 1984: 223-224).

Im Laufe der Zeit sind Araber\*innen aus unterschiedlichen Regionen an die afrikanische Ostküste migriert. Diese kann man anhand ihres Status in der Gesellschaft in drei Gruppen einteilen:

- 1) die Nachfahren jener Araber\*innen die vor dem späten 15. Jahrhundert als vor den Portugies\*innen und Omaner\*innen an die Küste gekommen sind. Sie sind seit Jahrhunderten Waswahili in Bezug auf Sprache und Bräuche, haben aber ihre Clannamen beibehalten, wie z.B. die früheren Herrschaftsfamilien in Pate - die Nabhany - oder in Mombasa - die Mazrui;
- 2) die Nachfahren der Araber\*innen die im Rahmen der Herrschaft des omanischen Sultans während des 18. und 19. Jahrhunderts immigriert sind (als der omanische Sultan seinen Herrschaftssitz nach Sansibar verlegte), die Ibadit\*innen;
- 3) Araber\*innen aus dem Hadramaut im heutigen Jemen, deren Vorfahren als kleinere Händler\*innen während dem 19. Jahrhundert immigriert sind. (Middleton 1992: 12-13)

All diese werden je nach Kontext als Waswahili oder Araber\*innen bezeichnet. Im Gegensatz dazu werden immigrierte Inder\*innen nie als Waswahili gesehen. (Middleton 1992: 13) Dies liegt vermutlich daran, dass die indische Community eher unter sich blieb, sie keine Ehen mit Menschen aus anderen Teilen der Gesellschaft eingingen und ihr Dasein an der Küste häufig nur als temporäre Immigration gesehen haben, mit dem Ziel, später wieder nach Indien zurückzukehren.

Die enge Beziehung zum arabischen Raum hat den Waswahili oft die Zuschreibung eingebracht selbst von Araber\*innen abzustammen, also im Grunde selbst arabisch zu sein. Auch bei der Beschreibung des Kiswahili wird in älteren Forschungen häufig davon gesprochen, dass es sich bei der Sprache um eine Mischung aus einer Bantu-Sprache und dem Arabischen handelt, da es viele arabische Lehnwörter gibt. (Knappert 1979: 33) Neben arabischen gibt es aber auch portugiesische, deutsche und englische Lehnwörter, die vor allem dort übernommen wurden, wo von den Händler\*innen und Herrscher\*innen neue Konzepte eingeführt wurden - wie z.B. bei *shule/skuli* oder *propaganda* - oder Begriffe für neue Technologien gebraucht wurden, wie bei *kilachi* (Pl. *vilachi*) dem Wort für die Kupplung eines Autos, das vom Englischen ‚clutch‘ abstammt. (Knappert 1979: 33) Sprachen werden allerdings nicht aufgrund des Vokabulars, sondern nach ihrer grammatikalischen Struktur zu einer Sprachfamilie zugeordnet. Das Kiswahili hat - obwohl es wie seine Geschwister Sprachen keine Tonsprache ist - seit jeher eine Bantu-Grammatik und zählt daher auch zur Familie der Bantu-Sprachen. (Knappert 1979: 33) Um dieser und ihrer Art Wörter zu bilden zu entsprechen werden, wie wir beim Beispiel der Kupplung gesehen haben, die Lehnwörter aus anderen Sprachen an die Kiswahili-Morphologie angepasst, denn es ist die Regel, dass auf jeden Konsonanten ein Vokal folgt. Lehnwörter durchleben den phonetischen Prozess der Assimilation, wie man auch am arabischen Wort für Buch كتاب [ki'ta:b], كتاب pl [kutub] erkennen kann, dass im Kiswahili zu *kitabu* wird. Das Wort sieht, wie auch *kilachi* zuvor, aus wie der Nominalklasse 7 zugehörig, die man am Präfix ki- erkennen kann. Demnach bildet es den Plural in der Klasse 8, die durch den Präfix vi- gekennzeichnet ist und heißt somit *vitabu*. (Knappert 1979: 33) Arabischen Lehnwörter findet man vor allem in Bereichen, die mit dem Glauben zu tun haben.

Der Glaube an den Islam wird, wie wir schon im Eingangszitat gesehen haben, als ein charakteristisches Merkmal der Waswahili beschrieben. Tatsächlich ist es so, dass die meisten an der ostafrikanischen Küste lebenden Menschen Anhänger\*innen des Islam sind und obwohl heute auch zahlreiche Muslim\*innen im Landesinneren leben, ist dies doch ein immer noch messbarer Unterschied zu den restlichen Teilen Kenias und Tansanias. In früheren Forschungen wurde oft der Frage nachgegangen, ob man auch ein\*e Waswahili sein kann, ohne Muslim\*in zu sein und wieder gibt es unterschiedliche Meinungen. Da der Begriff je

nach Kontext unterschiedlich definiert wird ist es nicht auszuschließen, dass es auch Waswahili gibt, die nicht an den Islam glauben.

Tatsache ist allerdings, dass das Leben an der ostafrikanischen Küste seit Jahrhunderten durch den Glauben an den Islam geprägt ist. Dies erkennt man nicht nur daran, dass die Frauen häufig Kopftücher und die Männer *kanzu* (typisches weißes langes Gewand, das vor allem zum Freitagsgebet in der Moschee getragen wird) und Mütze tragen, sondern auch an der Häufigkeit und Größe der Moscheen in den Städten und dem dadurch typischen Klangteppich, der durch die Rufe der Muezzins zum Gebet entsteht. Wie weiter oben schon erwähnt handelt es sich beim Islam der ostafrikanischen Küste um eine lokale Ausprägung. Ganz zentral ist dabei das Zusammenspiel aus orthodoxem Islam und traditionellen Bräuchen, das Middleton als ‚Swahili-Religion‘ bezeichnet. (Middleton 1992: 162) Im Kiswahili gibt es dafür zwei unterschiedliche Begriffe: *dini* und *mila*. *Dini* kann mit ‚Religion‘ übersetzt werden. Gemeint ist damit der orthodoxe islamische Glaube und wird im Allgemeinen mit ‚arabisch-Sein‘ assoziiert. *Mila* kann als ‚Tradition‘ übersetzt werden und umfasst lokales Wissen und Rituale. Es wird oft mit ‚nicht-islamisch Sein‘ und vor-islamischen Glaubensrichtungen assoziiert bzw. ‚afrikanisch-Sein‘. Da der Großteil der Waswahili muslimisch ist kann *mila* allerdings nichts inkludieren das *haram*, also verboten ist. (Middleton 1992: 162) Die Bewohner\*innen der aus Stein gebauten Häuser in den Städten waren und sind oft orthodoxe Muslim\*innen und halten sich streng an die Shari’a. Im Gegensatz dazu sehen die Menschen aus den ländlichen Gebieten die lokalen Rituale und Kulte als gleichwertig zu den islamischen an. Beide Gruppen verstehen sich selbst als treue und fromme Muslim\*innen. Middleton zitiert hier auch einen Kiswahili-Spruch, der besagt „*Uislamu na mila aghalabu haupingani*“ (Middleton 1992: 162), was so viel bedeutet wie Islam und *mila* sind als eine Regel nicht inkompatibel. Die ‚Swahili-Religion‘ ist nicht statisch, sondern unterliegt einem stetigen Wandlungsprozess. In den letzten drei Jahrhunderten wurden die lokalen Aspekte allerdings immer weiter zurückgedrängt. Die meisten Waswahili akzeptieren sowohl *dini* als auch *mila*, so glauben sie an den Qur’an als auch an spezielle spirituelle Kräfte. Diese sind zusätzlich zum Islam und nicht als Gegensatz zu sehen. So können die lokalen Geister von Spezialist\*innen kontaktiert werden, woran auch strenggläubige Muslim\*innen glauben. (Middleton 1992: 163) Die Vereinbarkeit dieser beiden Elemente ist im Islam selbst enthalten, da es auch in seinen Ausformungen in der

gesamten islamischen Welt anerkannte Geister - die *dshinn* - als auch den Glauben an Engel und andere Kreaturen gibt. (Middleton 1992: 170) Prinzipiell wird *mila* mehr mit Frauen und *dini* mehr mit Männern assoziiert. Middleton schreibt dazu: „Women’s roles are seen as more local, with greater variation between towns, less formally defined and more ambiguous; rites that Swahili consider to be associated more with mila are performed more on behalf of women than men.“ (Middleton 1992: 164)

Die Waswahili sehen ihre Form des Islam und Religion als für sie einzigartig an. Dabei ist die Sprache ein wesentlicher Faktor, denn obwohl Arabisch als die heilige Sprache gilt erfolgen viele Anbetungen in Kiswahili. Die meisten Waswahili können kein Arabisch, sondern lediglich die für den *salat* (= Gebet) wichtigen Qur’an Verse rezitieren. (Middleton 1992: 165) So gibt es eine aus dem Jahr 1748 stammende Übersetzung des Qur’an in eine alte poetische Form des Kiswahili, bekannt als Kingozi. Diese wird bei den Feierlichkeiten zum Geburtstag des Propheten Mohammed, den *maulidi ya kiswahili* verwendet. Darin werden Qur’anverse in original Arabisch und die Übersetzung in Kingozi rezitiert. (Middleton 1992: 167)

Religionen prägen ihre Anhänger\*innen und die Kulturen, in denen sie leben. Der Islam als Mehrheitsreligion an der ostafrikanischen Küste ist somit auch Grundlage und Referenzpunkt für das vorherrschende Weltbild und die damit einhergehenden Werte und Normen, die die Gesellschaft zusammenhalten.

Bevor wir uns mit den gesellschaftlichen Werten und Normen beschäftigen soll geklärt werden, ob man die Waswahili bzw. die Menschen, die an der ostafrikanischen Küste leben unter dem Begriff einer ‚Gesellschaft‘ zusammenfassen kann.

Im Allgemeinen beschreibt ‚Gesellschaft‘ das Zusammenleben von Lebewesen (Tiere, Pflanzen, Menschen) über einen andauernden Zeitraum in einem räumlich abgrenzbaren Bereich. (Hillmann 2007: 289) In der Soziologie ist ‚Gesellschaft‘ zu einem zentralen, wenn auch stark diskutierten und komplexen Grundbegriff geworden, der zusammenfassend „[...] die umfassende Ganzheit eines dauerhaft geordneten, strukturierten Zusammenlebens von Menschen innerhalb eines bestimmten räumlichen Bereiches“ (Hillmann 2007: 289) beschreibt.

Schon alleine die Tatsache, dass man von der Swahili-Küste spricht und immer wieder auf diese referiert, wenn es um die Waswahili geht bestätigt die räumliche Komponente. Es wurde auch schon angemerkt, dass sich die Menschen an der Ostküste mehr Richtung Osten als Westen orientiert haben und sich in ihrem Selbstverständnis von ihren Nachbar\*innen im Landesinneren abgrenzen. Allerdings standen die Städte an der Küste sehr autark nebeneinander, d.h. es gab keine übergeordnete gemeinsame politische Struktur, bis auf die unterschiedlichen Kolonialherrschaften über die Jahrhunderte. Durch die autonome Entwicklung der Städte hat sich die vermeintlich gemeinsame Kultur überall leicht unterschiedliche ausgeprägt. So spricht man auch in jeder Stadt eine eigene Variante des Kiswahili, die dann auch einen eigenen Namen hat, wie z.B. das Kimvita in Mombasa. (Middleton 1992: 20)

Meines Erachtens nach sind nicht die Waswahili eine Gesellschaft an sich, sondern ein großer Teil der Gesellschaft an der ostafrikanischen Küste, im Weiteren Swahili-Gesellschaft genannt. Diese setzt sich aus mehreren Gruppen zusammen:

- 1) Den seit Jahrhunderten dort lebenden Menschen, die als Waswahili bezeichnet werden, aber sich selbst je nach Küstenstadt benennen (Wamvita, Bajuni, usw.);
- 2) Alle neu hinzugezogenen Menschen, die sich als Waswahili bezeichnen;
- 3) Die weiter oben beschriebenen migrierten Araber\*innen, die sich auch noch als solche bezeichnen oder aber als Waswahili;
- 4) Inder\*innen, die aus beruflichen Gründen an die Küste migriert sind und auch in allen Städten anzutreffen sind;
- 5) Und Menschen mit einem sogenannten ‚Sklavenhintergrund‘, die aus dem nördlichen Teil Äthiopiens und dem südlichen inneren Teil des Kontinents stammen. (Middleton 1992: 13)
- 6) Zusätzlich sind im Laufe der Zeit auch viele Menschen aus dem Landesinneren an die Küste und die Inseln gekommen, vornehmlich als freie Grund und Boden Besetzer\*innen, die in den seltensten Fällen zum Islam konvertiert sind und demnach nicht als Waswahili bezeichnet werden, sich aber eventuell selber als Waswahili bezeichnen. (Middleton 1992: 13)

Die Swahili-Gesellschaft setzt sich demnach aus Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen zusammen, ist also eine multikulturelle Gesellschaft, wie sie in städtischen Gebieten häufig zu finden ist. Durch den ständigen Kontakt nach außen ist sie einem stetigen Wandel unterworfen. Die Kultur der Waswahili - die Swahili-Kultur - nimmt in dieser multikulturellen Gesellschaft die Position der Mehrheitskultur ein. Sie prägt somit ganz klar das Zusammenleben und das Verhalten aller in dieser Gesellschaft lebenden Menschen und somit auch die vorherrschenden Werte und Normen.

Spreche ich in dieser Arbeit also von den Waswahili, meine ich alle Menschen, die diese Mehrheitskultur bilden, d.h. alle, die sich selbst als Waswahili bezeichnen und auch jene, die dies nicht tun aber aufgrund ihrer Herkunft und Kultur unter dem - und er ist im Grunde nichts anderes - Sammelbegriff ‚Waswahili‘ zusammengefasst werden. Mit Swahili-Gesellschaft meine ich alle Teile der Gesellschaft, also auch alle, die nicht zu den Waswahili zählen.

### **2.1.1 Der Stellenwert von Poet\*innen in der Swahili-Gesellschaft**

Sprache ist für die Waswahili kein reines Kommunikationsmittel, sondern vor allem auch Mittel zum kreativen Ausdruck. Dichter\*innen haben ein hohes Ansehen und werden neben hohen religiösen Würdenträger(\*innen) und Jurist\*innen als wichtige Gelehrte angesehen. Bezeichnet werden sie als *mshairi/washairi* bzw. *shaha*. Es kann sich dabei sowohl um einen Mann als auch eine Frau handeln, welche\*r die Fähigkeiten und Techniken besitzt um *mashairi* (Verse oder Gedichte) zu dichten. Es gibt zahlreiche unterschiedliche Arten von *mashairi* die sich durch das Thema und die prosodischen Regeln unterscheiden. Ein\*e Dichter\*in schreibt natürlich für sich, aber im Speziellen für bestimmte Gelegenheiten und ein bestimmtes Publikum. Verbale Dichtungen aus dem Stegreif in Dichtungswettstreiten zu dichten ist eine hoch geschätzte Fähigkeit deren Inhaber\*in hohes Ansehen und Prestige über die eigenen Stadtgrenzen hinweg erlangen kann. (Middleton 1992: 189)

Neben *mshairi* und *shaha* gibt es auch noch *bingwa*. Damit wird jemand bezeichnet, der\*die großes Wissen über Sprache - *lugha* - hat, wie man sie verwendet, ihre Geschichte und Bedeutung. Im Gegensatz zu *washairi* scheint diese Position allerdings immer von einem Mann besetzt zu sein. (Middleton 1992: 189)

Die Waswahili geben viel auf den Status eines\*einer Dichtungsexpert\*in. Dichtung und Poesie wird als höchste Form des ästhetischen Ausdrucks gesehen. Sie werden als Taucher\*innen beschrieben, die einen ganz tief ins Meer mitnehmen. Dafür verwenden sie Metaphern, Metonymie, sowie verblümete/indirekte Sprache und mehrdeutige Bedeutungen in Rede und Schrift, die vom Publikum interpretiert werden um die eigenen Probleme und Situationen zu erklären. (Middleton 1992: 190)

Wenn die Poet(\*innen) gleichzeitig religiöse Führer(\*innen) sind haben sie eine große Autorität und werden als Sprachrohr Gottes und seines Propheten gesehen. Ihre Aufgabe ist es dann Wissen und Lehre zu verbreiten und so die soziale Ordnung basierend auf Rang und Wissen sicherzustellen, da sie sichergehen Nachfolger(\*innen) zu haben. (Middleton 1992: 190)

Ordinary people are told the poems, but mastery of the complexities of writing them is beyond the capabilities of any but the most able few. Swahili poetry is extremely complex, both in its use of esoteric and often archaic linguistic forms and vocabulary, and in its structure, with the use of external and internal rhymes, of the caesura in the middle of lines, and of several kinds of prosody whose rules must rigidly be observed. (Middleton 1992: 190)

Wichtig für die ‚ordinary people‘ ist es aber dennoch sich gepflegt auszudrücken, vor allem in Bezug auf Position, Alter und Geschlecht. Diese Fähigkeit wird als essentiell angesehen, wenn man nach einer hohen Reputation strebt, vor allem bei Männern. Sie sollten sorgfältig und mit Würde sprechen und die Fähigkeit besitzen Argumente in einer öffentlichen Debatte zu ordnen und wert zu schätzen. Dies sollten sie vor allem in der Moschee tun, wo wichtige gesellschaftliche Angelegenheiten diskutiert werden und der passende Gebrauch von Qur‘an Zitaten ein notwendiger Schritt ist um öffentliches Ansehen zu erlangen. (Middleton 1992: 189)

„The chief, if not the only end of poetry, Dryden said, is to delight. “ (Knappert 1979: xiv)

Die Waswahili finden auf alle Fälle viel Vergnügen in ihrer Poesie, so sprechen sie von schönen Gedichten als *mashairi matamu* also ‚süßen Gedichten‘ und sie sagen: *Maneno*

*yapendezayo huleta mema matayo* - „Pleasing words bring a good reputé“. (Knappert 1979: xiv) Allerdings sind nicht Berühmtheit oder der Wunsch den eigenen Mitmenschen Vergnügen zu bereiten die Hauptinspirationsquelle der Dichter\*innen, sondern zu lehren. (Knappert 1979: xiv) So schreiben auch viele säkulare Dichter\*innen in Ostafrika in einem didaktischen Geist, so dass ein großer Teil der Swahili-Dichtung, sei sie islamisch oder nicht-islamisch, narrativ oder nicht-narrativ, als sentenziös (=knapp, zugespitzt) oder gnomisch (=einen fundamentalen, ewig gültigen Sachverhalt darstellend) bezeichnet werden kann. (Knappert 1979: xiv) So sind auch in Liebesliedern zahlreiche Zeilen Zitate von Sprichwörtern. (Knappert 1979: xiv) Beim Wunsch zu Lehren geht es nicht darum eine Vater-/Lehrerfigur darzustellen, sondern um das ernstgemeinte Bestreben *hikima* ‚Weisheit‘ und *elimu* ‚Wissen‘ - d.h. das Wissen um den besten Weg zu leben und seinen Weg im Labyrinth dieser Welt zu finden - zu erlangen. (Knappert 1979: xiv) Dieses Streben der Dichter\*innen hat mit ihrem Platz in der Gesellschaft zu tun, der grundlegend anders ist als jener von westlichen Dichter\*innen in Europa und Amerika.

The poet here has a function to fulfil in society: he is the one who gives a beautiful shape to these powerful emotions, the truth of which is in the life of his society itself; he voices the needs and wishes of his community with which he is one. He is not estranged from his world, he is in the midst of it, hence *we* would say that his verse is ‚traditional‘ which is a misinterpretation of his work, and his place in his milieu. This is also why we call his verse ‚gnomic‘, as if it were wrong to write down words of wisdom which, of course, is a matter of taste. The Swahili poet expresses what his community feels, the ideals to which it aspires, and for this he is regarded as a man of great knowledge and wisdom. (Knappert 1979: xv)

## 2.2 Soziale Normen

„N[orm].en regeln, auf welche Weise sich jedes Mitglied eines sozialen Gebildes (Gruppe Organisation, Gesellschaft) in welcher Situation und in welcher Weise gegenüber welchem anderen Mitglied verhalten soll.“ (Hillmann 2007: 629)

Der Begriff ‚Norm‘ kommt vom Lateinischen ‚norma‘ was so viel bedeutet wie ‚Richtschnur, Regel‘. (Hillmann 2007: 629)

In der Soziologie bezeichnet man allgemeine sozial gültige Regeln des Handelns als ‚Normen‘. Es geht dabei um Verhaltensanforderungen an den\*die Inhaber\*in sozialer Positionen bzw. sozialer Rollen von dessen\*deren sozialer Umwelt bzw. Interaktionspartner\*innen. (Hillmann 2007: 629) Demnach kommen Normen in sogenannten Rollenerwartungen zum Ausdruck.

Dies bedeutet nicht, dass Norm und tatsächliches Verhalten deckungsgleich sind. Es ist eher so, dass es sich bei Normen um Bezugspunkte handelt, an denen sich das Handeln orientiert und auf das es sich ausrichtet. Damit es zu einer Übereinstimmung kommt müssen verschiedenen Faktoren erfüllt sein, wie z.B. wie sehr die Inhaber\*innen sozialer Rollen die zur Rolle gehörenden Normen internalisiert haben und wie funktional sie für ihre Verhaltensziele sind. Hinzu kommt der Grad der Legitimität der Normen sowie die Härte und Wirksamkeit der hinter ihnen stehenden Sanktionen. (Hillmann 2007: 629)

Neben einer allgemeinen Orientierungsfunktion haben Normen auch eine kulturelle Funktion. So ermöglichen sie dem\*der Einzelnen eine Eingrenzung der eigenen Erlebnissphäre sowie die Definition und Differenzierung von Handlungssituationen. Normen stellen für ihn\*sie eine konkrete, im Handeln umsetzbare Interpretation der moralisch geltenden und bindenden Werte seiner\*ihrer sozialen Umwelt dar. (Hillmann 2007: 629) Sie sind somit in einer speziellen Situation auftretende Spezifikationen der weiter oben besprochenen relativ wenigen allgemeinen soziokulturellen Werte. Umgekehrt können konkrete Normen durch mehrere allgemeine Werte gerechtfertigt werden. (Hillmann 2007: 629)

In sozialen Handlungssituationen sind Normen maßgebend für die Erwartung, welche die Interaktionspartner\*innen aneinander haben. Sie bewirken Regelmäßigkeit, Gleichförmigkeit und Wiederholung der sozialen Handlungsabläufe. (Hillmann 2007: 629) Ein einfaches Beispiel: Die geltenden Normen die ich im Laufe meiner Sozialisation in Bezug auf den Einkauf im Supermarkt internalisiert habe sagen mir, dass ich mich an der Kasse hinter dem\*der Letzten in der Schlange stelle und warte, bis ich mit dem Bezahlen an der Reihe bin. Auch die anderen Einkäufer\*innen halten sich an diese Norm, sie verhalten sich also gleichförmig. Da wir uns alle immer so im Supermarkt verhalten wird unsere Handlung vorhersehbar bzw. erwartbar, d.h. ich selbst erwarte, dass wenn im Supermarkt mehrere Leute an der Kasse stehen sich eine Schlange bildet und jeder wartet bis er\*sie an der Reihe ist. Drängt man sich (unerlaubter weise) vor bekommt man sofort die Sanktion der Norm durch die anderen Einkäufer\*innen zu spüren, die dann häufig ihren Unmut verbal zum Ausdruck

bringen und einen auf seinen\*ihren angemessenen Platz verweisen. Auch die Kassierer\*innen müssen sich auf diesen Ablauf verlassen können, damit kein Chaos ausbricht und sie ihrer Arbeit in Ruhe nachgehen können.

Übertretungen von Normen ziehen also Sanktionen nach sich. Je nach Grad der Fixierung einer Norm und der Art und Schärfe der ihr zugehörigen Sanktionen unterscheidet man zwischen drei Formen von Normen:

- a) Gesetze = Muss-Normen
- b) Sitten = Soll-Normen
- c) Bräuche/Gewohnheiten = Kann-Normen (Hillmann 2007: 629)

Im Laufe der Entwicklung hin zur modernen Industriegesellschaft sind Sitten, Traditionen und Bräuche zugunsten einer weitgebreiteten Normierung sozialen Handelns durch Gesetze stark zurückgewichen. Diese Gesetze sind aus politisch-staatlicher Willensbildungs- und Entscheidungsprozessen hervorgegangen. (Hillmann 2007: 629)

Der hohe Fixierungsgrad von Gesetzesnormen trägt zu einem hohen Maß der Berechenbarkeit von Interaktionen bei was für die Rationalisierung und Modernisierung unentbehrlich ist. (Hillmann 2007: 630)

Heinrich Popitz schreibt in Bezug auf sprachliche Normen:

Verhalten nennen wir sowohl Handlungen im engeren Sinne des Wortes (einschließlich eines bestimmbareren Unterlassens, einschließlich aber auch z.B. der Kleidung eines Menschen) wie sprachliche Äußerungen. Hier ist es wiederum oft zweckmäßig, zwischen sprachlicher Ausdrucksform (wie Wortwahl, Gebrauch standardisierter Formulierungen, Slang usw.) und Sprachinhalt, Sinngehalt zu unterscheiden. Alle erwähnten Verhaltensweisen können normativen Charakter erhalten: das Unterlassen als Verbotsnorm, tabuierte Handlung; die Kleidung allgemein im Sinne der „Anständigkeit“, speziell i.S. bestimmter Rollenattribute, z.B. des Richters, des Soldaten (Handlungsnormen); die sprachliche Ausdrucksform i.S. der Reproduktion bestimmter Topoi in den „richtigen“ Situationen, aber auch als Verpflichtung zum Jargon, Dialekt usw. (Verbalnormen); die geäußerte Meinung - mit oder ohne Bindung an fixierte sprachliche Formvorschriften - z.B. als Pflicht zur Gesinnungsdemonstration, ausdrücklichen Zustimmung oder Mißbilligung (Meinungsnormen). (Pohlmann & Eßbach 2006: 135)

### 3. Ausgangspunkt oder was einen typischen Taarab-Liedtext ausmacht

Taarab ist kurz zusammengefasst eine populäre Musikform bestehend aus gesungener Poesie mit instrumentaler Begleitung an der ostafrikanischen Küste. Die Texte sind in Kiswahili und die Konsument\*innen als auch die Produzent\*innen des Genres sind wie weiter oben schon besprochen zum Großteil die Waswahili.

Taarab wird als sich gegenüber anderen ostafrikanischen Musikrichtungen wie z.B. *ngoma* durch die strikte Einhaltung von poetischen Strukturen, wie etwa bestimmten Konventionen bezüglich Reim, Metrum, und die starke Verwendung von Metaphern, Rätselsprache und Sprichwörtern unterscheidend beschrieben.

Wie sich diese sprachlichen Konventionen im Laufe der Zeit entwickelt haben ist Thema dieser Arbeit und wird in den folgenden Kapiteln ausführlich besprochen.

#### 3.1 Ein typischer Taarab-Liedtext von außen betrachtet: Die Form

Einen als typische angesehenen Taarab-Liedtext erkennt man neben den sprachlichen Elementen vor allem auch an der äußeren Form. So besteht eine Strophe ((*u*)*baiti*, (*u*)*beiti*) im Normalfall aus drei bis vier Verszeilen (*mishororo*, Sg. *mshororo*) - wovon jeweils die letzte als Refrain (*kipokeo/kiitikio*) gesungen wird - mit je derselben Anzahl an Silben (*mizani*), die sich sowohl an den Enden der Verszeilen als auch in der Mitte reimen. Letzteres wird auch als Zäsur bezeichnet, die reimtragende Silbe im Inneren oder am Ende einer Verszeile wird *kituo* genannt. Eine Verszeile (*mshororo*) besteht demnach aus zwei Teil-Zeilen (*vipande*, Sg. *kipande*). Die letzte Zeile mit dem Endreim (*bahari*) der Dichtung heißt *kikomo*. (Miehe 1995: 289-290; Fair: 2001: 273, Fußnote 1)

Die Kategorien der Swahili Dichtung beziehen sich auf die Anzahl der *mizani* in einer Verszeile. Die Taarab-Textform wird dabei häufig als zur Kategorie *shairi* gehörig beschrieben. (Fair 2001: 273, Fußnote 1; Knappert 1977: 116-55)

Miehe beschreibt *shairi* im Swahili Handbuch wie folgt:

**shairi** - charakterisiert durch eine gerade Zahl **mizani** innerhalb einer mshororo, die aus zwei Teilzeilen (**vipande**) mit jeweils acht, d.h. also insgesamt sechzehn **mizani** besteht. Durch die Verwendung eines inneren Reims entstehen kunstvolle Reimmuster, die durch die Art der Wiederaufnahme im nächsten Vers etc. in weitere Unterkategorien aufgeteilt werden. Die klassische Form der *mashairi* wurde im 19. Jhdt., vor allem von dem in Mombasa ansässigen Poeten Muyaka entwickelt. Inhaltlich behandeln die *mashairi* Themen jeglicher Art. Während der Auseinandersetzungen zwischen Oman, Mombasa, Lamu und Sansibar in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts um die Vorherrschaft an der ostafrikanischen Küste entstanden viele *mashairi* politischen Inhalts. (Miehe 1995: 292; Hervorhebungen im Original)

Das Swahili-Versmaß basiert also auf der Anzahl der Silben in einer Zeile. Alle Zeilen in einem Gedicht oder Lied haben dieselbe Anzahl an Silben. (Knappert 1979: 37) Zusätzlich ist die gesamte Swahili Dichtung *muwashaha*, ‚strophisch‘. Eine dreizeilige Strophe kann dabei ganz einfach in ein längeres Gedicht mit mehreren Strophen erweitert werden. (Knappert 1979: 40) Knappert schreibt dazu:

Given the *kipande*, the line is only a matter of further construction. Given the line, the stanza can easily be structured to suit both taste and tune. Given the stanza, the song can easily be extended by other stanzas of the same structure, sung in the same tune, with new rhymes or with the same rhymes running all through. (Knappert 1979: 50)

Knappert beschreibt das Lied mit 36 Silben als am weitesten verbreitet in seiner Sammlung von Liebesliedern der kenianischen Küste und geht auch davon aus, dass es sich an der tansanischen Küste gleich verhält. (Knappert 1979: 55) Diese Art von Lied hat eine Struktur von drei Zeilen zu je 12 Silben, die sich reimen und jede Zeile ist geteilt in zwei *vipande* von entweder 4 + 8 oder 8 + 4 Silben, oder alternativ (der verbreitetste Typ) in gleiche Teilzeilen von je 6 Silben, was die Struktur des Liedes quadratisch macht: 6x6 Silben mit dem Reimschema *a b a b a b*. (Knappert 1979: 55)

Aus europäischer Sicht ist der Reim etwas Selbstverständliches. Schaut man allerdings ins antike Griechenland oder Rom, aber auch Hebräische und Sanskrit lassen sich dort keine Spuren von Reimen in der Dichtung finden. (Knappert 1979: 35) Die älteste arabische Dichtung, die uns bekannt ist stammt aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. und besitzt Reim, allerdings nur eine Art, nämlich den der Gleichheit der letzten Silbe jedes Verses in einem

Zweizeiler. Diese Art des Reimes findet sich auch in früher Swahili-Dichtung, wie den *gungu* Liedern. (Knappert 1979: 35)

In der ältesten Swahili-Dichtung finden wir folgende Regeln, die auf den Reim angewandt wurden: Reim ist die Identität der letzten Silbe. (Knappert 1979: 36) Silben sind (zuerst) einfache Vokale, so dass sich im *Herekali* Epos (1728) *ia* mit *aa* reimt, also die letzte Silbe die Reimträgerin ist. (Knappert 1979: 36) Eine Silbe kann aber auch ein Vokal sein, dem ein Konsonant vorausgeht. So reimt sich *ia*, das phonetisch *iya* ist, mit dem *y* klar klingend und in der arabischen als auch lateinischen Schrift (ausgenommen im Standard-Kiswahili) geschrieben, in der späteren Dichtung, in der die Regeln strenger wurden, nichtmehr mit *aa* oder *ua* sondern nurmehr mit *aya*, *eya*, *iya*, *oya* oder *uya*. (Knappert 1979: 36) Knappert vermutet, dass moderne Dichter\*innen (in seinem Fall jene der 1970er Jahre) aufgrund des Einflusses von englischer Dichtung zunehmend mit den letzten beiden Silben reimen. In diesem Fall würde sich *iya* also nur mehr mit *iya* reimen. (Knappert 1979: 36) Eine Silbe kann aber auch ein Vokal sein, dem zwei Konsonanten vorausgehen, d.h. von einem stimmhaften Konsonant *b*, *d*, *g*, *j* oder *d*, dem sein homorganer (am gleichen Ort gebildeter) Nasal vorausgeht. *Ba* mit *mba* zu reimen wird als unvollkommen angesehen. (Knappert 1979: 36)

Manche Wörter haben alternative Formen um den Regeln des Reimens zu entsprechen. (Knappert 1979: 36) Homorgane Nasale denen stimmlose Konsonanten folgen werden als getrennte Silben behandelt; z.B. reimt sich *binti* mit *maiti* und *katiti* und hat dieselbe Anzahl an Silben. (Knappert 1979: 36)

Das folgende Beispiel veranschaulicht die Form eines typischen Taarab-Liedtextes:

Bandia<sup>3</sup>

Ikhwani Safaa, 1959

|                       |                        |
|-----------------------|------------------------|
| Alinidhani bandia     | Ndani ya mikono yake   |
| Akichoka nichezea     | Anache nifedheheke     |
| Nami sikufikiria      | Kama nitarudi kwake    |
| Sitorudi abadan       | Ni radhi niangamiye    |
| Lakini leo karudi     | Kama jambo halikuwa    |
| Na macho yake shahidi | Uovuni yamvua          |
| Kaja niomba nirudi    | Mapenzi kuyachukuwa    |
| Kaja omba samahani    | Vipi nimkataliye?      |
| Na koja la asumini    | Kaniletaya tamasha     |
| Mapenzi ya utotoni    | Leo kaja yakumbusha    |
| Yanamwenda midomoni   | Kwa furaha na bashasha |
| Kaja omba samahani    | Vipi nimkataliye?      |
| Hapo sikunabihika     | Nimo mwake mikononi    |
| Uso nimeugubika       | Fudi fudi kifuani      |
| Kama mwana amefika    | Kwa mama mwenye imani  |
| Kaja omba samahani    | Vipi nimkataliye?      |
| Zikapita samahani     | Nyoyo tukazisafisha    |
| Mifundo iliyo ndani   | Yote tukaiondosha      |
| Raha iliyojaa jamani  | Mapenzi kuyarudisha    |
| Kaja omba samahani    | Vipi nimkataliye?      |

---

<sup>3</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Kolbusa 2007: 275-276

„Spielzeug

*Sie behandelte mich wie Spielzeug, das sie in ihren Händen hielt.*

*War sie müde mit mir zu spielen, lies sie mich beschämt zurück.*

*Auch ich dachte nicht daran, zu ihr zurückzukehren.*

*Niemals werde ich zurückkehren. Lieber komme ich um.*

*Jedoch kam sie heute zurück, so als wäre nichts geschehen.*

*Und ihre Augen sind Zeugen ihres Sinneswandels.*

*Kam sie doch, mich um Rückkehr zu bitten, ihre Liebe anzunehmen.*

*Kam sie doch um Verzeihung zu bitten. Wie sollte ich da widerstehen?*

*Und ein Strauß Jasmin überbrachte mir ein Fest.*

*An die aufrichtige Liebe, daran hat sie mich heute erinnert.*

*Der Mund läuft über vor Freude und Begeisterung.*

*Kam sie doch um Verzeihung zu bitten. Wie sollte ich da widerstehen?*

*Davor war ich nicht geübt, sie hat mich in der Hand.*

*Das Gesicht habe ich verdeckt, den Blick gesenkt,*

*wenn ein Kind zu seiner treuen Mutter kommt.*

*Kam sie doch um Verzeihung zu bitten. Wie sollte ich da widerstehen?*

*Entschuldigungen wurden ausgesprochen, unsere Herzen geläutert.*

*Und jegliche Verstimmung haben wir beigelegt.*

*Eine Freude erfüllte uns, unsere Liebe zurückzugewinnen.*

*Kam sie doch um Verzeihung zu bitten. Wie sollte ich da widerstehen?“ (Kolbusa 2007: 275-276)*

Dieses Lied entstand 1959 innerhalb des Taarab Clubs Ikhwani Safaa in Sansibar. Gedichtet wurde es von Hemed Said El-Bahri, die Komposition stammt von Sk. Saleh Ajimi und gesungen wurde es bei Aufführungen von Maulid Mohammed, Bakari Abeid sowie Ali Soud Ali. (Kolbusa 2007: 275)

Es handelt sich hier um einen Vierzeiler mit je zwei Halbzeilen und einer Zäsur in der Mitte, die in der Abschrift anhand eines Abstandes angezeigt wird. In der ersten Strophe werden die Binnen- und Endreime durch eine fette Hervorhebung angezeigt. Man kann erkennen, dass diese nicht zur Gänze regelmäßig ist, was u.a. dem Inhalt geschuldet ist. Jede Halbzeile besteht aus acht Silben, eine Zeile also insgesamt aus 16. Da sich, wie schon erwähnt, der Aufbau einer Silbe im Kiswahili von jenem im Deutschen unterscheidet folgt hier die erste Verszeile mit Silbentrennung:

A-li-ni-dha-ni ba-ndi-a      Nda-ni ya mi-ko-no ya-ke  
 1-2-3--4-----5 6--7---8      1----2 3 4--5---6 7--8

Das Lied Bandia ist auch heute noch beliebt und spiegelt eine Form des Taarab, die als *taarab ya kiasili* bezeichnet wird, wieder. Es bedeutet so viel wie ‘Taarab von früher’. Sie gilt als die typisch sansibarische Taarab-Form. Dieses Lied erfüllt nachweislich die ästhetischen Erwartungen dieses Genres und zwar nicht nur anhand der Sekundärliteratur, sondern auch aufgrund von Reaktionen auf der Videoplattform YouTube. Im Jahr 2011 wurde vom User Bin Seif ein Lyric Video - also ein selbst erstelltes Video bei dem der Text des Liedes im Video aufscheint - von Bandia dorthin hochgeladen und von anderen User\*innen kommentiert. (<https://www.youtube.com/watch?v=Kvx1nkRi2mA>; Zugriff 14.06.2016)

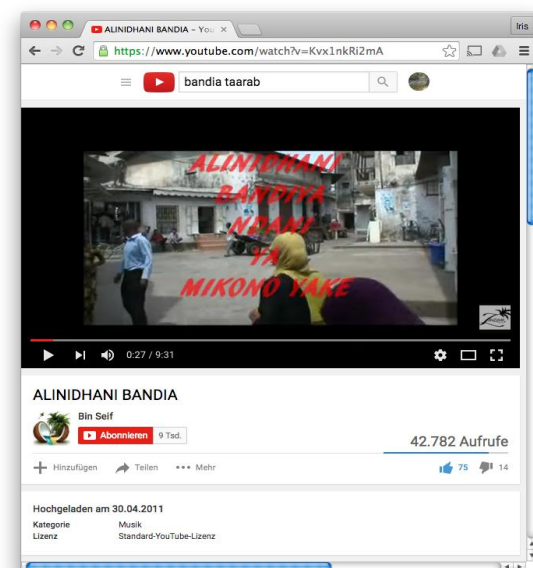


Abbildung 1 Screenshot Bandia Lyric Video

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=Kvx1nkRi2mA>;  
 Zugriff 14.06.2016.

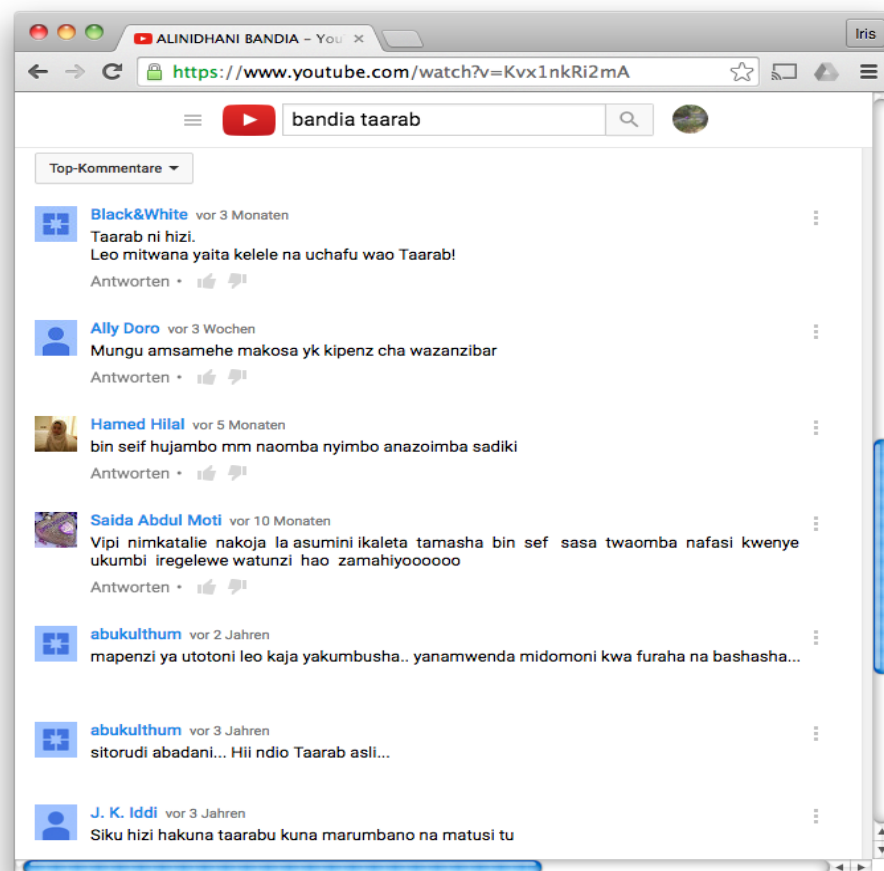


Abbildung 2 Screenshot Kommentare zu Bandia Lyric Video

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=Kvx1nkRi2mA>; Zugriff 14.06.2016.

So schreibt User(\*in) Black&White: „Das ist Taarab. Heute nennen Lausbuben ihren Lärm und Dreck [uchafo] Taarab!“ (Übersetzung I.W.) und User(\*in) abukulthum nachdem er\*sie die Textzeile „sitorudi abadani“ zitiert: „Dieses ist wahrlich Taarab von früher...“. (Übersetzung I.W.) J.K. Iddi merkt an, dass es heute keinen Taarab mehr gibt, sondern nur noch Konfrontationen und beleidigendes Verhalten. Daher ist das hier als Taarab anzusehen. (Übersetzung I.W.)

Neben der Form sind auch der Inhalt und die verwendete Sprache üblich. So geht es wie in den meisten Texten des *taarab ya kiasili* um die Liebe, um romantische Gefühle und für deren Beschreibung werden Bilder, Metaphern, verwendet. Es geht aus dem Text nicht hervor, an wen das Lied adressiert ist. Theoretisch könnte es sowohl an eine Frau als auch an einen Mann gerichtet sein, da im Kiswahili bei Personalpronomen das Geschlecht nicht

angezeigt wird. Da das Lied allerdings von einem Mann gedichtet und auch von Männern aufgeführt wurde ist anzunehmen, dass über eine Frau gesungen wird.

### 3.2 Inhaltliche Textstilistik oder je mehr *mafumbo* desto besser

Wie schon eingangs erwähnt, ist die Verwendung einer schwer zu entschlüsselnden Sprache bzw. *mafumbo* charakteristisch für Taarab-Texte. Allerdings nicht nur für diese, sondern auch andere Kategorien der Swahili-Versdichtung. *Fumbo* bedeutet so viel wie ‚verborgene Rede‘ und leitet sich vom Verb *-fumba*, zusammenbringen; verschließen, ab. (Miehe 1995: 308) Mazrui und Shariff schreiben dazu:

More than metrics and rhyme, an aspect of prime importance is actually the language itself - how well one uses it (with its richness of metaphor and simile) and how best can manipulate and tie it into various ‚knots‘ and forms of riddles, thereby causing sophisticated poets and language masters to try to discover the right meaning of a given passage or phrase. Out of this we get some of the most obscure poetic forms. Obscurity then in Kiswahili poetry is primarily based on ambiguity of words and phrases rather than ‚abstractness‘ of concept and meaning. It is a style filled with highly figurative forms of expression, some of which are mastered only by the merger of the poets and intelligentsia of the society. (Mazrui & Shariff 1976: 66-67)

Diese Art der verborgenen Rede und der Ambiguität von Wörtern und Phrasen ergibt sich aus bestimmten gesellschaftlichen Normen. So wird Kritik am persönlichen Verhalten einer Person, an politischen Geschehnissen oder Akteur\*innen nicht offen angesprochen, um das Gesicht der zu kritisierenden Personen zu wahren. Genauso verhält es sich mit dem Ansprechen von Tabuthemen wie Sexualität und sexuelles Verhalten, die eine Verschleierung innerhalb eines Textes erfordern. (Kolbusa 2007: 125) Als Ideal in der Taarab-Dichtung gilt es demnach einen Text zu kreieren, der so viele Interpretationen wie möglich zulässt. Dadurch kann das Lied auch in unterschiedlichen Kontexten aufgeführt werden. Dies kann dazu führen, dass bei manchen Liedern die vom\*von der Dichter\*in intendierte Interpretation bis heute nicht klar ist. Durch diese Verschleierung lassen sich die Dichter\*innen Raum, nicht auf die eigentliche Kernaussage verweisen zu müssen. (Kolbusa 2007: 126)

Shariff schreibt zu *mafumbo*:

Mafumbo hutumika sana katika tungo za Kiswahili, hasa katika bahari ya wimbo na shairi. [...] Kama tutakavyoonesha baadaye, ni bahari mbili hizi ambazo hutumika kuelezana mambo ya kimaisha ya kila siku kuliko bahari nyingine. Na katika maingiliano yao, Waswahili hupendelea sana kutumia mafumbo, kwa mfano, katika kueleza mambo yenye aibu na yale yenye kuudhi, yasiyofaa kujulikana na watu ila waliohusika, ili wengine wasielewe msema ni nani. Kaw ufupi, Waswahili hupendelea sana kutumia mafumbo katika tungo zao na hata katika uzungumizi wao wa mambo ambayo mila yao haiwaruhusu kuyazungumza kinagaubaga. Mfano wa mambo kama haya yanayonewa sana kwa mafumbo ni mambo ya mangiliano baina ya wanaume na wanawake na ya mapenzi. [...] Mila ya Kiswahili haiwaruhusu Waswahili kuzungumza mambo hayo na kuyaimba waziwazi. Lakini kwa lugha ya kimaumbo, licha kuwa Waswahili wanaweza kuzungumza mambo kama hayo, lakini wanaweza pia kutungia nyimbo habari hizo na nyimbo kuitwa mahadhi na kuimbwa hadharani bila ya kuona haya wala aibu. Lakini ni muhimu kukariri kuwa maana ya tungo za kimaumbo zinategemea fikira za mskilizaji, na kila mmoja ana zake.<sup>4</sup> (Shariff 1988: 81-82)

Wie wir noch sehen werden verwenden die Waswahili-Dichter\*innen die verschiedensten Mittel der Verschlüsselung, wie Metapher, Rätsel und Allegorie. Aus der Beschreibung von Shariff ergibt sich auch das in Taarab-Liedtexten vorherrschenden Thema, nämlich dem der Beziehungen zwischen Männern und Frauen, sprich, der Liebe in allen ihren Facetten. Knappert (1972; 1977) beschreibt sie wie folgt:

1. Liebe an sich
2. Die Schmerzen der Liebe
3. Trennung
4. Verabschiedung

---

<sup>4</sup> „Zweideutigkeiten werden in der Swahili-Dichtung oft verwendet, besonders in Lyrik und Poesie. [...] Wie wir später zeigen werden, sind es gerade diese beiden Gattungen, in denen das alltägliche Leben beschrieben wird. In ihren zwischenmenschlichen Beziehungen bedienen sich die Swahili gerne der Verschlüsselung, zum Beispiel bei Angelegenheiten, die Scham einbringen und solchen, die kränken. Letztere sollten nur von dem Angesprochenen verstanden werden, andere hingegen sollen nicht erkennen, wer angesprochen wird. Kurz, die Swahili verwenden gerne Verschlüsselungen nicht nur in der Dichtung, sondern auch beim Sprechen über Dinge, die die Tradition nicht erlaubt im Detail anzusprechen. Beispiele für etwas, das verschlüsselt artikuliert wird, sind die Beziehungen zwischen Männern und Frauen und die Liebe. [...] Die Swahili Tradition erlaubt es den Swahili nicht, diese Angelegenheiten zu besprechen und offen zu besingen. Aber in der verschlüsselten Sprache können Swahili nicht nur über solche Dinge reden, sondern auch Lieder komponieren, die dann ohne Schau und Scham aufgeführt werden. Aber es ist wichtig zu betonen, dass die Bedeutung einer verschlüsselten Dichtung von der Interpretation des Hörers abhängt, wobei jeder seine eigene hat.“ (Kolbusa 2007: 126)

5. Wiedervereinigung
6. Verlassen Sein
7. Nicht erwiderte Liebe
8. Die unstete Frau
9. Untreue
10. Die Liebe zu einem Kind

Knappert hat in den 1960er und 1970er Jahren vor allem in Mombasa, Kenia, und Umgebung Taarab-Liedtexte gesammelt. Leider gibt er in den veröffentlichten Teilen seiner Sammlung fast durchgehend weder den\*die Dichter\*in, noch den genauen Ort und Entstehungszeit an. Kolbusa hat diese Texte gemeinsam mit der Dichterin Khuleta Muhashammy, die selbst seit Jahrzehnten Taarab dichtet und singt, durchgesehen. Daraus hat sich ergeben, dass Knappert Texte von den verschiedensten Interpret\*innen, Orten und Zeiten aufgezeichnet hat:

Aus Mombasa hat Knappert Lieder der Interpreten und Gruppe Zein Al Abidin, Juma Bhallo, Matano Juma, Amkeni Musical Club, Johari Orchestra, Kidogo Orchestra und Morning Star aufgezeichnet. Weitere Lieder stammen aus Dar es Salaam, vertreten durch die Gruppen Egyptian Musical Club und Young Stars DSM. Lieder aus Sansibar entstammen dem Interpreten Bakari Abedi und dem *taarab*-Orchester Akhwani Safaa. Die Rekonstruktion des Entstehungsjahres war allerdings schwierig. Für die Lieder, bei denen eine Jahresangabe gemacht werden konnte, handelt es sich um die 1960er und 70er Jahre, bei anderen wiederum wurde mir gesagt, dass sie „sehr alt“ seien. (Kolbusa 2007: 119)

Generell sind im Bereich der Stilelemente auf lexikalisch-semantischer Ebene zwei große Bereiche zu unterscheiden, wie die rein lexikalischen Stilelemente die sich durch das Benutzen von Archaismen, Arabismen und Lehnwörtern ergeben und auf der anderen Seite das Feld der Tropen, also der schon angesprochenen stilistischen Figuren. (Miehe 1995: 312)

### 3.2.1 Archaismen, Alliterationen, Rekurrenzen und Parallelismen

Ein charakteristisches Element ist nach Mieke die Verwendung von sog. ‚Archaismen‘, also Begriffe aus älteren Formen des Kiswahili. In Bezug auf die alten Manuskripte sind diese schwer zu identifizieren, da sie ja aus heutiger Sicht fast ausschließlich aus solchen bestehen. Sieht man sich allerdings neuere Literatur genauer an, kann man die Verwendung der Technik auf ältere Begriffe zurückzugreifen sehr wohl erkennen. Die verwendeten ‚Archaismen‘ kommen dabei häufig aus Dialekten aus vom\*von der Dichter\*in aus gesehen nördlichen Gebieten. Das liegt laut Mieke an der Geschichte der Swahili-Literatur, die im Norden des Kiswahili-Sprachgebiets ihren Anfang nahm und sich stetig gegen Süden hin weiterentwickelt hat. (Mieke 1995: 294) An anderer Stelle schreibt sie:

Der Gang durch die Perioden der Swahili-Literatur folgte - was nicht verwunderlich ist - der politischen Entwicklung und führte uns stetig von Norden nach Süden. Immer dort, wo Neues entstanden ist, geschah dies unter dem Einfluss der vorherigen Tradition. Der geistige Austausch zwischen den einzelnen Zentren der Swahili-Kultur ist stets sehr intensiv gewesen. (Mieke 1990: 213)

In den *mashairi* des berühmten Dichters Muyaka, der gebürtiger Kimvita-Sprecher war, wurden nach Abdulaziz (1979: 86) immer wieder Kiamu-Formen und -Wörter gefunden, was er als besonderes stilistisches Merkmal der poetischen Sprache Muyakas ansah.

In den *mashairi* finden sich häufig unterschiedliche Formen der Rekurrenz und Parallelismen. Alliterationen im engeren Sinne kommen in der Swahili Dichtung allerdings kaum vor. (Mieke 1995: 302)

Hier ein Beispiel für Rekurrenz:

Mahaba yote maradhi<sup>5</sup>

|                             |                       |
|-----------------------------|-----------------------|
| <u>Pendo</u> lanipa madhila | nadhalilika yakini.   |
| Sitamani hata kula          | riziki sumu kwa nani? |
| Usingizi japo lala          | siupati asilani.      |

|                            |                     |
|----------------------------|---------------------|
| <u>Pendo</u> lanipa adhabu | ni heri alo motoni. |
| Limenitia aibu             | izara tele mjini.   |
| Kukupenda sitotubu         | nimekulia yamini.   |

|                            |                      |
|----------------------------|----------------------|
| <u>Pendo</u> lanisikitisha | sikitiko na huzuni   |
| kwako tapenda maisha       | ingawa hunithamini.  |
| Thuma lanihangaisha        | Wallahi sina makini. |

|                             |                    |
|-----------------------------|--------------------|
| <u>Pendo</u> lanipa mashaka | heri alo kaburini  |
| Wallahi ninateseka          | hali yangu taabani |
| Kwako napenda hakika        | nimekulia yamini.  |

*“Every love is a disease*

*Love humiliates me, I am indeed humbled.*

*I do not even long for food, and for whom is daily sustenance poison?*

*Sleep, although I lie down, I never get it.*

*Love gives me punishment: a soul in hellfire fares better.*

*Love has put me to shame, there is plenty of gossip in town.*

*I will not regret loving you, I have sworn an oath to you.*

---

<sup>5</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Knappert 1977: 126-127.

*Love causes me sorrow, sorrow and melancholy.*

*You, I will love you for life, although you do not appreciate me.*

*So, love perplexes me, by God, I have no peace.*

*Love causes me a stabbing pain, a man in his grave fares better.*

*By God, I am suffering, I am in a troubled state.*

*You, I love you truly, I have sworn you an oath of faith.*“ (Knappert 1977: 126-127)

Die Rekurrenz in diesem Taarab-Liedtext liegt im selben Beginn jeder Strophe mit dem Wort ‚pendo‘ (Liebe), das hier zur Hervorhebung unterstrichen wurde. Sehr schön zu erkennen sind an diesem Beispiel auch die Binnen- und Endreime, die fett hervorgehoben wurden.

### **3.2.2 Semantische Figuren und die Erschaffung von Ambiguität: Sprichwörter & Metaphern**

Wie eingangs erwähnt wird in Taarab-Liedtexten eine bewusst figurative Sprache verwendet um die genaue Aussage des Textes zu verschleiern. D.h. das Gesagte bleibt teilweise unbestimmt oder wird ungenau gelassen, ist uneindeutig, ist ambig.

Der Vorgang der Ambiguisierung ihrerseits ist das Resultat einer Situation, in der eine Person versucht, das, was sie sagen will oder muss, so zu formulieren, dass sie dafür nicht belangt werden kann. Damit wird sie dem Anspruch gerecht, sozial adäquat zu handeln. (Beck 2001: 61)

Mit Ambiguität ist hier Uneindeutigkeit im Sinne des englischen Begriffs ‚equivocation‘ gemeint, wie ihn Bavelas et al (1990) fassen, und nicht Mehrdeutigkeit. In diesem Sinne müssen sich die Beteiligten eines Kommunikationsprozesses nicht für eine von zwei möglich Bedeutungen entscheiden, da aus der Interaktion nicht hervorgeht, welche die plausiblere Bedeutung ist bzw. gemeint war. Alle Bedeutungen stehen gleichberechtigt nebeneinander. Die Gründe, warum man sich für die eine oder die andere entscheidet liegen dabei teilweise außerhalb der aktuellen Interaktion, also z.B. in Erinnerungen. (Beck 2001: 74)

Solchermaßen gefasste Ambiguität ist in jedem Kommunikationsprozess präsent, tritt aber nicht immer als relevant in den Vordergrund. Relevant wird Ambiguität nur dann, wenn sie strategisch eingesetzt wird, wenn also eines der kommunikativen Ziele fordert, uneindeutig zu sein. Strategische Ambiguität ist ein Mittel zum Zweck, das von den Beteiligten des Kommunikationsprozesses mehr oder weniger bewusst und absichtsvoll eingesetzt wird. Ambiguität verstehe ich als das Resultat von Ambiguierungsprozessen, wobei die Verantwortung für die Produktion des sozialen Sinnes einer Interaktion auf die Adressatin abgewälzt wird. Je weniger Verhandlungsspielraum bei dieser Sinnproduktion besteht, umso ambiger ist eine kommunikative Interaktion zu beurteilen. (Beck 2001: 74-75)

### 3.2.2.1 Sprichwörter

Spruchwörter sind eine besondere sprachliche Form des figurativen Ausdrucks. Sie sind häufig kurz aber ästhetisch und enthalten auch alte Sprachformen. Charakteristisch sind ihre Inhalte, bei denen es sich um sogenannte ‚universale Wahrheiten‘ handelt. Sprichwörter haben eine lehrhafte und erzieherische Funktion und vermitteln häufig kulturelles Wissen. Demnach hat auch jede Sprachgemeinschaft ihre eigenen Sprichwörter was dazu führt, dass die alleinige Kenntnis des Inhalts und der Form nicht ausreicht um sie zu verstehen. Ihre wirkliche Bedeutung bekommen sie erst durch die Anwendung zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort. (Barwani-Sheikh & Samsom 1995: 347)

Penfield (1983) bezeichnet Sprichwörter als Zitate („quotes“), die es erlauben

[...] the message conveyed to be done indirectly and impersonally, since it does not belong to any particular participant of the interaction involved. Depersonalization allows the speaker to bring out a very sensitive matter in a non-definite or abstract manner; as a result, speakers are not held personally responsible for their statements. (Penfield 1983: 5; zitiert nach Beck 2001: 65)

Zitate liefern demnach einen Autoritätsbeweis für das Gesagte, da sie mit einer gesellschaftlichen Autoritätsperson assoziiert werden. Im Kiswahili erkennbar an Formeln wie *wahenga walisema* – ‚die Altvordern sagten‘, die dem Sprichwort vorangehen. (Beck 2001: 65) Als Zitat, dessen Inhalt als ‚korrekt‘ und ‚wahr‘ wahrgenommen wird repräsentiert es auch gesellschaftliche Akzeptanz. Man verwendet die Worte eines\*einer Expert\*in und beansprucht somit dessen\*deren Autorität. (Beck 2001: 65)

Sprichwörter werden demnach als „Ausdruck gesellschaftlicher Normen und Werte“ (Beck 2001: 65) verstanden, die in der zwischenmenschlichen Interaktion ständig aktualisiert und auch verändert werden können. Eine Person, die Zitate zur rechten Zeit am rechten Ort einsetzen kann erweist sich als kulturell kompetent und erhält Prestige. (Beck 2001: 65) Werden Sprichwörter noch dazu eingesetzt um eine Argumentation zu gewinnen oder einen Streit, ohne durch die Ambiguisierung jemanden direkt anzusprechen, erhält man hohe Anerkennung in der Gesellschaft. Zusätzlich bringt es das Gegenüber aufgrund der wertschätzenden Art und Weise, wie mit dem Konflikt sprachlich umgegangen wird in eine Stimmung, die Botschaft ohne direkte Konfrontation, zu akzeptieren. (Beck 2001: 66) Ambiguität durch die Verwendung von Sprichwörtern hilft demnach einen face-threatening-act nach Brown & Levinson (1987) abzuwenden, ist also höflich.

Von den 600 Kiswahili-Sprichwörtern, die William Taylor in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesammelt hat, sind die meisten innerhalb eines begrenzten metrischen Grundgerüsts gebaut. (Knappert 1979: 46) Der kürzeste Typ ist der 3 + 3 Typ, wie in *akili ni mali* ‘Wissen ist Geld’ oder *mahaba ni haba* ‘Liebe ist wenig wert’. Die nächste Steigerungsstufe erreicht man durch die Verdoppelung der Anzahl der *vipande*, wodurch der Gestaltungsbereich vergrößert wird, wie bei *haraka, haraka, haina baraka*, ‘schnell, schnell, bringt keinen Segen’, dem wohl bekanntesten aller Kiswahili-Sprichwörter. (Knappert 1979: 46) Ein weiteres sehr bekanntes Sprichwort lautet folgendermaßen: *Kwa haba na haba hujaza kibaba*, ‘nach und nach wird ein halber Liter gefüllt’ vergleichbar mit ‘mühsam ernährt sich das Eichhörnchen’. Die Struktur dieser beiden Sprichwörter ist überraschend ähnlich, so bestehen beide aus vier Teilzeilen zu je drei Silben von denen sich nur die dritte Zeile nicht reimt. (Knappert 1979: 46)

Die meisten der poetischen Sprichwörter können gesungen werden, was dazu führt, dass Knappert sie auch Sprichwort Lieder (proverb songs) nennt. (Knappert 1979: 46)

Auch in Taarab-Liedtexten kommen immer wieder Sprichwörter vor, da sie zur Verschleierung von Aussagen sehr gut herangezogen werden können. King’ei hat für seine Dissertation Taarab-Lieder der kenianischen Küste aus den Jahren 1963-1990 gesammelt und analysiert. Bei der Betrachtung des Textkorpus stieß er immer wieder auf Kiswahili-Sprichwörter. Hier einige Beispiele:

Kinyang'anyiro kitamu lakini kina mtanga (Competition is good but it has its own problems)  
 Kulekeza si kufuma (Aiming is not hitting the target)  
 Jino la pembe si dawa ya pengo (An ivory tooth is not the solution for a gap)  
 Asopiga mswaki simpe chakula chako (To the person who does not brush his or her teeth, do not give your food).  
 Kila mtaraji kingi hapati hata kimoja. (Everyone who wants every thing, does not get even a thing)  
 (King'ei 1992: 92-93)

Im folgenden Beispiel eines Taarab-Liedtextes wird das Sprichwort ‚Ahadi ni deni’, ‚a promise is a debt’ verwendet<sup>6</sup>:

|                  |                 |
|------------------|-----------------|
| Nyonda neno lako | hujatimiza,     |
| Ni wajibu wako   | kulitekeleza    |
| Kesho yako       | itaniumiza      |
| Uliyobaini       | ahadi kunipa    |
| Mbona sioni      | sasa waniepa    |
| Ahadi ni deni    | mbona hujalipa? |

*„My love, you have not kept your word  
 It is your duty to fulfill it  
 Your “tomorrow” will hurt me*

*The promise you decided to give me  
 How come I do not see it and now you avoid me?  
 A promise is a debt, how come you have not paid? “ (King'ei 1992: 135)*

---

<sup>6</sup> Text und Übersetzung entnommen aus King'ei 1992: 135.

Zur Frage warum in Taarab-Liedtexten gerne Sprichwörter angewendet werden schreibt King'ei weiter:

As pointed out earlier, most of the Swahili taarab songs use proverbial or idiomatic expression to convey meaning. This meaning is rarely easily fathomable and, as a rule, it is often intriguing and mind racking. Proverbial sayings are always very catchy and artistic. Their enigmatic, witty and terse style coupled with their philosophical meaning, always add flavor and freshness to the art of communication. (King'ei 1992: 91)

Manche der in Taarab-Liedtexten verwendeten Sprichwörter sind direkte Zitate allgemein bekannter traditioneller Maxime, andere sind paraphrasiert. Bei einem direkten Zitat bildet der\*die Künstler\*in die moralische Bedeutung der Strophe rund um das Thema des Sprichwortes. Bei einer Paraphrasierung oder nur teilweisen Zitierung eines Sprichwortes versuchen die Künstler\*innen die eigentliche Bedeutung zu erweitern und zu ergänzen. (King'ei 1992: 92)

### **3.2.2.2 Metaphern und andere Ambiguitäten**

Metaphern, wie Sprichwörter, entstehen und funktionieren nur in einem bestimmten Kontext, d.h. man muss die Gegebenheiten der jeweiligen Sprachgemeinschaft und deren Kultur kennen, um die verwendeten bildhaften Ausdrücke verstehen und anwenden zu können. Da die Waswahili an der Küste und auf Inseln leben sind Meeresbilder vorherrschend in ihrer Kultur, der Sprache und den Liedern. (Graebner 2004a: 171)

Ein Beispiel hierfür ist das Taarab-Lied ‚Nyota‘, das 1955 von Ali Abdalla Buesh, einem Mitglied Ikhwani Safaas geschrieben wurde (Kolbusa 2007: 353):

Nyota<sup>7</sup>

Ikhwani Safaa, 1955

Dichtung (*shairir*): Ali Buesh

Musik (*musiki*): Ali Buesh

Sänger (*mwimbaji*): Mohammed Juma Dunia

|                 |                    |
|-----------------|--------------------|
| Nyota nakuamini | dira na ramani     |
| Nimo safarini   | siwasili asilani   |
| Wasemo siponi   | wasisibu ya Manani |

|                    |                      |
|--------------------|----------------------|
| Nyota tokea zamani | naelewa na sukani    |
| Sibaini sioni      | i wapi pwani pwani   |
| Huu leo mtihani    | nasubirir yake shani |

|                     |                    |
|---------------------|--------------------|
| Dharuba na matufani | zivumazo baharini  |
| Nyota tena sizioni  | nahiliki mawimbini |
| Sioni sionekani     | nimefunikwa gizani |

|                    |                       |
|--------------------|-----------------------|
| Bandari nitaegisha | nipokewe kwa bashasha |
| Rabi taniwasilisha | na hatari kunivusha   |
| Anivue vya kutisha | na salama kunivusha   |

### Refrain

|                 |                |
|-----------------|----------------|
| Nyota nakuamini | dira na ramani |
|-----------------|----------------|

„*Stern*

*Stern ich vertraue dir, Kompass und Karte.*

*Ich befinde mich auf einer Reise. Warum komme ich nicht an?*

*Was sie sagen, tröstet mich nicht. Sie sollen Gott nicht beschimpfen.*

---

<sup>7</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Kolbusa 2007: 353; vergl. auch Graebner 2004: 186.

*Stern, schon vor Zeiten verstehe ich das Ruder.  
Ich erkenne nicht, ich sehe nicht. Wo ist es, das Ufer?  
Dies heute ist eine Prüfung. Ich erwarte seinen Ausgang.*

*Sturm und Orkan tobend auf dem Meer,  
wieder sehe ich die Sterne nicht. Ich gehe verloren in den Wellen.  
Ich sehe nicht, ich werde nicht gesehen, von Dunkelheit verhüllt.*

*Im Hafen werde ich anlegen, mit Jubel empfangen.  
Gott wird mir helfen, mich durch Gefahren geleiten.  
Er bewahre mich vor Angst und setze mich unversehrt hinüber.*

#### Refrain

*Stern ich vertraue dir, Kompass und Karte.“ (Kolbusa 2007: 353)*

Schön zu erkennen ist hier wieder das Reimschema am Ende der Halb- und Ganzzeilen. Hält sich der Text zwar in den ersten beiden Strophen nicht ganz an das metrische 8+8 Silbenschema, so wird dieses ab der dritten Strophe in Perfektion realisiert. Die Änderung vom -ni Reim auf den -sha Reim in der letzten Strophe signalisiert einen generellen Stimmungswechsel durch die sichere Ankunft im Hafen. (Graebner 2004a: 186-187) Der Text ist durchgehend gespickt von subtilen Verschiebungen in der Wahl und Bedeutung von Wörtern, wie die Variationen der Bedeutungen der Verben -vusha (etwas entfernen/befreien) und -vesha (anziehen/bekleiden) - beide vom selben Wortstamm - und implizierten Bedeutungen der homophonen Form -vusha (hinüberbefördern/übersetzen (Schiff) [vom Stamm -vua, was so viel bedeutet wie ‚retten, bewahren, aus Schwierigkeiten herauskommen‘]). (Graebner 2004a: 187) Die allgemeine Bedeutung des Liedes nach Graebner ist die einer moralischen Belehrung in das Vertrauen in die Leitsätze der Religion, im Speziellen des Islam. (Graebner 2004a: 187)

Das Bild des Seemanns\*der Seefrau in Seenot, der\*die auf die Mittel der Navigation wie dem Stern vertraut obwohl die Wetterbedingungen schlecht sind und er\*sie sich wünscht mit Hilfe

Gottes sicher an Land zu kommen ist von Beginn bis Ende des Textes schlüssig. (Kolbusa 2007: 117-118)

Kolbusa weist auf eine weitere Lesart des Textes hin, die sich nur erschließt, wenn man die politischen Gegebenheiten der Entstehungszeit kennt:

So war Nyota die Bezeichnung für eine politische Partei der sansibarischen Nationalist\*innen. Diese nahm eine führende Rolle in den Unabhängigkeitsbestrebungen der Insel ein. 1955 wurde schließlich die ZNP (Zanzibar National Party) gegründet, wobei es sich im Grunde nur um die Umbenennung einer bestehenden Partei, der NPSS (National Party of the Subjects of the Sultan) handelte. Wie der Name schon erkennen lässt war ihr Ziel unter dem Deckmantel einer gesamt-sansibarischen Partei, das Sultanat wiedereinzuführen. Ihre Mitglieder somit vor allem Araber\*innen. (Kolbusa 2007: 118) Zur Interpretation der Metaphorik schreibt sie:

Das lyrische Ich vertraut also auf die Führung dieser Partei, in einen sicheren Hafen - die Unabhängigkeit - einzulaufen. Allerdings sind die Vorzeichen sehr schlecht und es ist nicht klar, ob das Unternehmen Unabhängigkeit gelingen wird. Sturm und Orkan bedeuten die widrigen Verhältnisse, denen sich diese Bewegung ausgesetzt sieht. Bei allem Bangen gibt das lyrische Ich die Hoffnung auf die Unabhängigkeit aber nicht auf. Die Ankunft des Schiffes wurde mit Jubel gefeiert. (Kolbusa 2007: 118)

Liedtexte wie dieser sind Ausdruck der sich auf das Meer beziehenden Metaphorik, denn Sterne waren früher das Hauptleitsystem in der *dhow*-Navigation über das offene Meer. (Graebner 2004a: 171) Tropen die sich auf das Meer beziehen sind im Kiswahili im Allgemeinen reichlich vorhanden; spricht man z.B. über das Feld der Dichtung, so würde das Kiswahili es als *bahari ya mashairi*, wörtlich als ‚das Meer der Dichtung‘, oder Taarab im Allgemeinen als *bahari ya taarab* wiedergeben. (Graebner 2004a: 171-172)

Neben Metaphern werden auch gerne Allegorien zur Verschlüsselung eingesetzt, denn:

Ein allegorischer Text erlaubt zugleich zwei Deutungen und zwar zwei systematisch an allen *relevanten* Textelementen durchgeführte Deutungen. In der exegetischen Tradition werden diese beiden Bedeutungen als *wörtliche* und als, im engeren Sinn, *allegorische* Bedeutung bezeichnet. (Kurz 1982: 30, Hervorhebungen im Original; zitiert nach Kolbusa 2007: 127)

Allegorie und Metapher stehen in einem sehr engen Verhältnis zueinander, so gilt die Allegorie als fortgesetzte Metapher. Denn eine Metapher beschränkt sich auf ein einzelnes Wort, eine Allegorie geht darüber hinaus. Hier ein Beispiel:

Kasha<sup>8</sup>

|                       |                     |
|-----------------------|---------------------|
| Kasha langu la zamani | kasha lisilo tumbuu |
| yenye harufu ya ndani | na ufunguo ni huu,  |
| Alofungua ni nani     | amelivunja maguu?   |

|                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| Kasha muundo kwa kale | si muundo kwa kisasa |
| ni kazi ya watu wale  | si Baniani Mombasa.  |
| Usifanye makelele     | melipa mengi mapesa. |

|                     |                     |
|---------------------|---------------------|
| Kasha la mkarafuu   | madubuti sawasawa   |
| lenye harufu ya fuu | muda ukilifungua    |
| lanukia karafuu     | na waridi lisotiwa. |

|                      |                      |
|----------------------|----------------------|
| Mafundi wote wa kale | kwa hivi sasa hapana |
| na walobaki wa vile  | kabisa hutawaona.    |
| Ilobaki mvulele      | na kazi sijaiona.    |

#### Mkarara

|                   |                   |
|-------------------|-------------------|
| Nimepoteza tambuu | Ee leo ninachiwa. |
|-------------------|-------------------|

„*The box*

*The box I had so long possessed, the box that had no bolt,  
inside it had a pleasant smell, and here I have the key.  
Who then opened it and broke its legs?*

---

<sup>8</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Knappert 1974: 133.

*It was a box of old-fashioned shape, no modern construction,  
it was the work of those people, not of the Mombasa Indians.  
Do not make a noise, I paid a lot of money.*

*My box of clove-tree wood, solidly made,  
with the smell of coconut-shell; when you open it  
it smells like a clove, and like a flower that was never put in.  
[It smells like something that was never there.]*

*All experts of the old days, [agree] that such a thing is not found today,  
and those who remain from that time, you will never see them now.  
What is left is foolishness, but good work I have not yet seen.*

#### *Refrain*

*I have lost my betel, Oh! Today I refuse to give food.“ (Knappert 1974: 133)*

*Kasha* kommt vom Portugiesischen *caixa* und ist eine Kiste für wertvolle Objekte wie etwa *mapambo* (Ornamente). In diesem Gedicht steht sie für die Geliebte des Dichters, oder, wie Knappert es beschreibt, „[...] perhaps some part of her.“ (Knappert 1974: 134) *Kasha* ist damit ganz klar eine Metapher. Das Bild der Kiste wird allerdings durch den ganzen Text gezogen, er erhält somit eine allegorische Bedeutung:

Als der Dichter die Kiste geöffnet hatte stieg ein angenehmer Geruch auf wie von Nelken oder frisch geöffneten Kokosnüssen. Beide Nüsse spielen eine wichtige Rolle in der Swahili Symbolik. Der Dichter hat seinem zukünftigen Schwiegervater eine große Menge an Geld als Anzahlung zum Brautpreis bezahlt, was ihm den ‚Schlüssel‘ zu dem Mädchen gegeben hat, auf welches er nun gefühlt ein Recht besitzt. Aber jemand anders hat das Mädchen verführt und die Beine der hölzernen Kiste gebrochen, sie entjungfert. Sie war von einer altmodischen Konstruktion, d.h. von einer alteingesessenen Familie, kein Straßenmädchen. Betelpfeffer spielt eine Rolle in der Verlobungszeremonie; der Verlust ist ein Euphemismus auf den Abbruch der Verhandlungen. Der junge Mann hat das Interesse daran verloren das Mädchen zu heiraten. (Knappert 1974: 134)

Die Jungfräulichkeit eines Mädchens, wenn sie heiratet ist in der Swahili-Gesellschaft auch heute noch wesentlich und es ist die Pflicht der Väter der Mädchen konstant darauf zu achten, dass sie sich nicht vor der Ehe auf Männer einlassen. Aus diesem Grund bekommen Mädchen und junge Frauen seltener die Erlaubnis hinaus zu gehen und wenn, dann werden sie dabei streng beaufsichtigt. (Knappert 1974: 134)

Der gegenwärtige Dichter hatte vollstes Vertrauen darin, dass in der Familie der Verlobten die moralischen Standards hochgehalten werden. Sie war ein Mädchen mit einem Stammbaum und er hat regelmäßige Zahlungen an seinen zukünftigen Schwiegervater getätigt um mit den Hochzeitsvorbereitungen fortzufahren. Aber es war alles umsonst. Das Schloss der Kiste wurde aufgebrochen. Wer war schuld? Wir würden sagen das Mädchen, denn sie war ihrem Verlobten nicht treu. Möglicherweise wurde sie aber nicht von ihrem Vater gefragt, ob sie damit einverstanden ist den Dichter zu heiraten. In islamischen Gesellschaften haben die Väter die Möglichkeit ihre Töchter nach ihrem Willen zu verheiraten bzw. haben großen Einfluss auf die Wahl des Ehemannes. Wir sehen hier einen fairen Dichter, der die Schuld nicht dem Mädchen gibt. Der Dichter gibt die Schuld dem Vater der nicht richtig auf seine mit Stammbaum ausgestattete Tochter aufgepasst hat. Das ist die Bedeutung der letzten Zeile: Ich werde meinen Schwiegereltern kein Essen mehr geben. Normalerweise wäre es seine Pflicht seinem Schwiegervater immer Essen anzubieten, wenn dieser rief, aber von nun an wird er es nicht mehr tun. (Knappert 1974: 134)

An diesem Beispiel lässt sich gut veranschaulichen, was Weinrich als die Bildspanne einer Metapher beschreibt:

Metaphern haben eine geringe Bildspanne, wenn der Bildspender dem Bildempfänger oder einem seiner Merkmale semantisch nahesteht, eine große Bildspanne, wenn der Bildspender dem Bildempfänger oder einem seiner Merkmale semantisch fernsteht. (Weinrich 1963: 329)

Der Bildspender ist in diesem Fall die Kiste, der Bildempfänger das Mädchen. Die Bildspanne ist relativ weit, da es sich bei der Kiste um ein Ding und dem Mädchen um ein lebendiges Wesen handelt. Für die Waswahili-Dichter\*innen ist es für die Verschlüsselung der Texte von Vorteil Metaphern mit einer großen Bildspanne zu verwenden. Wie bei der Interpretation Kolbusas vom Liedtext ‚Nyota‘.

Da es in typischen Taarab-Liedtexten vor allem um die Liebe geht ist es nicht überraschend, dass viele verschiedene Metaphern verwendet werden um Frauen zu beschreiben. Es ist aufgrund der Bildspannen nicht verwunderlich, dass sie häufig als Dinge beschrieben werden, wie etwa Blumen, Früchte o.ä. Ein manches Mal wird auch ein *swifa*, also ein Preisname Gottes verwendet um von der Angebeteten zu sprechen, wie z.B. *azizi*, was in Bezug auf die Geliebte so viel bedeutet wie ‚kostbar; lieb‘, auf Gott bezogen ‚machtvoll, großartig‘. Nach Knappert sind diese Bedeutungen nicht gegensätzlich zueinander, da ein kostbares, liebes Mädchen ihre Würde hochhalten wird und der allmächtige Gott in Bezug auf islamische Gelehrte das kostbarste und liebste Wesen im Universum ist. (Knappert 1977: 133)

Diese Art von Metaphern sind im Taarabkontext so weit verbreitet und bekannt, dass man sie schon als lexikalisiert bezeichnen kann. Shariff schreibt dazu:

Nyingi katika nyimbo za mapenzi ni kimafulmbu [...] Mswahili si aghlabu kuimba juu ya kitu kama tunda au ua (uwa) au ndege na kitu hicho kikawa si fulmbu lenye maana ya mtu, na likawa limekusudiwa jambo hilo hilo lililotajwa. Kwa hivyo tusikiapo utungo ukinena kwa mfano: „Tufaha liko mtini, kulila nalitamani,“ au „Nalipita kitaluni kwenye wingi wa mauwa,“ tunaelewa kuwa „tufaha“ ni msichana na „mauwa“ ni wasichana.<sup>9</sup> (Shariff 1988: 112)

Die Bekanntheit einer Metapher verringert zwar das Deutungsproblem, nimmt ihr aber auch ihre Funktion des Verschleierns. Dementsprechend kommt es in der Taarab-Dichtung immer wieder zur Neuschöpfung von Metaphern. Denn nicht nur die Bildspanne ist ausschlaggebend für den Grad an Verschlüsselung, sondern auch wie neu und überraschend sie ist. (Kolbusa 2007: 138) Mehr dazu in Kapitel 4.

### 3.3 Herkunft oder wo und wie der typische Taarab-Liedtext entstanden ist

Die meisten der hier beschriebenen Texte stammen aus den 1950er bis 1970er Jahren und gehören, wie schon erwähnt, zu einer bestimmten Kategorie des Taarab, die als *taarab ya kiasili* bzw. Taarab von früher, bezeichnet wird. Obwohl das Genre bis dahin schon einige

---

<sup>9</sup> „Viele Liebeslieder bedienen sich der Metaphorik [...] und ein Swahili singt nicht nur über ein Ding wie eine Frucht oder Blume oder einen Vogel, ohne dass es eine Metaphorik für einen Menschen wäre. Wenn wir deshalb eine Geschichte hören wie etwa „Der Apfel hängt am Baum, ihn zu essen verlangt es mich.“ Oder „Ich komme an einem Blumengarten vorbei,“ verstehen wir, dass der „Apfel“ ein Mädchen bedeutet, die „Blumen“ mehrere Mädchen.“ (Kolbusa 2007: 139)

Entwicklungen hinter sich hatte, sind viele Konsument\*innen und Produzent\*innen der Meinung, dass es sich hierbei um den ‘ursprünglichen’, den ‘wahren’ Taarab handelt. Zu dieser Ansicht kommen sie u.a. durch das Fehlen von Audio- und Schriftquellen über den frühen Taarab, d.h. niemand weiß, wie dieser wirklich geklungen hat. Zusätzlich gibt es auch nur wenige Quellen zur Entstehungsgeschichte. Dennoch gibt es eine, die sowohl in den Köpfen der Konsument\*innen und Produzent\*innen, als auch in der Sekundärliteratur vorherrschend ist.

Taarab entstand dieser allgemeinen Auffassung nach Ende des 19. Jahrhunderts am Hof des reichen und weit gereisten omanischen Sultans Bargash bin Said (Regierungszeit 1870-1888), der Taarab als Hofmusik auf der Inselgruppe Sansibar einführte. Als Hintergrund ist zu wissen, dass nach einer zwei Jahrhunderte andauernden Kontrolle der ostafrikanischen Küste durch die Portugies\*innen, diese durch das Wiederaufleben der omanischen Autorität durch lokale Imame 1699 zum omanischen Protektorat wurde. (Khamis 2002: 198) Unter anderem wegen der zentralen Stellung ihres Hafens in Bezug auf den ostafrikanischen Sklavenhandel, aber auch um stärkere Kontrolle über eben diesen vor Ort ausüben zu können, verlegte der Sultan Said bin Sultan schließlich zwischen 1834 und 1840 (je nach Quelle) seinen Sitz von Maskat nach Sansibar und erklärte Stone Town zur neuen Hauptstadt des omanischen Reiches. Nach seinem Tod stritten seine beiden Söhne um die Nachfolge, was in eine Teilung des Reiches in ein omanisches und ein sansibarisches Sultanat resultierte. Majid bin Said war somit ab 1856 für 14 Jahre der erste Sultan des Sultanats Sansibar. Während seiner Amtsperiode stärkte er vor allem seine Macht und die Vormachtstellung des sansibarischen Hafens im lokalen Sklavenhandel.

Sein Nachfolger Sultan Bargash entschloss sich während seiner Amtszeit (1870-1888) neben anderen Errungenschaften wie dem Bauen von Palästen mit Aufzügen, dem Einführen von Wasserleitungen und Elektrizität auch ein Orchester zu gründen. (Kiel 2011: 133) Dafür suchte er sich einen talentierten Musiker namens Mohamed Ibrahim und entsandte ihn nach Ägypten. Sein Auftrag war es vor Ort Taarab-Musik zu studieren. Als er zurückkam hatte er sich genug Wissen und Kenntnisse über die Instrumente angeeignet, um Musiker\*innen auszubilden und mit ihnen ein Orchester zu gründen. (Kiel 2011: 133) Zu den Musikinstrumenten, die in seinem Ensemble verwendet wurden, zählten die endgeblasene

Flöte *nai*, die Trapezzither *qanun*, das Tamburin *tari*, die Knickhalslaute *ud*, die Sanduhr förmige Trommel *dumbak* und eine Geige. (Fair 2001: 171) Es heißt, dass der Klang den kosmopolitischen Mix des indischen Ozeans reflektierte, der sich in Sansibar bündelte und die Inselgruppe berühmt machte. (Fair 2001: 171) Vom Zeitpunkt seiner Einführung an war das Orchester dazu da den Sultan und seine Gäste zu unterhalten. Im Laufe der Zeit löste sich Taarab allerdings vom Hof und breitete sich über die gesamte ostafrikanische Küste als beliebter Musikstil aus. (Kiel 2011: 133)

Wie schon angemerkt fehlen schriftliche Beweise, die für diese Geschichte sprechen fast gänzlich. Eine schriftliche Quelle gibt es allerdings und diese trägt sehr stark zur Verbreitung dieser Version bei. Es handelt sich dabei um die Clubchronik des ersten und ältesten noch bestehenden Taarab-Clubs Sansibars, Ikhwani Safaa<sup>10</sup>. Dieser wurde 1905 gegründet, was bedeutet, dass seine Mitglieder so gut wie alle Taarab-Entwicklungen bis heute miterlebt haben. Innerhalb des Clubs wurde und wird demnach ein großes Wissen rund um das Genre, aber natürlich auch die Musik selbst seit nunmehr über einem Jahrhundert weitergegeben. Dementsprechend viel Gewicht hat nicht nur die schriftliche Chronik, sondern auch die mündlich weitergegebenen Informationen. Graebner hat sich intensiv mit der Clubchronik auseinandergesetzt und geht davon aus, dass sie erst in den 1940er/1950er Jahren verfasst wurde. (Graebner 2004a: 173) Ein solches Vorgehen ist bei Chroniken nicht unüblich, sollte aber im Sinne der Quellenkritik im Hinterkopf behalten werden. Ist sie tatsächlich erst zu diesem späten Zeitpunkt geschrieben worden, könnte das auch ein Grund sein, warum der Taarab aus dieser Zeit als der ursprüngliche Taarab wahrgenommen wird.

Generell ist diese Sicht auf die Entstehungsgeschichte des Genres sehr Sansibar-zentriert. Vor allem wenn man bedenkt, dass es unter den Waswahili eine seit dem 17. Jahrhundert überlieferte lebendige mündliche und schriftliche Dichtungstradition gibt. Musiker\*innen und Historiker\*innen aus Lamu und Mombasa plädieren daher auf eine Entstehung des Taarab im Rahmen der Swahili-Literatur. Nach dieser Auffassung war der berühmte Swahili-Poet Mohamed Kijumwa (1860-1930), der in Lamu gelebt und gewirkt haben soll, der erste Dichter, der Taarab-Lieder schrieb. (King'ei 2005: 2)

---

<sup>10</sup> Es wird auch die Schreibweise Akhwani Safaa verwendet. Die Gruppe musste im Laufe der Jahre ihren Namen immer wieder ändern, daher gibt es unterschiedliche Schreibweisen. Der Einheitlichkeit halber werde ich in dieser Arbeit durchgehend Ikhwani Safaa verwenden.

Neben den ersten Texten soll er auch das erste Taarab-Begleitinstrument - die *kinanda* - gefertigt zu haben. (King'ei 2005: 2) Dabei handelt es sich um ein traditionelles Hand gespieltes Tasteninstrument. (King'ei 2005: 2) Auch bei Graebner kommt der Begriff *kinanda* vor, er beschreibt damit allerdings eine Aufführungspraxis aus Lamu und eine siebensaitige Laute. (Graebner 1991: 187, 1999: 411) Heute wird im Kiswahili mit *kinanda* nicht nur ein, sondern die Saiteninstrumente an sich bezeichnet. Der Begriff kann aber auch als Bezeichnung für das indische Harmonium, das Akkordeon und/oder die westliche Orgel verwendet werden. (Graebner 1991: 187) Graebner leitet daraus die Hypothese ab, dass die *kinanda*-Laute im Laufe der Zeit von diesen Instrumenten abgelöst wurde. (Graebner 1991: 187)

Bei der *kinanda*-Aufführung wurde, wie bei Taarab, auch Poesie, allerdings in Begleitung von zwei kleinen Trommeln und einer Flöte vorgetragen. (Graebner 1991: 185) Der Dichter Sheikh Ahmed Nabhany aus Lamu unterscheidet in seinen Gesprächen mit Graebner zwischen *kinanda ya kuimba* - der gesungenen *kinanda*, bei der das Publikum sitzt und zuhört- und *kinanda ya kucheza* - der getanzten *kinanda*. (Graebner 1991: 185) Nabhany konnte sich noch daran erinnern in seiner Jugend selbst an solchen Aufführungen teilgenommen zu haben. Die Begleitinstrumente waren damals die *kinanda*-Laute und *marwasi*-Trommel. (Graebner 1991: 185, 187)

Hält man sich eher an die Sansibar-Version und geht von einem ägyptischen Einfluss auf die Entstehung des Taarab aus, so war die dortige Musik dieser Zeit geprägt durch das sogenannte *takht* (Pl. *tukhuut*) Ensemble. Dieses war um 1875 die vorherrschende weltliche musikalische Form in Kairo. (Topp Fargion 2014: 39) Es gab männliche und weibliche *takht* Ensembles die nebeneinander existierten und jeweils nur für Menschen desselben Geschlechtes auftraten. Im Männer-Ensemble gab es einen Solosänger (*mutrib*) und einen aus vier oder fünf weiteren Sängern bestehenden Chor. Dazu spielten ein *qanun* (arabische Kastenzither), eine *ud* (arabische Kurzhalslaute), eine *nay* (arabische Bambusflöte), eine Violine und ein *riqq* (Schellentrommel). (Topp Fargion 2014: 39) Die Frauen-Ensembles waren mehr perkussiv orientiert und beinhalteten neben der Solosängerin und dem Chor mindestens eine *darabukka* (Y-förmige Handtrommel), mehr als ein *tar* (großes Tamburin mit metallenen Schellen; wird sehr stark mit dem Harem assoziiert), ein *riqq* und ein einzelnes Melodieinstrument, die *'ud*. (Topp Fargion 2014: 39) Das Repertoire des Männer-*takht* wurde

von der *waslah* dominiert, einer Sequenz von vokalen und instrumentalen Stücken die alle denselben *maqam* (arabische Skala/Modus) zugrunde liegen haben. Das Repertoire des Frauen-*takht* ist weniger klar, da es nur ganz wenig Dokumentation darüber gibt. Eine Form, die als *taqtuqah* bekannt ist, wird allerdings als zentral im weiblichen Genre beschrieben. Dabei handelte es sich um ein witziges, populäres Lied mit einer strophischen Form und einem kurzen Refrain. Die Liedtexte waren in umgangssprachlichem Arabisch und hatten häufig sentimentale Themen zum Inhalt. (Topp Fargion 2014: 40)

Gründe, die für einen großen Einfluss der ägyptischen Musik auf Taarab sprechen sind erstens, dass Ägypten seit jeher als kulturelles Zentrum der arabischen Welt galt, aus dem immer neue Formen und Trends hervorgegangen sind, an denen sich der Rest orientierte. Zweitens finden sich die im *takht* Ensemble verwendeten Instrumente auch in den später entstandenen Taarab-Orchestern wieder. Genauso auch die Struktur des\*der Solosängers\*in mit Chor und instrumentaler Begleitung. Es wird angenommen, dass die Musiker\*innen zuerst bekannte arabische Lieder nachgesungen haben, deren Texte nach und nach durch Texte in Kiswahili ersetzt wurden, da es auch immer mehr zur Umgangssprache im Sultanspalast wurde. (Saleh 1980: 36)

Beide Entstehungslinien haben ihre berechtigten Grundlagen, sind aber eher als Teile eines gemeinsamen komplexen Entstehungsprozesses zu sehen, denn als Entweder-oder. Für Askew gibt es wesentliche Beweise für die Idee, dass während es in Sansibar einen offiziellen Zugang zur Erschaffung von Taarab gab, am Festland ein lockererer, organischerer Entwicklungsprozess des Genres auftrat. (Askew 2000: 27) Sie schreibt:

The Indian Ocean trade network that economically sustained the region did not merely entail the exchange of commodities. Accompanying the trade in material goods was a current trade in cultural practices. Sailors on trade *dhow*s from Arabia and India brought with them their musical traditions when visiting and sharing world-views with Africans whom they met at the ports in Lamu, Mombasa, Tanga, Dar es Salaam and Zanzibar. (Askew 2000: 27)

Die im Zitat erwähnten Hafenstädte entlang der ostafrikanischen Küste sind genau jene, in denen sich lebendige Taarab-Szenen und lokale Ausformungen des Genres entwickelten.

Erschwerend zur Feststellung einer genauen Entstehungsgeschichte kommt die Bezeichnung, da es nicht erwiesen ist, dass der Begriff ‚Taarab‘ vor den 1930er Jahren in Verwendung war. Die früheste Definition, die ich in einem Kiswahili-Englisch Wörterbuch finden konnte stammt aus dem Jahr 1939 und besagt folgendes:

„**Tarabu**,\* n. music of the *gambusi*, *zeze*, & c., accompanied by singers.

**Mutribu**, n. a player of the *gambusi*, *zeze*, &c. (Ar. بربوطم)“ (Johnson 1939: 454)

Die *gambusi* und *zeze* sind beides schon lange von den Waswahili verwendete Saiteninstrumente. Zusätzlich sind beide Begriffe auch Gattungsnamen für Saiteninstrumente an sich, können also auch die *ud* oder die Geige umfassen. (Graebner 1991: 181) Trotzdem wird der Begriff im Kiswahili noch nicht lange verwendet. So kommt er weder in den frühen Wörterbüchern von Krapf 1882 und Sacleux 1939 vor, noch in den frühen Abhandlungen über die Waswahili von Allen 1981, Ingrams 1931 und Prins 1961. (Graebner 1991: 181) Auch auf den Schallplatten der 1930er bis 1950er Jahre wird die Musik als ‚Wimbo-Kiswahili‘ oder ‚Love Song with Udi‘ bezeichnet und nicht als Taarab. (Graebner 1991: 18-182). Graebner sieht es am wahrscheinlichsten an, dass sich der Begriff im Laufe der 1930er Jahre aufgrund des Booms von arabisch-ägyptischer Musik und Filmen an der ostafrikanischen Küste im Sprachgebrauch festgesetzt hat. (Graebner 1991: 182)

Der Begriff ‚Taarab‘ (im Kiswahili ‚taarab‘, ‚tarabu‘, oder ‚twarab‘) kommt laut unterschiedlichen Quellen aus dem Arabischen. Musau gibt ‚tariba‘ als Ausgangspunkt an, was so viel bedeutet wie ‚erregt sein‘, ‚bewegt sein‘. (Musau 2004: 177) Das Verb wie das zugehörige Nomen ‚tarab‘ (Vergnügen, Unterhaltung durch Musik) kommen von der Wurzel trb. (Topp Fargion 2001: 901) Im Gegensatz zur ostafrikanischen Küste wird der Begriff in der arabischen Musik nicht zur Bezeichnung eines Genres, sondern eines Gefühls „[...], das eine gute Musikaufführung bei den Musikern und den Zuhörern auslösen soll“ (Graebner 1991: 182) verwendet. Auch das Wort *mutrib* bzw. *mutriba*, das Musiker\*innen bezeichnet, die das beschriebene Gefühl beim Publikum auslösen können, kommt von derselben Wurzel.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Vergl. hierzu: Racy, Ali Jihad. 2003. *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wie besprochen ist es nicht nachzuvollziehen wie der frühe Taarab tatsächlich geklungen hat und auch nicht welche Texte gesungen wurden. Es wird aber davon ausgegangen, dass er so geklungen hat wie der sansibarische orchestrale Stil der 1950er Jahre, die auch als ‚das goldene Zeitalter des Taarab‘ beschrieben werden. (Graebner 2004a: 172) Idi Abdallah Farahan - bekannter Älterer der sansibarischen Taarab-Community, bewährter Musiker und Lehrer und Anfang der 2000er Jahre Bandmaster von Ikhwani Safaa – beschreibt diesen ‚wahren‘ Taarab im Vergleich zu anderen lokalen Musikrichtungen wie *ngoma* wie folgt:

Taarab si ngoma ya kucheza ni muziki wa kumliwaza mtu na kumfanya fikra na mawazo ya dunia, mapenzi, na mengi mengine yanayomtokea mwanadamu katika maisha. Katika Taarab mtu hupata maliwazo kupata ya mashairi, muziki nyororo kwa ala zake zinazotumika ambazo hutoa sauti zake zenyewe.<sup>12</sup> (zitiert nach Graebner 2004a: 173)

Der beschriebene Stil, der Stil der 1950er Jahre, war geprägt durch die neue Mode der großen, in den ägyptischen Filmen der Zeit vorherrschenden *firqah*-Orchestern. (Graebner 2004a: 179) Die Sänger\*innen dieser Filme, wie Umm Kulthum, Mohamed Abdel-Wahhab und Farid al-Atrash wurden zu großen Stars und ihre Aufnahmen waren in Sansibar leicht zu erwerben. (Graebner 2004a: 179) Zusätzlich zu den Instrumenten des *takht* zählten die *firqah*-Orchester eine Zahl an Geigen, ein oder zwei Celli, einen Kontrabass und oft auch ein Akkordeon, eine E-Gitarre und ein Keyboard. (Topp 1994: 155f) Gespielt wurden weiterhin Kompositionen, die auf der weiter oben erwähnten *taqtuqah* basierten. Diese fluteten die Film- und Plattenindustrie zumindest bis in die 1970er Jahre. (Topp 1994: 156)

Durch die große Popularität der ägyptischen Filme kam es an der gesamten afrikanischen Ostküste zu einer vermehrten Bildung von Taarab-Clubs, basierend auf den *firqah*-Orchestern. (Graebner 1991: 183) Die Organisation in Clubs war vermutlich den Kosten geschuldet, die ein großes Orchester mit sich brachten. Durch eine große Anzahl von Beitrag zahlenden Mitgliedern konnten die nötigen Instrumente eingekauft werden. (Graebner 1991: 183) In Sansibar selbst wurden nach dem zweiten Weltkrieg keine Aufnahmen gemacht, jedoch gibt es Aufnahmen vom Jauhar Club aus Mombasa und dem Egyptian Club und dem Al-Watan Club aus Dar es Salaam die man als Referenz des Stils dieser Zeit herannehmen

---

<sup>12</sup> “Taarab is not like ngoma, to be danced to. It is music to soothe the listener and to make him ponder the world, love, or many other things that happen to man in his life. In taarab man gets words of comfort out of the lyrics, the soft music with the instruments that are used and given this particular sound.” (Graebner 2004a: 173)

kann. (Graebner 2004a: 179) Typisch für ihre Lieder ist, dass sie in Kiswahili verfasst wurden und die, an die ägyptische Musik angelehnte, Struktur. Manchmal wurden sogar ganze Arrangements von Aufnahmen Umm Kulthums oder Mohamed Abdel-Wahhabs übernommen. (Graebner 2004a: 179)

Doch kann der Stil der 1950er bis 1970er Jahre wirklich als der ‚wahre‘ und ‚ursprüngliche‘ Taarab bezeichnet werden? Die ersten Aufnahmen von Taarab-Liedern wurden zwischen 1928 und 1930 von Labels wie His Master’s Voice und Columbia gemacht. Hört man sie sich an erkennt man einen Stil, der fest in eine musikalische Welt des indischen Ozeans integriert ist und einem ägyptischen Einfluss nicht offensiv tributpflichtig ist. (Graebner 2004a: 173) Um eben dieser Frage auf den Grund zu gehen spielte Graebner einer Zahl an professionellen Musiker\*innen in Sansibar und Mombasa Aufnahmen aus den 1930er, 1940er und 1950er Jahren vor und bat sie Stil, Rhythmus, Modus usw. zu kommentieren. (Graebner 2004a: 174) Das Ergebnis der Befragung zeigt einen musikalischen Stil, der im Gegensatz zur ursprünglichen Annahme sehr heterogen ist und folgende Merkmale besitzt:

- 1) Lokale Tanzrhythmen und Melodien (Tänze wie *msondo*, *goma*, und *kumbwaya*) werden in den Taarab integriert. Dies zeigt eine musikalische Sensibilität gegenüber anderen Swahili-Musiktraditionen neben Taarab;
- 2) Es lassen sich Beziehungen zu Musikstilen der arabischen Halbinsel (Jemen, Golfstaaten) erkennen. Es gab demnach musikalische Kontakte über den ganzen indischen Ozean, die aus Migration, Handel und kulturellem Austausch aus vor medialen Zeiten resultieren;
- 3) Mehrere Beispiele zeigen Einflüsse die man als westlich, indisch und panarabisch beschreiben kann; einige von ihnen könnten die frühesten Einflüsse aufgenommener Musik sein, die sich in den 1920er Jahren in Ostafrika zu verbreiten begann;
- 4) Mit sehr wenigen Ausnahmen sind alle Texte in Kiswahili, einige in der allgemeinen Varietät von Sansibar, andere identifizierbar als Kiamu (Varietät aus Lamu) oder Kimvita (Varietät aus Mombasa). (Graebner 2004a: 174)

A most surprising result of the test was my expert’s astonishment that the music was so kaleidoscopic and that it featured quite a number of elements from local *ngoma*-dances. In their memory, historical *taarab* had had more of an Egyptian or Indian disposition, than was now apparent from the recordings. (Graebner 2004a: 174)

In Gesprächen mit älteren Praktizierenden und anderen Zeitzeug\*innen, die sich an die Aufführungspraxis vor den 1950er Jahren erinnern konnten, fand Graebner Unterstützung für die Eindrücke, die aus der klanglichen Analyse der Aufnahmen entstand: Musikinstrumente die damals Teil von Taarab-Aufführungen waren, waren die *ud*, gelegentlich eine Violine und kleine Trommeln. (Graebner 2004a: 174) Die Art der Aufführung, die beschrieben wurde, ähnelt mehr dem, was heute als *kidumbak* und Tänzen wie *chakacha* (die Musiker\*innen sitzen im Kreis und wechseln sich beim Singen ab, auch Leute aus dem Publikum können singen) bekannt ist. (Graebner 2004a: 174) Die Texte sind noch nicht in der standardisierten Form wie im späteren Taarab - d.h. der Text besteht aus Folgen kurzer Lieder, einzelner Strophen und Refrains die von mehreren Sänger\*innen und dem Publikum beigesteuert werden. (Graebner 2004a: 174) Gesellschaftliche Ereignisse sind Hochzeiten, Initiation und ungezwungene gesellschaftliche Zusammenkünfte an den Abenden zum Zweck Musik zu spielen.

What are we to make of the results of this inquiry? I hold that the early Egyptian attributions are possibly the result of later retrospective thinking, trying to root the world of 1950s *taarab* clubs and their style derived from Egyptian film orchestra in a more remote past. (Graebner 2004a: 175)

Bedeutet das nun, dass es falsch wäre die Taarab-Liedtextform der 1950er bis 1970er Jahre als typisch zu bezeichnen und als Ausgangspunkt zu nehmen? Ich denke nicht. Es ist ganz natürlich für eine künstlerische Form, vor allem auch in der Dichtung, dass sie sich verändert und sich erst im Laufe der Zeit Konventionen herausbilden. Die Reaktionen und Beschreibungen von Konsument\*innen und Produzent\*innen belegen, dass diese Textform als typisch gilt. Daher werde ich auch im weiteren Verlauf der Arbeit Abweichungen in Bezug auf diese Form beschreiben.

Wichtig ist an dieser Stelle anzumerken, dass der *taarab ya kiasili*, soweit wir es nachvollziehen können, in Sansibar nicht von Anfang an allen Menschen zugänglich war. Damit meine ich nicht die Hofmusik-Form, sondern auch jene der ersten außerhöfischen Taarab-Clubs wie Ikhwani Safaa und Nadi (el) Shuub. Taarab begann sich zwischen 1895 und 1910 in die öffentliche Sphäre zu bewegen, in dem sich junge Männer aus reichen und politisch vernetzten Familien in Stone Town, der Hauptstadt Sansibars, die symbolische

Macht von Taarab zu eigen machten und zum eigenen Nutzen verwendeten. (Fair 2001: 172) Aufgrund der wachsenden politischen Macht der Mitglieder der arabischen Elite außerhalb der Sultansfamilie erlangten diese aufstrebenden jungen Musiker zur Jahrhundertwende genug Selbstbewusstsein, um ihre musikalischen Bestrebungen nicht mehr vor dem Sultan verstecken zu müssen. (Fair 2001: 172) Es waren auch Jahre in denen, aufgrund des Verbots der Sklaverei (unter Sultan Bargash in Sansibar im Jahr 1875) und der immer intensiveren Kolonisierungsbestrebungen, die Macht der Brit\*innen über den Thron stark sichtbar wurde. Daraus entwickelten sich neue musikalische Ausdrucksformen von Macht, wie etwa eine Blaskapelle, die unter der Kontrolle des britischen Militärs stand und immer stärker begann die offizielle Unterhaltung zu dominieren. (Fair 2001: 172)

Ikhwani Safaa war ein reiner Männerclub, Frauen waren bis in die frühen 1960er Jahre nicht zugelassen. Der Club gründete sich ursprünglich um gemeinsam den Qur'an zu studieren und entwickelte sich erst allmählich zu einem Musikclub. Des Weiteren waren nur Araber zugelassen, was Graebner vermuten lässt, dass es sich bei der Gründung Nadi (el) Shuubs 1906 um eine Reaktion auf deren Ausschlusspolitik handelte. (Graebner 1991: 183)

Im Repertoire hatten Ikhwani Safaa in ihrer frühen Zeit arabische Liebeslieder, die sie sowohl als Unterhaltung am Hof für den Sultan und seine wohlhabenden arabischen Gäste aus Stone Town aufführten, als auch bei deren außer-höfischen Festlichkeiten wie Hochzeiten usw. (Topp 1994: 156) Es gibt Quellen die sagen, dass sie bis 1955 ausschließlich in Arabisch gesungen haben. (Topp 1994: 156) Saleh widerspricht dieser Theorie und geht davon aus, dass die Texte mehr und mehr durch Kiswahili ersetzt wurden und schließlich Kiswahili Gedichte zu bestehenden arabischen Kompositionen gesungen wurden. (1980: 36) Shaib Abeid Barajab schreibt in seiner Clubchronik, dass Ikhwani Safaa schon bald nach der Gründung begann Kiswahili Lieder im sogenannten Lamu-Stil einzustudieren. Diese waren zu jener Zeit sehr beliebt bei lokalen Hochzeiten. (Graebner 2004a: 177)

Khamis führt zwei Argumente an, warum es unwahrscheinlich ist, dass am Hof ausschließlich in Arabisch gesungen wurde: 1) weil das Kiswahili nach und nach zur Umgangssprache und Muttersprache auch von der Sultansfamilie wurde und 2) weil die meisten Sänger\*innen entweder Analphabet\*innen in Bezug auf Arabisch waren oder nur sehr rudimentäre Kenntnisse der Sprache hatten. Dementsprechend konnten die meisten die arabischen Texte

lediglich auswendig lernen und nur in monotoner Wiederholung wiedergeben. (Khamis 2004a: 8)

Ein weiterer Punkt, der für die Verwendung von Kiswahili spricht ist, wie schon in Kapitel 2.1 erwähnt, die Übersetzung des Qur'an in eine alte poetische Form des Kiswahili aus dem Jahr 1748, die als Kingozi bekannt ist.

Alles was wir von der Entwicklung des Stils Ikhwani Safaas wissen deutet darauf hin, dass sich Form, Inhalt und Stil der Texte über die Jahrzehnte nicht grundlegend verändert hat, was der Argumentation einer typischen Form natürlich hilft. Unterstützend zur Beibehaltung eines bestimmten Textstils beigetragen haben auch die ägyptischen Musik- und Filmstars der Zeit und die über lange Zeit vorherrschende, an die Qur'anrezitation angelegte Ästhetik, die bis heute in der arabischen Welt verbreitet ist.

Da die Geschichte des Taarab aber nicht nur die Geschichte Ikhwani Safaas ist werden im folgenden Kapitel weitere Entwicklungen des Genres und mögliche Abweichungen zum typischen Taarab-Liedtext beleuchtet.

#### 4. Abweichungen zur Standardform: Viel Aufregung um nichts?

Eine wesentliche Veränderung der bis in die 1920er und 1930er Jahre vorwiegend männlichen Aufführungspraxis einer arabischen Elite, die den Menschen bis heute zentral in Erinnerung ist, ist die Öffnung des Genres für alle Teile der Bevölkerung. Diese wird einer bestimmten Person und ihrer Band zugeschrieben: Siti binti Saad (ca. 1880-1950), auch die ‚Mutter des Taarab‘ genannt. (Topp Fargion 2014: 119)

Siti und ihre Band werden von vielen Historiker\*innen als die ersten Musiker\*innen bezeichnet, die Taarab in Ng'ambo<sup>13</sup>, also dem armen Teil Stone Towns, spielten. Nach Fair ist es wohl besser zu sagen, dass es sich um die ersten handelte, deren Musik als Taarab bezeichnet wurde. (Fair 2001: 173) Die Vorgänger(\*innen)/Wegbereiter(\*innen) waren, *ngoma*-Gruppen ansässig unter *kuli* (Sklavenarbeiter(\*innen))-Gangs am Hafen. (Fair 2001: 173) Diese frühere Musik wurde nicht als Taarab bezeichnet, da sie von Sklav(\*innen) und Männern aus der Arbeiterklasse, die aus dem Hadramaut oder dem afrikanischen Festland stammten, aufgeführt wurde. Sie sangen in Kiswahili und traten an den Docks auf. (Fair 2001: 173) Die *dhow*-Crews, welche die sansibarische Landestelle häufig aufsuchten, waren daneben auch weit bekannt für ihre lebhaften nächtlichen Auftritte, die manche der Instrumente, Rhythmen und Melodien von Taarab beinhalteten. Sie wurden aber dennoch als ‚etwas anderes‘ gesehen. (Fair 2001: 173)

Binti Saad (die Tochter von Saad) wurde in der Mitte der 1880er Jahre in einem Dorf im Süden Ungujas geboren. (Fair 2001: 179; Topp Fargion 2014: 120) Ihr eigentlicher Name, Mtumwa, bedeutet wörtlich übersetzt ‚Sklavin‘ oder ‚Dienerin‘ und zeigt den untergeordneten Status, in den sie geboren wurde. (Fair 2001: 179) Wie viele Mädchen zu der Zeit heiratete sie in ihren früheren Teenagerjahren, bekam ein Kind und ließ sich bald scheiden. Daraufhin zog sie zurück zu ihrer Mutter. Um sich und ihrer Familie einen Lebensunterhalt zu verdienen begann sie eigene, als auch Töpferware der Nachbar\*innen aus Ng'ambo, in Stone Town zu verkaufen (Fair 2001: 179) Um auf ihre Ware aufmerksam zu machen benutzte sie die Kraft

---

<sup>13</sup> Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts war Ng'ambo eine kleine Community afrikanischer Sklaven. Im Rahmen des Verbots des Sklavenhandels und der -haltung wuchs die Gemeinschaft stetig an. 1895 wohnten schließlich schon 15.000 Menschen auf 15 Stadtteile verteilt und 1922 lebten in Ng'ambo doppelt so viele Menschen als im benachbarten Stone Town. 1964 waren es schon 80.000 Menschen. Stone Town und Ng'ambo trennte früher ein Fluss, heute eine Straße deren Namen – Creek Road – noch daran erinnert. (Fair 2001: 15-16, 333; <https://en.wikipedia.org/wiki/Ng%27ambo> [Zugriff 5.5.2018])

ihrer Stimme wodurch sie schon bald von Musikern ‚entdeckt‘ wurde, die mit Ikhwani Safaa und damit dem Sultanspalast assoziiert wurden. (Fair 2001: 179; Topp Fargion 2014: 120) 1911 zog sie, angezogen von den wirtschaftlichen und persönlichen Möglichkeiten der Stadt nach der Abolition, ganz nach Stone Town. (Fair 2001: 179) Angeleitet von ihren musikalischen Förderern begann sie in ihren späten Zwanzigern bzw. frühen Dreißigern den Qur’an zu studieren und seine Rezitation (*tajwid*) zu erlernen. Letzteres hob die korrekte Betonung, Atemtechniken, die Wichtigkeit des Klanges und der Stimmfarbe hervor, um die Bedeutung der Texte gut zu übermitteln. (Fair 2001: 1780) Das Stimmtraining, die Einführung ins Arabische und das Kennen des Qur’an waren ihr dabei behilflich, sich von einer einfachen Sängerin zu einer hoch gefragten Interpretin islamischer Ritualmusik zu entwickeln. (Fair 2001: 180)

Während der 1910er Jahre wurden das Rezitieren des Qur’an als auch die Aufführung religiöser Dichtung wie *maulid* und *qasida* zu sehr beliebten Formen der öffentlichen Unterhaltung in allen Teilen der Gesellschaft. (Fair 2001: 180) Dies hatte unter anderem mit den Neuerungen Sheikh Habib Salih zu tun, der in den 1890er Jahren versuchte die islamische religiöse Musik an der ostafrikanischen Küste zu reformieren, in dem er afrikanische religiöse und musikalische Praktiken in die islamischen Gottesanbetungen einbettete. (Fair 2001: 180) Von den orthodoxen Gelehrten selbst verstoßen, wurden seine Neuerungen unter der armen Bevölkerung in Lamu sehr populär und verbreiteten sich rasch über die Küste bis nach Sansibar. (Fair 2001: 180) Siti binti Saad begann also zu einer Zeit *maulid* aufzuführen, in der die Darbietung von Gedichten in Kiswahili mit Begleitung von Tamburinen und Trommeln schon sehr beliebt war. (Fair 2001: 180) Zusätzlich institutionalisierte die Regierung die Aufführung einer speziellen gekürzten Kiswahili-Form von *maulid*, *maulid barzanji*, als eine nationale Massenfeierlichkeit, die ab nach dem ersten Weltkrieg auf den Sportplätzen der Stadt stattfand. (Fair 2001: 181) Dies trug zu einer größeren Anerkennung der Wichtigkeit von sowohl dem Kiswahili als auch dem gängigen Islam als Symbole der nationalen Identität bei. (Fair 2001: 181) Die Beliebtheit von *maulid*, die schließlich nicht nur zur Feier der Geburt des Propheten Mohammed, sondern auch zur Geburt der eigenen Kinder und anderer wichtigen Ereignisse aufgeführt wurden, steigerte sich stetig. In den frühen 1930er Jahre wurden schließlich bis zu 800 *maulid* jährlich in Stone Town aufgeführt. (Fair 2001: 181)

Solche Innovationen in der religiösen Praxis wie sie zur Jahrhundertwende eingeführt wurden öffneten neue Möglichkeiten für Individuen aus ärmlichen, servilen und Kiswahili-sprechenden Hintergründen, wie Mtumwa, sich Respekt für ihr Wissen und die Aufführung religiöser Rituale zu verdienen. (Fair 2001: 181) Und natürlich entstanden so auch neue Wege einen Lebensunterhalt zu bestreiten. (Fair 2001: 181) In der Mitte der 1910er Jahre waren Mtumwas Fähigkeiten nicht nur in Ng'ambo sondern auch am Land und innerhalb Stone Towns sehr gefragt. (Fair 2001: 181) Von ihrer Stimmqualität, ihrem Stimmumfang, Klang, Nasalität und Intonation wird gesagt, dass sie ihre Zuhörer\*innen in andere Sphären versetzte. (Fair 2001: 181) Eine Legende ihres Lebens beschreibt, dass sie bei einer speziellen Aufführung von einem Mitglied des Insel Adels den Titel ‚Siti‘, vom arabischen Begriff für ‚Lady‘ verliehen bekam aufgrund ihrer makellosen Aussprache des Arabischen und Aufführung von rituellen Texten. (Fair 2001: 181-182) Ihre Ausbildung im Qur'an half ihr also von Mtumwa der Sklavin zu Siti der Lady zu werden. (Fair 2001: 182)

Zu Sitis Taarab-Band gehörten noch Mwalim Shaaban Umbaye, Mbaruku Effandi Talsam, Subeti bin Ambari und Budda bin Swedi. (Fair 2001: 175) Alle lebten in Ng'ambo, aber nicht alle stammten auch von dort. Siti, Subeti und Budda wurden alle drei in Unguja<sup>14</sup> geboren, während Mwalim Shaaban und Mbaruku vom Festland immigrierten. (Fair 2001: 176) Mwalim Shaaban, der Hauptdichter der Gruppe, wurde 1900 in Malawi als Mnyasa geboren und mit vier Jahren nach Sansibar gebracht wo er von seinem Onkel aufgezogen wurde, der als Beamter im Büro der Bububu Eisenbahn arbeitete. (Fair 2001: 176) Mbaruku Effandi Talsam wurde 1892 geboren, als Sohn einer *suria* (versklavte Konkubine) die einem wohlhabenden arabischen Händler, Abdulkarim Talsam Mabasheikh aus Mombasa, Kenia, gehörte. (Fair 2001: 176) Mbarukus Familie investierte ihr Geld nicht nur in den Handel über den indischen Ozean, sondern auch in eine Vielzahl an miteinander wettstreitenden *ngoma*-Gruppen die auf der Insel Mombasa populär waren. Eine davon war die *beni* Gruppe Skochi, in der einer von Mbarukus Onkel der ‚König‘ war. (Fair 2001: 176) Mbaruku erblindete im Alter von zehn Jahren nachdem er an den Plattern erkrankte. Dennoch trat er in die Fußstapfen seiner musikalischen Familie und lernte Flöte, Geige und einige andere Saiteninstrumente, unter ihnen die *ud*. (Fair 2001: 176) Mbaruku arbeitete und studierte

---

<sup>14</sup> Sansibar besteht aus mehreren Inseln, die Hauptinsel wird Unguja genannt. Häufig wird Sansibar auch als Bezeichnung für die Hauptinsel alleine verwendet.

Musik in Lamu als auch in Mombasa, aber im Jahr 1920, als er 28 Jahre alt war zog er nach Sansibar in der Hoffnung Teil von Sitis Gruppe zu werden, deren Ruf schon begonnen hatte sich über die Küste zu verbreiten. (Fair 2001: 176)

Als Kinder, die in ziemlich privilegierte wirtschaftliche Umstände hineingeboren wurden, besuchten beide, Mbaruku und Mwalim Shaaban, in ihrer Jugend die Qur'anschule. (Fair 2001: 176) Fair bezieht sich auf Edward Batsons *Social Survey of Zanzibar*, wenn sie schreibt, dass bis 1948 nur 19% der sansibarischen Bevölkerung die Qur'anschule besucht hatten und weniger als die Hälfte davon den Grundkurs (*kuhitimu*) abgeschlossen hatten. (Fair 2001: 176) In diesem Grundkurs prägten sich die Kinder die 33 Kapitel des Heiligen Buches ein und erlangten ein formales Wissen über den Islam, welches dabei half ihren Status innerhalb der muslimischen Gemeinschaft zu heben. (Fair 2001: 176) Während den frühen 1900er Jahren wurde Kiswahili in arabischen Schriftzeichen geschrieben und so erlangten diejenigen, die die Qur'anschule besuchten auch Lese- und Schreibfähigkeit, die auf anderen Wegen so gut wie nicht erlangt werden konnten. (Fair 2001: 176) Auch wenn das Besuchen der Qur'anschule nur einen ersten Schritt in der Laufbahn eines Islamgelehrten darstellte, so war es doch ein Türöffner. (Fair 2001: 176)

Die Stimmtechniken, die beide durch das Rezitieren des Qur'an lernten half ihnen sich als islamische Musiker zu etablieren. (Fair 2001: 177) Bevor er sich der Taarab-Musik widmete erlangte Shaaban Ansehen als Interpret islamischer sakraler Musik, Qur'anrezitation und *qasida*. (Fair 2001: 177) Shaaban arbeitete auch als Lehrer in Qur'anschulen sowohl in Sansibar als auch in Dar es Salaam, wodurch er den Titel ‚Mwaalim‘ (Gelehrter, Lehrer) erlangte und sein Geld verdiente. (Fair 2001: 177) Obwohl er von Geburt her Mnyasa war brachte ihm seine religiöse Ausbildung und sein persönliches Engagement, das Verständnis des Islam unter den Jugendlichen der Insel zu verbessern, Respekt und ermöglichte seine volle Aufnahme in die sansibarische Gesellschaft. (Fair 2001: 177) Er war also als Mswahili anerkannt.

Aus den geschichtlichen Hintergründen der Musiker\*innen lässt sich ein entscheidender Punkt erkennen: Sie alle waren Muslim\*innen und in islamischer Ritualmusik ausgebildet. Noch dazu auf einem Niveau, das ihnen selbst unter dem wohlhabenden Teil der Gesellschaft,

wie auch der Sultansfamilie, großes Ansehen einbrachte. Ihre Fähigkeiten rhythmische und metrische Dichtung in Arabisch zu komponieren und zu singen, brachte ihnen unter der Elite den Status von ‚echten‘ Taarab Musiker\*innen ein. (Fair 2001: 173) Der Islam war generell eine große Gemeinsamkeit unter den Bewohner\*innen der Insel, der sich eben auch in Form von musikalischer Wertschätzung niederschlug. (Fair 2001: 174) Obwohl die afrikanische Mehrheit und die arabische Elite unterschiedlichen muslimischen Glaubensrichtungen angehörten und an unterschiedlichen gottergebenen Praktiken festhielten, teilten sie eine gewisse Schnittmenge, unter anderem die Verehrung derselben heiligen Texte oder auch die Wertschätzung der Fähigkeiten eines\*r Solosänger\*ins eine Oktave und eine Reihe von Klangfarben innerhalb einer einzigen Phrase durchlaufen zu können, während er\*sie noch zusätzliche Verzierungen und Kadenzen für ein besseres Verständnis der Bedeutung des Textes einfügte. (Fair 2001:174-175) Die zentrale Stellung des Textes in der musikalischen Darbietung und die Wertschätzung gekonnter Oratur waren weitere gemeinsame Merkmale afrikanischer Preisdichtung, Swahili-Lyrik, und arabischer Musik und kreierten so eine Gemeinsamkeit unter Sitis diversen Zuhörer\*innen. (Fair 2001: 175) Ihre Verwendung von Rhythmus, Metrum und Metaphern brachte ihr Respekt in einer Kultur, in der Sprechen als Kunstform angesehen wird. (Fair 2001: 175)

The new form of taarab created by Siti binti Saad and her band was one cultural symbol that gave musical expression to the desire of Zanzibar's burgeoning urban population to be recognized as full citizens of island society. (Fair 2001: 175)

Die wesentlichen Merkmale dieser neuen Form des Taarab ist einerseits die verwendete Sprache und andererseits die behandelten Themen. Siti und ihre Band sangen und dichteten fast ausschließlich in Kiswahili, für ihr arabisches Publikum hatten sie allerdings auch ein paar Lieder in Arabisch im Repertoire. (Fair 2001: 173; Topp Fargion 2014: 120) Die Themen, die sie behandelten drehten sich dabei häufig um das tägliche Leben in Sansibar und nicht, wie sonst für das Genre üblich, um sentimentale und romantische Liebe. (Topp Fargion 2014: 120) Khamis (2005) zeigt zwar auf, dass Siti auch über sentimentale und andere Themen gesungen hat, es sind aber ihre sozialkritischen Texte, die bis heute überliefert und den Waswahili noch im Gedächtnis sind. (Topp Fargion 2014: 120) Die Entscheidung in Kiswahili zu singen machte Taarab einem viel größeren Publikum zugänglich. Zusätzlich banden sie stilistische Elemente der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen Sansibars - den

Araber\*innen, Afrikaner\*innen und Südasiat\*innen - in ihre Musik ein und schafften so einen musikalischen Raum, der die Grenzen von ‚Zugehörigkeit‘ erweiterte. (Fair 2001: 173) Die unterschiedlichen Kontexte in denen Siti und ihre Band auftraten - zu ihnen zählten: kostenlose öffentliche Konzerte auf den frei zugänglichen *ngoma*-Plätzen in Ng’ambo, Hochzeitsfeierlichkeiten von wohlhabenden Händler\*innen und Landbesitzer\*innen Ostafrikas, Open-House-Veranstaltungen in Ng’ambo mit Verpflegung und Unterhaltung während des Ramadan, private Konzerte für die Sultansfamilie und britische Bewohner\*innen, sowie Fundraising-Konzerte im Kino - halfen zusätzlich diesen stetigen Wandel im Bewusstsein der Bevölkerung zu artikulieren. (Fair 2001: 174) Ihr Musikstil machte es möglich einen Cross-Over herzustellen zwischen ursprünglich getrennten Aufführungsräumen. Er war ein Mittel der Mediation zwischen existierenden Trennungen der ‚zivilisierten‘ Freizeitbeschäftigungen der wohlhabenden arabischen Patrizier\*innen und der beliebten ‚unzivilisierten‘ Freizeitbeschäftigungen der Mehrheitsbevölkerung.

Obwohl Siti binti Saads Taarab-Musik in allen Teilen der sansibarischen Gesellschaft beliebt war sprach sie dennoch am direktesten die Arbeiter\*innen aus Ng’ambo an, unter denen sie lebte. (Fair 2001: 182) Lange bevor sie als internationaler Aufnahmestars bekannt wurde verdiente sie sich den Respekt und die Wertschätzung ihrer Nachbar\*innen aufgrund ihrer Fähigkeit die neuesten Neuigkeiten, lokalen Tratsch sowie individuelle und kollektive Streitigkeiten in Lieder zu fassen. (Fair 2001: 182) Viel von diesem Material wurde nicht veröffentlicht, lebte und lebt aber in den Köpfen der älteren Bewohner\*innen weiter, die sich häufig auch als Co-Autor\*innen von Siti bezeichnen. (Fair 2001: 182) Am meisten trugen die Zuhörer\*innen zu den Liedern bei indem sie der Gruppe Geschichten lieferten, die ihnen dann als Inspiration dienten. (Fair 2001: 182-183) Die Menschen trafen sich demnach nicht nur in Sitis Haus um ihre sozialen Kontakte zu pflegen und die Musik zu genießen, sondern vor allem auch um Neuigkeiten auszutauschen und lokale sowie globale Ereignisse zu besprechen. (Fair 2001: 183)

Ein klassisches Beispiel lässt sich in dem oft zitierten Lied ‚Muhogo ya Jang’ombe‘ – Kassava von Jang’ombe – finden, komponiert von Mwalim Shabaan, der hier die Gewohnheiten eines Nachbarn beschreiben soll (Topp 1994: 157). Das Stück wurde 1930 von Columbia aufgenommen (Columbia WE14) und war 1990 wieder sehr berühmt, da es von

dem Taarab-Orchester Twinkling Stars zusammen mit der berühmten sansibarischen Taarab-Sängerin Bi Kidude<sup>15</sup> gecouvert wurde.<sup>16</sup> (Topp Fargion 2014: 120)

Muhogo ya Jang'ombe<sup>17</sup>

|                     |                   |
|---------------------|-------------------|
| Muhogo ya Jang'ombe | sijauramba mwiko  |
| Msikutane wakunga   | na uzazi ungaliko |

„*Cassava of Jang'ombe*

*Cassava of Jang'ombe, I haven't yet licked the spoon*

*You shouldn't interrupt the midwives of girls' sexual instructresses when the baby is coming.*” (Topp Fargion 2014: 120)

Mwalim Shaaban interpretiert den Text wie folgt: „I haven't had anything to drink in the *shamba* (rural area) since one will get caught by the authorities. Don't upset women since it is they who have to bear us.” (Jahadhmy 1966: 60)

Der Text hat die typische 8 + 8 Silbenform. Der Endreim ist auch wie in unserer Ausgangsform beschrieben realisiert. Eine leichte Abweichung, die dem Inhalt geschuldet ist, sehen wir in der unperfekten Realisierung des Binnenreims. Zusätzlich schön zu sehen ist hier das elaborierte *mafumbo*. Es werden mehrere Metaphern verwendet. Jang'ombe ist ein Bereich, der in den entlegenen Gegenden von Stone Town liegt. Kassava, zu der Zeit eines der Grundnahrungsmittel in Sansibar, steht für *ulevi*, Trunkenheit, die so als in einer Zeit der extremen kolonialen Unterdrückung allgegenwärtig beschrieben wird. (Topp Fargion 2014: 120) Das Lied spielt auf den Grad der Kontrolle an, unter dem die Mehrheitsbevölkerung im kolonialen Sansibar in den 1920er und 1930er Jahren stand und hier vor allem auf das Alkoholverbot, das u.a. aufgrund des Islam als Mehrheitsreligion herrschte. Trunkenbolde

---

<sup>15</sup> Bi Kidude (ca. 1910 – 17. April 2013), eigentlich Fatuma binti Baraka, galt als die ‚Königin des Taarab‘ und wird als direkte Nachfolgerin von Siti binti Saad gesehen, von der sie in ihrer Jugend gelernt und mit der sie auch noch gemeinsam aufgetreten ist. Nach Sitis Tod hat es sich Bi Kidude zur Aufgabe gemacht Sitis Lieder weiter zu interpretieren und zu verbreiten.

<sup>16</sup> Vergl. CD *Bi Kidude: Zanzibar* (RetroAfric Retro 12CD) und The Janet Topp Fargion Collection (C724) in der British Library.

<sup>17</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Topp Fargion 2014: 120.

waren so gezwungen in ländliche Gebiete (shamba) auszuweichen, um Alkohol zu konsumieren. Es deutet möglicherweise auch auf die Position von Frauen in dieser Zeit hin. Durch das Medium Musik wird die Öffentlichkeit angehalten, nicht auf sie zu vergessen, was darauf hinweisen könnte, dass die Interessen von Frauen als nicht ernstgenommen wahrgenommen wurden. (Topp Fargion 2014: 121)

Siti und ihre Band verwendeten ihre Lieder also nicht nur um das Publikum zu unterhalten, sondern auch um Neuigkeiten des Tages oder der Woche zirkulieren und lektorieren zu lassen und gesellschaftlich relevante Themen anzusprechen. (Fair 2001: 183) Ihr Zugang war dabei ein politischer. Es sind auch jene Lieder, die entweder politischen Machtmissbrauch, wirtschaftliche Ungerechtigkeiten oder die Abschaffung bestehender Geschlechterungleichheiten ansprachen, die heute weiterhin am beliebtesten sind. (Fair 2001: 185) Eines davon ist ‘Wala hapana harasa’:

Wala hapana harasa<sup>18</sup>

|                           |                        |
|---------------------------|------------------------|
| Wala hapana nasaba        | mimi uladi fulani      |
| Neno kama dharuba         | launguza kifuani       |
| Jina lake wewe baba       | na jiwe liko kichwani. |
| Na jiwe liko kichwani.... |                        |

|                        |                       |
|------------------------|-----------------------|
| Wacheni yenu dhuluma   | kunyang’anya masikini |
| Hasa wasiyosema        | wajinga wa ujingani   |
| Kalamu yao daima       | ni wino wa kidoleni.  |
| Ni wino wa kidoleni... |                       |

|                       |                    |
|-----------------------|--------------------|
| Haifa udokozi         | kuiba serikali     |
| Mabuku yao ya wazi    | moja moja la saini |
| Neno la mwaka juzi    | hungiya pekesheni. |
| Huingiya pekesheni... |                    |

---

<sup>18</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Fair 2001: 190-191.

Jamaa msihadaike                      hayo yangu yashikeni  
Tanbihi muiweke                      isiwatoke rohoni  
Kwa kidogo mtosheke                haki yenu makarani.  
Haki yenu makarani...

*“There is no Loss*

*There is no pedigree; I am the child of so-and-so,  
A word like a sudden blow which burns in the chest.  
The name is yours, my man, and the rock is on your head.  
And the rock is on your head....*

*You men should stop oppressing and stealing from the poor,  
Especially those who are said to be the stupidest of the stupid.  
Forever their pen is ink upon the thumb.  
Is ink upon the thumb....*

*It is not right to pinch, to embezzle from the government.  
Their books are all open with each and every signature.  
A word from years ago can always be investigated.  
Can always be investigated...*

*You men should not be deceived; this is mine, I should take it.  
A memento should be created so it does not leave their hearts.  
You clerks should be satisfied with what you are entitled to.  
With what you are entitled to....”(Fair 2001: 190-191)*

Hier wird der Fall eines korrupten Beamten im Ansehen der Kolonialherrschaft und seine Abschiebung in den städtischen Steinbruch thematisiert. Die Melodie war zur Entstehungszeit so ansprechend und das Thema so aktuell, dass das Lied sich schnell verbreitete und sehr populär wurde. (Fair 2001: 189) Der Text dokumentiert den Fall des Bwana Mselem, einem wohlhabenden arabischen Landbesitzer und korrupten Beamten in Stone Town. Er war bei

den Bewohner\*innen von Ng'ambo sehr unbeliebt, da er bekannt dafür war seine Machtposition auszunutzen um die Armen zu betrügen. (Fair 2001: 189-190) Er war unter anderem für das Ausstellen der Auftrittserlaubnis für Musikgruppen zuständig. Diese Position nutzte er dahingehend aus, dass er sich für das Ausstellen Bestechungsgelder zahlen ließ. (Fair 2001: 190) Um die Hochzeit seiner Tochter zu finanzieren zweigte er schließlich Geld von den offiziellen Konten ab und wurde dabei erwischt, für schuldig gesprochen und zu schwerer Arbeit im Steinbruch verurteilt. (Fair 2001: 190) Zusätzlich wurde er durch Sitis Lied Zielscheibe großer Verspottung. Das Lied wurde so berühmt, dass ein *kanga*<sup>19</sup> mit der Aufschrift ‚Jiwa la Msele‘ (Mseles Stein) gedruckt wurde um die Verurteilung Mseles weiter zu feiern. (Fair 2001: 190) Der *kanga* war weiß, braun und gelb und zeigt ein Bild Bwana Mseles wie er einen Stein auf seinem Kopf trägt. (Fair 2001: 190) Der *kanga* wurde zu einem der populärsten dieser Zeit und verbreitete sich nicht nur in Sansibar, sondern an der gesamten Swahili-Küste, da viele Menschen dort in ähnlicher Unterdrückung leben mussten. (Fair 2001: 190)

In Bezug auf die Form finden wir hier Parallelen zu jener unserer als typisch ausgemachten. Die vier Strophen bestehen alle aus drei Verszeilen mit je zwei Halbzeilen, wobei jeweils die letzte Halbzeile einer Strophe als eine Art Refrain wiederholt wird. Die Binnen- und Endreime sind auch sehr schön zu erkennen und sogar die Silbenstruktur von 8 + 8 wird nahezu perfekt durchgehalten.

Typisch ist auch die Verschleierung der Botschaft, auch wenn sie auf den ersten Blick gar nicht so verschleiert erscheint. Dennoch wird zu keinem einzigen Zeitpunkt der Name des Betroffenen erwähnt. Es wird allerdings sowohl auf Tat (haifa udokozi kuiba serikali/es ist nicht gut von der Regierung zu stehlen) als auch Strafe (na jiwe liko kichwani/und der Stein ist auf deinem Kopf) Bezug genommen, d.h. es war davon auszugehen, dass jede\*r wusste, um wen es in dem Lied geht. Überraschend erscheint die doch sehr offene Systemkritik in der zweiten und vierten Strophe, allerdings ist wiederum nicht näher ausgeführt, wer genau gemeint ist. Angesprochen werden durch die Verwendung der 2. Person Plural Form ‚ihr‘, also eine in der zweiten Strophe nicht nähere definierte Gruppe an Menschen: „wachen yenu

---

<sup>19</sup> Ein *kanga* ist ein buntes Baumwolltuch, das als Kleidungsstück unter den weiblichen Waswahili in ganz Ostafrika verbreitet ist. Mehr dazu in Kapitel 4.1.

dhuluma kunyang'anya masikini“ – Hört auf von den Armen zu stehlen. Im Speziellen von den ‚Dümmsten der Dummen‘, die nicht schreiben können und daher mit einem Daumenabdruck unterschreiben müssen. Der Gebrauch von Alphabetisierung um die nicht-Alphabetisierten zu betrügen war eine ständige Beschwerde der Armen im Sansibar der Zwischenkriegszeit. (Fair 2001: 191) Papierdokumente ersetzten immer häufiger mündliche Abmachungen als die Grundlage für viele juristische und wirtschaftliche Transaktionen. (Fair 2001: 191) Dennoch waren 1948 nur ca. 15.000 Individuen (ca. 5% der Bevölkerung), fünf Sechstel davon Männer, jemals in einer Regierungs- oder Missionsschule gewesen, wo sie zumindest die Grundlagen der lateinischen Schrift gelernt haben konnten. (Fair 2001: 191-192) Die Mehrheit der Bevölkerung hatte also einen großen Nachteil, wenn es um die Verhandlung und Interpretation schriftlicher Dokumente ging. In den 1920er und 1930er Jahren wurde eine zunehmende Zahl an zuvor verbalen Abmachungen, wie Besitzänderungen, Mietzahlungen, Eheverträge und Pfandleihbelege verschriftlich und mit einem Daumenabdruck fixiert. (Fair 2001: 192) Die nicht-Alphabetisierten fanden sich anschließend häufig wegen eines schriftlichen Vertrags, dessen mündliche Übersetzung sich signifikant von der schriftlichen Version unterschied vor Gericht angeklagt. (Fair 2001: 192)

In der vierten Strophe werden dann „jamaa“, also die Familie/Verwandten/Brüder angesprochen, das lyrische Ich nicht im Stich zulassen. Und erst ganz zum Schluss werden schließlich doch noch die „makarani“, die Beamten\*innen angesprochen, die mit den Rechten ihrer Position auskommen sollen, anstatt von den Armen zu stehlen.

Eine solch offene Kritik am Beamtenstand war in diesem Fall möglich, da ausnahmsweise die Bevölkerung und die Gerichte mit ihrem Urteil übereinstimmten. Vor allem die arme Bevölkerung war hellauf begeistert, dass Mselem, der ihnen häufig so übel mitgespielt hatte, endlich zur Rechenschaft gezogen wurde. Sie feierten mit diesem Lied und dem *kanga* seine Verurteilung und wiesen gleichzeitig andere darauf hin, es auch zu lassen. Durch das ständige Wiederholen des Liedes und seine damit einhergehende Popularität war es jenen, die keinen Zugang zur institutionalisierten Macht hatten möglich, jene ‚die die Welt regieren‘ zu verspotten und somit in die Schranken zu weisen. (Fair 2001: 194)

Momente, in denen die Entscheidungen der Gerichte mit dem allgemeinen Verständnis von Gerechtigkeit übereinstimmten waren jedoch relativ rar im kolonialen Sansibar. (Fair 2001: 195) Gerichtsfälle waren ein häufiges Thema in den Liedern der Band, allerdings waren

Lieder wie über Mselem, in denen die Entscheidung des Gerichts gepriesen wurde eher die Ausnahme. Viel üblicher waren Lieder, die Systemkritik und alternative Interpretationen von Gerechtigkeit beinhalteten. (Fair 2001: 195) Die 1910er und 1920er Jahre waren prägend für die Institutionalisierung und Formulierung des Kolonialgesetzes auf der Insel. (Fair 2001: 195) Die Bewohner\*innen von Ng'ambo akzeptierten aber keinesfalls passiv die Legitimität der kolonialen Definition von Gesetz und Ordnung. Alternative Diskurse zirkulierten weit in Ng'ambo und die Musik der Band bereitete ein wichtiges Forum für die Artikulierung und Propagierung eines alternativen Verstehens. (Fair 2001: 195) Die Proben und Auftritte in Sitis Haus stellten fast tägliche Gelegenheiten zur Gemeinschafts-basierten Diskussion über Gerechtigkeit und das Kolonialgesetz dar. (Fair 2001: 195)

Während arme Männer und Frauen sicherlich in ihre eigenen Kämpfe bezüglich Geschlecht, Macht und Besitz verwickelt waren, herrschte ein weitestgehend übereinstimmendes Verständnis darüber, dass die gesetzlichen Änderungen, die unter der Kolonialregierung eingeführt wurden typischerweise dem Machterhalt der reichsten Männer der Insel galten, zum Nachteil aller anderer. (Fair 2001: 196) Solche Wahrnehmungen waren nicht einzigartig in Sansibar. Während der Kolonialzeit wurden Frauen und die Armen in ganz British Ostafrika immer mehr aus religiösen, gewohnheitsrechtlichen und zivilen Gerichten vertrieben. (Fair 2001: 196) Dementsprechend häufig zieht sich der Sachverhalt durch die Lieder der Band, dass normalerweise nur die Armen ins Gefängnis gingen und die Reichen immer einen Weg fanden, um sich durch Bestechung freizukaufen. (Fair 2001: 196)

Eines dieser Lieder ist ‚The Police Have Stopped‘, komponiert von Mbaruku. Er dokumentiert hier die Geschichte einer Frau die von ihrem Mann, einem wohlhabenden und bekannten Geschäftsmann, der Material für die boomende städtische Bauindustrie bereitstellte, ermordet wurde. (Fair 2001: 196) Obwohl der Angeklagte während der Tat von einem Zeugen erwischt wurde argumentierte der Angeklagte, dass der Zeuge deshalb motiviert sei auszusagen um das Geschäft des Geschäftsmannes zu untergraben. (Fair 2001: 196) Die Frage der Integrität des Zeugen, kombiniert mit dem Fakt, dass keine Tatwaffe gefunden werden konnte führte zum Freispruch des Angeklagten durch den Kriminalgerichtshof. (Fair 2001: 196) Die Jury in Ng'ambo kam allerdings zu einem anderen Ergebnis und drängte, dass der Angeklagte ins Gefängnis geschickt wird. (Fair 2001: 196)

Pilisi wamesita <sup>20</sup>

|                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| Pilisi wamesita | aawe kukutu     |
| Amekukamata     | ewe mwana kwetu |
| Mahaba waitwa   | umeuwa mtu.     |
| Umeuwa mtu...   |                 |

|                   |                 |
|-------------------|-----------------|
| Ungepitapita      | umebwaga zani   |
| Hakika matata     | yanawe mwandani |
| Mahaba waitwa     | wende gerezani. |
| Wende gerezani... |                 |

|                    |                  |
|--------------------|------------------|
| Ungejizuzua        | upate muradi     |
| Mwenzangu beluwa   | imeshakubidi     |
| Mahaba yauwa       | nami ni shahidi. |
| Nami ni shahidi... |                  |

|                    |                  |
|--------------------|------------------|
| Nataka radidi      | enyi walimwengu  |
| I wapi hadidi      | mikononi mwangu  |
| Huyu si shahidi    | ni hasimu yangu. |
| Ni hasimu yangu... |                  |

*“The Police Have Stopped*

*The police have stopped, he should be breathing a sigh of relief.*

*He has caught you, you son from our house.*

*The evidence is called deficient, but you have killed someone.*

*You have killed someone....*

---

<sup>20</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Fair 2001: 196-197.

*You would pass this over, but you have brought misfortune of a terrible, terrible kind.  
For certain these troubles have you as their companion.  
The evidence is called deficient, but you should go to jail.  
You should go to jail...*

*You would play the fool so that you can make a plan.  
My friend this is a terrible thing, it has already compelled you.  
There is evidence you have killed and I am the witness,  
And I am the witness...*

*I want a big knife, one of this world.  
Where is the iron [weapon] in my hands?  
This person is not a witness, he is my rival.  
He is my rival....“ (Fair 2001: 198-199)*

Die Silbenstruktur wird hier freier gehandhabt, die Binnen- und Endreime sind allerdings sehr schön zu erkennen. Wiederum wird im Text kein Name genannt. Anders als in den als typischen geltenden Taarab-Liedtexten ist die Botschaft sehr klar, auch wenn weiterhin eine sehr bildliche Sprache verwendet wird. Die Systemkritik ist in diesem Fall weniger explizit als bei ‚Wala hapana harasa‘, da die Polizei an sich nie direkt angesprochen wird. Es wird lediglich bemerkt, dass sie aufgehört hat, was bedeutet, dass sie aufgehört hat zu ermitteln. Der nicht verurteilte Mörder – von dem jede\*r weiß, wer er ist – hat vor der Gesellschaft sein Gesicht verloren. Da er allerdings eine höhere Position innehat, als viele andere Menschen und aufgrund der herrschenden gesellschaftlichen Normen wäre es vielen Gesellschaftsmitgliedern nicht möglich ihn direkt damit zu konfrontieren. Dies würde nämlich möglicherweise auch Ärger mit den Behörden nach sich ziehen, da diese wiederum nicht ihr Gesicht verlieren wollen und so aber beschuldigt werden würden, nicht richtig gearbeitet zu haben. Siti und ihre Band schaffen durch dieses Lied eine Möglichkeit für alle, die das Urteil ungerecht finden, ihren Unmut auszudrücken, ohne die gesellschaftlichen Normen zu verletzen. Durch das Verwenden der indirekten Sprache können sie nicht belangt werden, da sie immer sagen können, dass sie einfach nur falsch verstanden wurden. Würde sie wiederum der Mörder direkt konfrontieren, würde er gegen die gesellschaftlichen Normen

handeln und gleichzeitig das im Lied angeprangerte Fehlverhalten zugeben. Auf einer weiteren Ebene kann man sagen, dass die Dichtung und Verbreitung des Liedes eine Sanktion auf einen Verstoß gegen die allgemein gültigen Verhaltensregeln darstellt.

So auch im Fall von ‚Kijiti‘, gedichtet von Siti binti Saad. Dieses Lied bezieht sich auf die Geschichte einer Frau aus Dar es Salaam die nach Sansibar kam um Freund\*innen in der Michenzani Nachbarschaft von Ng’ambo zu besuchen. Sie wurde von einigen Nachbarinnen zu einer Ausgehnacht in der Stadt eingeladen, wurde später jedoch von einem Mann aus der Gruppe der Kijiti hieß vergewaltigt, gequält und ermordet. (Fair 2001: 197) Der Mörder konnte aufs Festland fliehen, während die zwei Frauen, welche die Party organisiert und den Alkohol bereitgestellt hatten, für den Tod schuldig gesprochen wurden, nachdem sie gegen Kijiti ausgesagt hatten. (Fair 2001: 197-198)

### Kijiti<sup>21</sup>

|                   |                    |
|-------------------|--------------------|
| Tazameni tazameni | alivyofanya Kijiti |
| Kumchukua mgeni   | kumchezesha foliti |
| Kendanae maguguni | kamrejesha maiti.  |

|                      |                   |
|----------------------|-------------------|
| Tuliondoka nyumbani  | hatukuaga ruhusa  |
| Na tende yetu kapuni | tumechukua kabisa |
| Magoma yako Chukwani | mauti Sharifmsa.  |

|                  |                         |
|------------------|-------------------------|
| Kijiti alinambia | ondoka mama twenende    |
| Laiti ningelijua | ningekataa nisende      |
| Kijiti unaniuwa  | kwa pegi moja ya tende. |

|                   |                     |
|-------------------|---------------------|
| Jaji alikasirika  | kitini alipoketi    |
| Kasema bilalifuli | mashahidi wa Kijiti |
| Tukafunga Sumaili | na K binti Subeiti. |

---

<sup>21</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Fair 2001: 198-199.

Mambo haya ni ajabu                      kila tukiyatizama  
Kijiti kauwa mtu                            tumboni mna mwana  
Kijiti kavuka mto                            mashahidi wamezama.

Kijiti nakuusia                              Darisalama usende  
Utamkuta kibabu                            kakuvalia kiwembe  
Watu wanakuapiza                           mola akupe matende.

*“Kijiti*

*Look you all, look at what Kijiti has done,  
To take a guest and force her to run from his chase.  
He went with her to the bush and brought her back as a corps.*

*We left home, we did not ask for permission.  
Our alcohol in the bag, we took it with us.  
The dance is in Chukwani, death in Sharifmsa.<sup>22</sup>*

*Kijiti said to me, „Come on gir, girl, let’s go!“  
Oh, if only I had known I would have refused, I wouldn’t have gone.  
Kijiti, you are killing me for a single shot of booze.*

*The judge was mad in his chair where he sat  
And said, „You bloody fools!“ to the witnesses of Kijiti.  
We put you in jail, Sumaili and K, the daughter of Subeiti.*

*These things are amazing every time we look at them.  
Kijiti killed someone and in her stomach was a baby.  
Kijiti crossed the river, the witnesses they have drowned.*

---

<sup>22</sup> Chukwani und Sharifmsa sind zwei Gegenden außerhalb der Stadt, in letzterer wurde die Leiche der Frau gefunden. (Fair 2001: 391, Fußnote 66)

*Kijiti, I warn you, do not go to Dar es Salaam.*

*You will meet an old man and he is carrying a razor just for you.*

*People are cursing you, may God give you elephantiasis.” (Fair 2001: 198-199)*

Ganz untypisch kommen in diesem Lied tatsächliche Personennamen vor – Kijiti, der Mörder, Sumaili und K, die Tochter von Subeiti. Es ist also ganz klar, um welches Ereignis es sich in diesem Lied handelt. Kijiti selbst hat durch seine Tat die gesellschaftlichen Normen so sehr verletzt, dass die Textnorm der Verschleierung für ihn nicht mehr gilt. Zusätzlich ist er von der Insel geflohen. Die Verwendung seines Namens ist ein Mittel ihn bis über die Landesgrenzen hinweg zu verfolgen und seinen Ruf zu zerstören. Denn war es dem armen Teil der Bevölkerung zwar nicht möglich ihn selbst vor Gericht zu bringen oder die Gerichte davon zu überzeugen, ihn zu verurteilen, aber so konnte er ihm doch das Leben schwermachen. Die Namen der Frauen können aus unterschiedlichen Gründen verwendet worden sein. Einerseits kann man den Taarab von Siti und ihrer Band auch als Nachrichtenmedium sehen. Die Menschen, die das Lied hören wissen dadurch, wer genau unschuldig verurteilt wurde. Die Namen lassen dabei häufig schon auf die Herkunft einer Person schließen. Gleichzeitig bekommen sie dadurch eine Stimme und es kann als Unterstützung für sie wahrgenommen werden. Interessant ist der Perspektivenwechsel in der zweiten Strophe, in der aus Sicht der Frauen gesungen wird und in der dritten Strophe, in der das lyrische Ich die Sicht des Opfers einnimmt. Dadurch wird das Geschehene persönlicher weitergegeben, das Opfer bekommt eine Stimme. Die Zeile „Kijiti unaniwa kwa pegi moja ya tende/ Kijiti, you are killing me for a single shot of booze” spielt womöglich darauf an, dass Kijiti bei seiner Tat schon sehr betrunken war. Die Aussage „tumboni mna mwana/ in her stomach was a baby“ ist ein euphemistischer Ausdruck dafür, dass das Kijiti das Opfer vergewaltigt hat. „Kijiti kavuka mto mashahidi wamezama/ Kijiti crossed the river, the witnesses they have drowned” – mit diesen Bildern wird die Flucht Kijitis beschrieben, er hat den Fluss überquert, d.h. er ist übers Wasser aufs Festland geflohen und die Zeuginnen sind ertrunken, sprich sie wurden verurteilt. Interessant wäre es zu wissen, wie der Richter auf das Lied reagiert hat, der zwar nicht namentlich genannt wird, aber stark kritisiert worden ist. Leider habe ich hierzu in meinen Recherchen nichts gefunden. Womöglich konnte er gar nicht reagieren, da er sonst zugegeben hätte, falsch gehandelt zu haben. In der letzten Zeile des

Gedichtes ruft Siti Gott an und bittet um eine akzeptablere Form der Gerechtigkeit. (Fair 2001: 198)

Siti und ihre Band übernahmen durch das Dichten dieses und anderer Lieder die Funktion, die unter der ärmeren Bevölkerung vertretene Meinung zusammenzufassen und über die Insel zu verbreiten. Sie zeigen die Opposition der Gesellschaft gegenüber wahrgenommener Ungerechtigkeiten, als auch die Tendenz des Gerichtes Frauen für die Gewalt, die ihnen angetan wurde zu bestrafen, im Besonderen, wenn diese Gewalt sexuelle Übergriffe oder Alkohol (oder beides) beinhalteten. (Fair 2001: 199-200). „Kijiti“ und „Polisi“ zeigen auch, dass obwohl Gewalt gegen Frauen auftrat und vom Gericht meist ungeahndet blieb, sie nicht einfach von der Gesellschaft akzeptiert wurde. Im Gegenteil, die Community in Ng’ambo erwartete, dass misshandelnde Ehemänner zur Verantwortung für ihre Taten gezogen würden und zeigten lautstark ihre Opposition, wenn diese Standards nicht eingehalten wurden. (Fair 2001: 200).

Generell ist zu sagen, dass private und öffentliche Skandale - von prügelnden Ehemännern bis zu korrupten Politiker\*innen - endlosen städtischen Tratsch generierten und somit Material für viele Lieder der Band. (Fair 2001: 184) Durch ihre Verbreitung und Diskussion innerhalb der Bevölkerung kam es so nicht nur zur Stärkung des Zusammengehörigkeitsgefühls, sondern auch zur Disziplinierung der Gesellschaftsmitglieder, wie White argumentiert:

The very act of talking about others - or oneself - disciplines; the very practice of sorting out the epistemologies that shock and scandalize creates and catalogues ideas about deviance and virtue which are enforced with each telling. (White 2000: 61)

Die Macht von Klatsch und Tratsch um den Stand eines\*einer Patrons\*in in der Gesellschaft zu bestätigen oder zu zerstören war zusätzlich weit verstanden. (Fair 2001: 189) Klatsch, oder die Drohung davon, war ein Werkzeug, das Untertan\*innen seit Generationen verwendeten um das Verhalten der Patron\*innen zu steuern. (Fair 2001: 189) Sklav\*innen und Untertan\*innen im 19. Jahrhundert konnten sich das Risiko eine\*n Überstehende\*n direkt zu konfrontieren nicht leisten, aber in einer Gesellschaft in der Familie und persönliche Macht so stark von einer Politik der Patronage abhing, konnte das Murren von Unzufriedenheit das gepflegte Image des\*der gerechter\*n und gütigem\*n Patrizier\*in untergraben. (Fair 2001:

189) Sklav\*innen gaben dieser Kritik auch Stimme durch Arbeitslieder, in denen sie sich über misshandelnde Meister\*innen lustig machten oder den Sieg der Schwachen über die Starken feierten. (Fair 2001: 189) Siti und ihre Band beschwörten diese Tradition von Klatsch, Gerüchten und Liedern herauf und steigerten ihre Effektivität durch das Preisgeben von Geheimnissen der Mächtigen anhand eingängiger Reime und Melodien, welche die Leute einfach wiederholen mussten. (Fair 2001: 189)

Through the process of meeting, talking, and debating, women and men who gathered at Siti's home for practices, discussed her music after performances, or sang the band's songs while doing their daily chores actively helped to constitute bonds of community, evaluate reputations, and formulate discourses of social and political values. (Fair 2001: 184)

Lieder wie „Kijiti“, die Missetäter\*innen scholten und/oder sich über sie lustig machten, beschämten das Subjekt des Skandals und artikulierten das Fehlen des Respekts innerhalb der Community gegenüber Individuen, die sich so verhielten. (Fair 2001: 184) Siti binti Saads Lieder fassten häufig die gängige Meinung zusammen während sie gleichzeitig öffentliche Debatten über religiöse, gesellschaftliche und kulturelle Prinzipien, die zur Gestaltung der Gemeinschaft beitrugen, anfeuerte. (Fair 2001: 184)

Singing and gossiping about the deeds and misdeeds of others helped to define norms and affirm values among those who told and those who listened, and thus the participants set themselves apart from the few in urban Zanzibar who did neither. (Fair 2001: 184)

Die wesentlichen Neuerungen und dementsprechend Abweichungen zur typischen Form sind, wie wir gesehen haben, nicht auf Form und sprachliche Ästhetik, sondern vor allem auf den Inhalt bezogen. Dadurch kam dieser Form des Taarab eine wesentlich größere Bedeutung im Leben der Waswahili zu, als jene rein spirituelle Form von Ikhwani Safaa. Wichtig ist hier anzumerken, dass beide Gruppen friedlich nebeneinander koexistierten.

Sitis Taarabstil ist auch deshalb ganz zentral in der Entwicklung des Genres, da er Wegbereiter weiterer neuer Formen, vor allem unter Frauen war. Die Lieder von Siti und ihrer Band waren sehr erfolgreich und beliebt an der ostafrikanischen Küste. Verbreitet wurden sie nicht nur durch Schallplatten und öffentlichen Auftritten, sondern auch durch das Singen der Lieder von den Waswahili beim Erledigen alltäglicher Aufgaben. So auch im Rahmen von

Hochzeits- und Begräbnisvorbereitungen, die häufig aufgrund der großen Anzahl an Gästen sehr aufwendig waren, wodurch es am Ende der 1930er Jahre in Stone Town dazu kam, dass Frauen begannen sich in allen Nachbarschaften in kleine kollektive Gruppen zu organisieren um diese Aufgaben gemeinsam zu erfüllen. (Fair 2002: 62) Die jüngeren Frauen in den Verbänden sorgten dabei für die musikalische Umrahmung und stimmten *maulid* und *hitma* - islamische Verse, deren Aufführung häufig sehr lyrisch ist - auf diese Gelegenheiten ab und führten sie auf. (Fair 2002: 62) Im Laufe der Zeit begannen sie eigene Texte auf bekannte Melodien speziell für den Anlass zu dichten. Die musikalischen Grundlagen reichten dabei von Melodien islamischer Verse, Hindi Schallplatten oder bekannten Liedern Siti binti Saads. (Fair 2002: 62) Innerhalb einiger Jahre entwickelten sich diese Verbände hin zu offiziellen Taarab-Clubs, deren Gründerinnen häufig Schwestern und Nachbarinnen waren. Persönliche Beziehungen, sei es durch biologische oder soziale Verwandtschaft, waren zu Beginn oft ausschlaggebend bei der Auswahl der Mitglieder. (Fair 2002: 63) Dies änderte sich mit der Zeit und so zählten die Frauen-Taarab-Clubs in Sansibar am Ende der 1940er Jahre Mitglieder aus allen Teilen der Stadt, allen gesellschaftlichen Rängen und kulturellen Hintergründen. (Fair 2002: 63) Guten Sängerinnen und Dichterinnen war es so möglich bei mehreren Clubs gleichzeitig mitzuwirken, wenn sie das wollten. (Fair 2002: 63) Das Spielen der Instrumente war aber weiterhin Männern vorbehalten. Diese waren meistens Musiker in *kidumbak*-Gruppen. *Kidumbak*-Gruppen sind kleinere Gruppen im Violine- ,*ud*-Perkussions-Stil, die neben den Frauen-Clubs auf Hochzeiten und bei festlichen Anlässen spielten. (Graebner 2004: 179) Nach Graebner ist *kidumbak* eine Schnittstelle zwischen Taarab und lokalen *ngoma*-Tanztraditionen. (Graebner 2004: 180) Saleh beschreibt in seinem Aufsatz *Nyimbo za Taarab Unguja*<sup>23</sup> Taarab allerdings als *ngoma*, wenn auch als eine besondere Form:

Taarab ni ngoma maarufu sana katika mwambao wa Afrika ya Mashariki. [...] Taarab hujibagua na ngoma nyingine, kwanza kwa zile ala zake za muziki zitumikazo na pili kwa ile nidhamu ya ngoma yenyewe.<sup>24</sup> (Saleh 1980: 35)

---

<sup>23</sup> „Taarab Lieder aus Unguja“ (Übersetzung I.W.)

<sup>24</sup> „Taarab ist ein sehr beliebter ngoma (eine Musikrichtung, Stil, Musik zur Unterhaltung Anm. I.W.) an der Ostküste Afrikas. [...]Taarab sondert sich gewöhnlich von anderen ngoma ab, erstens durch die Musikinstrumente die gebraucht werden und zweitens durch die Ordnung des ngoma selbst.“ (Übersetzung I.W.)

Was Graebner mit Schnittstelle vermutlich meint ist, dass beim *kidumbak* wie auch bei *ngoma* viel und ausdrucksstark getanzt wird, während man dies beim *taarab ya kiasili* üblicherweise nicht macht(e).

*Kidumbak* wird auch manchmal *kitaarab*, also kleiner Taarab, genannt und gehört ins Taarab-Kontinuum von Topp Fargion, bei dem der *taarab ya kiasili* am einen, *kidumbak* am anderen und der Frauen-Taarab in der Mitte steht. (2014: 4) Nach ihren Recherchen gründeten sich die ersten *kidumbak*-Gruppen zur selben Zeit wie die ersten Frauen-Clubs. (Topp 1994: 158) Demnach formierten sich Musiker\*innen zu kleinen informelle Gruppen um Siti Binti Saads Lieder bei Hochzeiten und anderen feierlichen Anlässen oder zu ihrem eigenen Vergnügen aufzuführen. (Topp 1994: 158) Zu Beginn verwendeten sie nur zwei kleine, aus Ton gefertigte Trommel, die als *vidumbak* (Sg. *kidumbak*) bekannt sind. Sie sind den großen *dumbak*-Trommeln der Taarab-Orchester nachempfunden.<sup>25</sup> (Topp 1994: 158) Berücksichtigt man die von Graebner aufgenommenen Aussagen älterer Musiker\*innen, die die Musik und Band Siti Binti Saads ähnlich in Bezug auf (auch den heutigen) *kidumbak* beschreiben, scheint diese Entstehungsgeschichte plausibel:

In the time of Siti bint Saad [the 1920s/30s], the musicians used to squat on the floor, their instruments were two small drums, a tambourine, violin and *udi*. The audience danced. Thus, this old-time *taarab* was much more akin to *kidumbak* rather than today's *taarab* with its big orchestras and the aloof character of *taarab* reception. (Graebner 2004: 180)

Es gibt leider keine Audio- oder Videoquellen zum frühen *kidumbak*. D.h. wir wissen nicht genau, wie er geklungen hat. Es ist allerdings anzunehmen, dass er, wie der *kidumbak* heute, eher perkussiv als melodisch orientiert war um die Menschen durch die Neuinterpretation bekannter Taarab-Lieder zum Tanzen zu bringen. (Topp 1994: 158) Ein *kidumbak*-Ensemble beinhaltete nach Topp in den späten 1950er Jahren zwei *vidumbak* und einen *sanduku* (wörtl. Kiste; ein Ein-Saiten-Kisten-Bass, dem Kontrabass nachempfunden), eine Violine, ein Paar *cherewa* (Kokosnussschalen *Maracas*; in vielen *ngoma* der Swahili-Küste verwendet) und ein

---

<sup>25</sup> Die ki-Klasse wird im Kiswahili auch verwendet um Verkleinerungen zu bilden, demnach bedeutet *kidumbak* ‚kleine dumbak‘.

Paar *mkwasa* (Klangstäbe, die entweder gegeneinander oder auf einen Tisch geschlagen werden; eventuell vom Festland importiert). (Topp 1994: 158)

Die enge Zusammenarbeit von Musiker\*innen aus *kidumbak*- und Frauen-Taarab-Gruppen führte dazu, dass die Stücke im Vergleich zu jenen der großen Orchester anders aufgebaut waren. Zusätzlich verwendeten die Dichterinnen in den Frauenclubs eine andere Sprache als die männlichen Vertreter des *taarab ya kiasili*. So waren ihre Lieder charakterisiert durch die Verwendung einer starken und oft beleidigenden Sprache (*maneno makali*; *maneno matusi*) mit der Absicht das im Text angesprochene Subjekt in den Augen der Öffentlichkeit zu verletzen und zu entwürdigen. (Topp 1994: 159) Diese Art der Dichtung wird *mipasho* (Sg. *mpasho*) genannt, was sich von dem Verb *kupasha* (dem Kausativ von *kupata* ‚bekommen‘) ableitet und so viel bedeutet wie ‚machen, dass man etwas bekommt‘ oder ‚machen, dass man etwas hat‘. (Topp 1994: 159) Die Textdichter\*innen schicken also mit Hilfe des Textes Botschaften an das jeweilige angesprochene Subjekt. Durch die klare und direkte Sprache muss das Subjekt die ‚Message‘ bekommen, es sollte also zu keinen Missverständnissen kommen. (Topp 1994: 159) Topp Fargion beschreibt die Texte der Frauenclubs im Vergleich zu den ‚typischen‘ Taarab-Texten wie folgt:

While almost all *Taarab* poetry uses proverbs, riddles and hidden meanings, *Mipasho* songs are different in that they are directed at a specific rival group, be it a single member or the group as a whole. The sole intention of the songs is to insult and attack. *Mipasho* songs use very strong and abusive language with the intention of hurting and degrading the subject in the eyes of the public. They very frequently concern illicit romantic relationships. They use sarcastic, cutting, ironical language in order to be direct and hard hitting. They have been described as „out of line *kabisa*“ or „hot *kabisa*“ (*kabisa* means „altogether“). (Topp Fargion 2000: 45-46)

Woher kam aber nun die veränderte Sprache plötzlich? Wohin sind die Zweideutigkeiten, das *mafumbo*, das wir aus dem *taarab ya kiasili* kennen verschwunden? Warum wird es plötzlich akzeptabel, jemanden öffentlich zu beschämen, wo doch *aibu* das Schlimmste ist, was einem passieren kann?

Unumstritten ist, dass Taarab bis in die 1930-er Jahre ausschließlich eine Aktivität für Männer war; es gibt nur wenig Informationen auf die Teilhabe von Frauen in Taarab vor

dieser Zeit. (Topp Fargion 2000: 42) Frauen waren in die Musikschaftung innerhalb einer ausgeprägten ‚Frauenkultur‘ involviert, eine Kultur, die von der Beteiligung in freiwilligen Vereinen dominiert war, in denen die Aufführung von *ngoma* (Lied-Tanz) beinhaltet war. (Topp Fargion 2000: 43) Die Aufführungen kreisten um ein *ngoma* namens *lelemama*, die Frauenversion von *beni*<sup>26</sup>. Topp Fargion sieht in *lelemama* Gruppen einen direkten Vorgänger der Frauen-Taarab-Gruppen in Sansibar an. (Topp Fargion 2000: 43) Die Hauptcharakteristik von *lelemama* war die intensive Rivalität, die zwischen konkurrierenden Vereinen geschaffen wurde. Dieser Wettstreit wurde durch die Liedtexte, aber auch auf anderen Ebenen wie Kleidung und ausgegebener Geldmenge bei den Aufführungen ausgedrückt. (Topp Fargion 2000: 43) Zu den *lelemama* Gruppen in Mombasa, Kenia, schreibt Strobel:

Ibinaal Watan and Banu Saad are only two of over 40 women's associations devoted to dancing *Lelemama*.... Dancing sedately, they sang old favourites or newly composed songs that revealed the misdeeds of people in the community, publicly shamed individuals, or challenged rival *Lelemama* associations by ridiculing their dancing abilities. Associations usually formed competing pairs, following a pattern common to coastal societies.... Occasionally the rivalry became vicious.... In weddings, *Lelemama* constituted one of the many days' entertainment, with several hundred women attending, showing off their new cloths, cheering the dancers on, visiting one another, and awaiting the latest rumours and antagonisms to be revealed in song. (Strobel 1976: 187, 191; zitiert nach Topp Fargion 2000: 43)

Unkontrollierte Wettstreitigkeiten führten dazu, dass die Kolonialregierung 1945 *lelemama* für eine Zeit lang verbat. Es wurden keine Tanzerlaubnisse für Hochzeiten oder religiöse Feierlichkeiten ausgestellt, weil die existierende Bitterkeit zwangsläufig in Form von ausfälligen Liedern an die Oberfläche kam. (Topp Fargion 2000: 43) Mit dem Ende der offenen Anfeindungen kühlten die Gefühle ein wenig ab, aber ohne Konkurrenzkämpfe wurde das Interesse weniger, wodurch die Gruppen ihre Stärke verloren. (Topp Fargion 2000: 43) Mit dem Schwinden von *lelemama* einher ging das steigende Bewusstsein ihrer ‚Rückständigkeit‘ von muslimischen Frauen in Mombasa. (Topp Fargion 2000: 43) Frauen begannen damit ihre Lage zu verbessern in dem sie sich z.B. für die Aufnahme von Mädchen in Schulen einsetzten. Die *lelemama* Gruppen wurden schließlich durch das Muslim

---

<sup>26</sup> Nähere Ausführungen zu *beni* sind zu finden bei Terence O. Ranger. 1975. *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970: The Beni Ngoma*. Berkely [u.a.]: University of California Press.

Women's Institute und die Muslim Women's Cultural Association ersetzt. (Topp Fargion 2000: 43)

Wenn man sich den Umfang der *lelemama* Aktivität zu dieser Zeit ansieht, ist es nicht verwunderlich, dass Siti binti Saad immer wieder, u.a. häufig von Sängerinnen aus Mombasa, attackiert wurde. (Topp Fargion 2000: 43-44)

Eine Rivalin, Siti Peponi, soll folgendes Lied gegen Siti binti Saad geschrieben haben<sup>27</sup>:

|                 |                  |
|-----------------|------------------|
| Siti binti Saad | kawa mtu lini?   |
| Akaja mjini     | na kaniki chini. |
| Kama si sauti   | angedula nini?   |

*„When is Siti a [worthy] person?*

*She came to town with only a cheap cloth to cover her.*

*If it weren't for her voice, what would she eat?“ (Topp Fargion 2000: 46)*

Während in dem Text die stimmlichen Fähigkeiten Sitis anerkannt werden, unterstellt das Gedicht, dass sie sonst nichts hat, keine Familie auf die sie stolz sein könnte. (Topp Fargion 2000: 46) Siti antwortete darauf<sup>28</sup>:

|               |                 |
|---------------|-----------------|
| Si hoja uzuri | na sura jamali, |
| Kuwa mtufuku  | na jadi kubeli. |
| Hasara ya mtu | kukosa akili.   |

*„It is not necessary for good appearance,*

*To be an exalted person with approved ancestors.*

*The real loss for a person is to lose one's mind.“ (Topp Fargion 2000: 46)*

---

<sup>27</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Topp Fargion 2000: 46.

<sup>28</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Topp Fargion 2000: 46.

„Hasara ya mtu kukosa akili“ kann man auch übersetzen als „keinen Menschenverstand zu haben ist ein großer Nachteil“. Es handelt sich hierbei um ein Kiswahili-Sprichwort. Es werden also auch hier die Techniken des typischen Taarab verwendet.

*Lelemama* boomte auch in Sansibar. Am Höhepunkt Sitis Karriere Ende der 1930er/Anfang der 1940er Jahre wurden die sansibarischen Gruppen inspiriert mit Taarab-Aufführungen zu beginnen, wodurch *lelemama* allmählich ausstarb. Allerdings nur dem Namen nach, denn die charakteristischen Konkurrenzkämpfe wurden in den neuen Taarab-Clubs weitergeführt. (Topp Fargion 2000: 44) Zahlreiche Frauen-Taarab-Clubs standen sich über die Jahre gegenüber. Ein bekanntes Beispiel waren die Gruppen *Royal Air Force* und *Royal Navy*, die während und direkt nach dem zweiten Weltkrieg immer wieder versuchten sich in ihren Aufführungen zu übertrumpfen. (Topp Fargion 2000: 44)

Einige der drastischsten Wortwechsel lieferten sich *Royal Air Force* und *Nuru el-Uyun* zwischen 1978-84. (Topp Fargion 2000: 46) Ein Mitglied *Nuru el-Uyuns* gab der „Pilotin“ von *Royal Air Force* einen Qur’an, was als persönlicher Angriff galt, da die Aussage dahinter war, dass die „Pilotin“ zu alt für Taarab sei und sich zur Ruhe setzen und den Qur’an lesen sollte. (Topp Fargion 2000: 46-47) Die folgenden Ausschnitte aus zwei Taarab-Liedern zeigen den Grad an Beleidigungen, der zwischen den zwei Gruppen herrschte. *Nuru el-Uyun* schrieb einen Text, der an die Anführerin der Gruppe *Royal Air Force* gerichtet war<sup>29</sup>:

|                       |                     |
|-----------------------|---------------------|
| Piloti wakumbuka      | usiseme huelewi     |
| Kakayo kaolewa Chwaka | kwa ngoma na hoihoi |
| Mambo yalipochafuka   | kenda uzia Dubai    |

*„You still remember it, Pilot don’t say you don’t understand or have forgotten  
Your brother was married in Chwaka with all the festivities  
When the scandal broke loose he has gone to be a prostitute in Dubai“ (Topp Fargion 2000:  
47-48)*

---

<sup>29</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Topp Fargion 2000: 47-48.

Es wurde der Schluss gezogen, dass der Bruder der ‚Pilotin‘ homosexuell war und seine Frau in Chawaka verlassen hatte um sich in Dubai zu prostituieren. (Topp Fargion 2000: 48) Royal Air Force könnte mit diesem Lied geantwortet haben, in dem sie Nuru el-Uyun für ihre mutmaßlichen lesbischen Taten attackierten<sup>30</sup>:

|                   |                      |
|-------------------|----------------------|
| Kumezuka papa kuu | Si jike wala si dume |
| Lina miguu mitatu | na mikono yake minne |
| Wafunikeni watoto | papa lisiwatafune    |

*“There is a threatening shark neither female or male*

*It has three legs and four hands*

*Protect your children so they will not be eaten by it” (Topp Fargion 2000: 48)*

Der ‚drohende Hai‘ ist natürlich Nuru el-Uyun, die mutmaßlichen Lesben. ‚Papa‘ ist auch ein umgangssprachlicher Ausdruck in Kiswahili für die weiblichen Genitalien. (Topp Fargion 2000: 48) Die Wortwahl als auch die Themen stehen der sentimental Romantik des als typisch geltenden Taarab nicht mehr sehr nahe. Jemanden direkt der Prostitution zu bezichtigen und ein Wort zu verwenden, dass auch als Vagina übersetzt werden kann geht in der Swahili-Gesellschaft schon sehr weit und überschreitet die Normengrenzen.

Sanktionen dieser Verstöße (nicht nur in diesen beiden Liedern, sondern in mehreren der beiden Gruppen) folgten von der sansibarischen Regierung und so mussten sich ab 1984 alle Taarab-Gruppen formal beim sansibarischen Kulturministerium (Ministry of Information, Culture and Tourism) registrieren. Sie waren angehalten sich an die Regeln der Kulturabteilung zu halten. Das hieß, dass sie nun aufgefordert waren jedes Gedicht einem Zensurkomitee zur Prüfung und Freigabe vorzulegen. (Topp Fargion 2000: 48) Das Zensurkomitee suchte nach Texten, die die Regierung in schlechtem Licht dastehen lassen konnten und zensierten auch sehr beleidigende *mipasho*-Lieder um physische Kämpfe zu verhindern. (Topp Fargion 2000: 48)

*Mpasho* ist auf eine zentrale Ästhetik in der Swahili-Kultur fokussiert, nämlich dem Bedürfnis Stolz und Ehre aufrecht zu erhalten. Viele Sansibari sagen, dass Scheinheiligkeit

---

<sup>30</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Topp Fargion 2000: 48.

weit verbreitet ist um das Ansehen der Familie hoch zu halten; alles ist möglich solange es in Diskretion passiert. (Topp Fargion 2000: 49) *Mipasho*-Dichtung und das *mpasho*-Phänomen als Ganzes verletzt alle diese kulturellen Normen. Dichter\*innen untersuchen das Privatleben ihrer Gegner\*innen um sie in Skandale zu verwickeln. Die Gegenseite tut dasselbe um zurückzuschlagen. Das Ziel ist den Ruf anderer zu zerstören und die Effektivität von *mipasho*-Liedern ist darauf aufgebaut, dass Ruf per Definition eine öffentliche Angelegenheit ist. (Topp Fargion 2000: 49) Auf diesem Weg werden Menschen öffentlich beschämt, Stolz und Ehre von Familien müssen verteidigt werden, Kooperation lässt nach und das Überleben der eigenen Kultur wird bedroht. (Topp Fargion 2000: 49)

Die Ernsthaftigkeit des Streites zwischen Royal Air Force und Nuru el-Uyun führte den Frauen-Taarab in eine Phase des Abschwungs. Mit dem Eingreifen der Regierung und der Formierung der Union von Frauen-Taarab-Gruppen im Jahr 1984 wurde relativer Frieden gewahrt. (Topp Fargion 2000: 49-50) Die *mipasho*-Texte starben aber in keinem Fall aus, sie wurden nur wieder weniger explizit. Es kam zu einer Rückkehr zu mehr *mafumbo* um die gesellschaftlichen Normen wieder einzuhalten. Wer in einem Text angesprochen wird ist somit wieder nur den Protagonist\*innen selbst bekannt. (Topp Fargion 2000: 50)

Ein Grund für das Aufstreben von *mipasho* sind die erhöhten wirtschaftlichen Möglichkeiten. Frauen kämpfen mehr um Männer als je zuvor; Männer können Frauen mehr bieten um sie als Liebhaberinnen zu behalten. Wenn ein Mann zwei Frauen hat, geht vielleicht eine zu einem Taarab-Event und die Menschen werden beobachten wann und wie oft sie dem\*der Sänger\*in Trinkgeld gibt und werden das im Anschluss der anderen Frau erzählen. Solche Ereignisse sind der Hauptgrund für *mipasho*. (Topp Fargion 2000: 50)

Das Frauen-Taarab-Netzwerk hat sich relativ unabhängig zu den etablierten, Männer dominierten Orchestern entwickelt, da sie erst ab 1961 die Erlaubnis bekamen bei ihnen mitzumachen. (Topp Fargion 2000: 50) Im Fall von Ikhwani Safaa verboten die Clubrichtlinien die Aufnahme von Frauen. Ob das nun wegen den islamischen Regeln der Geschlechtertrennung oder aus anderen Gründen so war ist nicht nachzuvollziehen. Um 1961-62 herum setzten sich einige Mitglieder für die Aufnahme von Frauen ein. Wiederum ist schwer zu sagen, warum das so war, laut Idi Farhan, der eines dieser Mitglieder war, haben

sie argumentiert, dass sich die Zeiten ändern und sie mit der Zeit gehen müssten. (Topp Fargion 2000: 51) Er meinte damit eventuell die politischen Veränderungen der Zeit in der die Ent-Arabisierung im Aufwind war. Es kann aber auch sein, dass Männerclubs zu begreifen begannen, dass sie Frauen aufnehmen mussten um nicht komplett von der Bildfläche zu verschwinden. Idi Farhan meinte auch, dass ihre Popularität stieg nach dem sie begannen Frauen aufzunehmen. (Topp Fargion 2000: 51)

Es ist allerdings nicht unwahrscheinlich, dass sie nach der Revolution von der Regierung gezwungen wurden Frauen aufzunehmen um in der Linie des Standards der sozialistischen Ideologie der Gleichberechtigung zu bleiben. Seif Salim Saleh erklärte es Topp Fargion folgendermaßen:

We started to take women members just after the Revolution when the government insisted that women should also be given chances in our activities. Then we had to do that. But our forefathers, our parents who used to run that place, they had put a taboo that a woman should never step into that club. Whether they did it because for religious sake or because of the complications that might arise with Zanzibari women and males together, I don't know, but we still respect their decision and we wouldn't like to see that club full of women. (Topp Fargion 2000: 51)

Seit es Frauen erlaubt ist auch am orchestralen Taarab teilzunehmen haben sie Männer bei weitem in der Zahl an Fans überholt, auch in dieser früher männlich dominierten Sphäre. Dementsprechend haben Frauen Druck auf diese Gruppen ausgeübt denselben Reiz bereitzustellen, den sie aus ihren Frauencubs kannten. Das wurde vor allem nach 1984 akut, nachdem die intensiven *mipasho*-Kämpfe bezwungen wurden. Es hat sogar die Traditionalisten von Ikhwani Safaa dazu gebracht *mipasho*-Lieder zu produzieren, da es ein gutes Geschäft war das zu tun. (Topp Fargion 2000: 51-52) So kam es, dass nun auch Männer in *mpasho* beteiligt waren. Die künstlerischen Wettstreitigkeiten waren aber für Männer an der Swahili-Küste nicht neu, so haben sie, ähnlich wie Frauen in *lelemama* diese Konkurrenzkämpfe auch in *beni* praktiziert. (Topp Fargion 2000: 52)

Um der Frage nachzugehen warum diese Art von Wettstreitigkeit existiert und sich so lange gehalten hat beschreibt Topp Fargion mehrere Bereiche, die zu berücksichtigen sind:

In the *Taarab* context one must focus on a range of features of Swahili and Zanzibari history, politics, and economics: the Arab-Islamic inheritance with accompanying segregation and polygamous martial laws; the inheritance of an Arabic literary tradition, and of *Taarab* as an artistic style; mainland African influences; African socialism and the rise in materialism with its erosion and the growth in foreign investment and tourism; modernizations in the KiSwahili language; and the educational system. In addition, there are several general aspects to consider such as the universal position of music, especially music with words, as a communicator. Competition itself makes for a lively musical culture, and worldwide popular music has become more explicit. (Topp Fargion 2000: 53)

Der Frauen-Taarab ist in dieser Form, mit den Auseinandersetzungen und dem *mpasho*-Stil so ausführlich nur von Sansibar beschrieben. Das heißt aber nicht, dass es solche Phänomene nicht auch in anderen Städten entlang der afrikanischen Ostküste gegeben hat. Wie weiter oben erwähnt, gab es entlang der Küste an mehreren Orten *lelemama*-Gruppen und andere, die ähnlich miteinander wettstreiteten. Eventuell wurde es nur nicht Taarab genannt.

Klar dokumentiert ist die Verwendung des *mpasho*-Stils im Taarab ab den 1990er Jahren in den Taarab-Zentren an der Swahili-Küste. Hier entstand eine neue Form des Taarab, die *taarab ya kisasa*, also Taarab von heute bzw. ‚modern taarab‘ genannt wird. Vorreiter in dieser Entwicklung waren die Taarab-Clubs in Dar es Salaam.

In den frühen bis Mitte der 1990er Jahre war Tansania Zeuge einer beispiellosen Öffnung der Medienlandschaft, mit der Etablierung von privaten Fernseh- und Radiosendern, Video-Salons und privaten Printmedien, alle begleitet von einer allgemeinen politischen und wirtschaftlichen Liberalisierung. (Graebner 2004b: 248) So kam es dazu, dass in einem Land, das nie mehr als eine staatlich geführte Radiostation hatte, im Jahr 1994 vier private Fernsehsender und eine Zahl an privaten Radiosendern gleichzeitig ihre Programme starteten. (Graebner 2004b: 248) Ähnlich war der Einfluss der privaten Printmedien mit einer Explosion am Boulevardzeitungs-, Magazin- und Komikmarkt. Schließlich folgte die Musikproduktion, die zuvor vom Staat monopolisiert wurde, dem selben Kurs. (Graebner 2004b: 248) Die politischen Veränderungen, die diese Entwicklungen möglich machten waren das Resultat der Änderung der Verfassung in den frühen 1990er Jahren hin zu einem Mehrparteiensystem, mit den ersten Wahlen im Jahr 1995. Die wirtschaftliche Liberalisierung hatte ein wenig zuvor - in den späten 1980er Jahren - eingesetzt und erreichte ihren ersten Höhepunkt Mitte der 1990er Jahre. (Graebner 2004b: 248) Bis in die 1990er Jahre zentrierte

sich fast die gesamte Musikproduktion um die nationale Radiostation RTD (Radio Tanzania Dar es Salaam), oder die ähnliche nationale Tanzania Film Company. (Graebner 2004b: 248) Zeitweise nahmen tansanische Musikgruppen im benachbarten Kenia auf; tansanische Taarab-Gruppen gingen dazu normalerweise nach Mombasa, dem kenianischen Zentrum der Taarab-Produktion. (Graebner 2004b: 248)

Der Beginn des *taarab ya kisasa* oder Modern Taarab wird im Allgemeinen mit der Gründung von TOT (kurz für Tanzania One Theatre) im Sommer 1992 gleichgesetzt. (Graebner 2004b: 249) Anfangs gab es nichts Spektakuläres, dass die Gründung von TOT von jenen anderer damals typischen Kulturtruppen (cultural troupes) unterschieden hätte. Solche staatlich oder para-staatlich geführten Kulturtruppen waren seit den 1970er Jahren Teil des kulturellen Lebens in Tansania. (Graebner 2004b: 149) Solche Gruppen wurden von den Unterhaltungseinheiten der Armee (JWTZ), dem National Service (JKT), dem Gefängnisdepartment (Magereza), der Dar es Salaam Development Cooperation (DDC Kibisa) oder ab und an auch von privaten Firmen, wie bei der, Norbert Chenga gehörenden, Muungano Cultural Troupe, geführt. (Graebner 2004b: 249-250)

Das Motiv hinter der Formierung TOTs war die Erkenntnis der Regierungspartei Chama cha Mapinduzi (CCM), dass die alten vom Staat geführten Truppen in einem Mehrparteiensystem nicht mehr für sie in den Wahlkampf gehen konnten. (Graebner 2004b: 250) CCM benötigte also für ihre Zwecke eine eigene Kultur- und Unterhaltungstruppe. Die Leitung und Zusammenstellung der Gruppe wurde Captain John Komba, ehemaliger Soldat und Leiter der JWTZ, oder Armee geführten Truppe, übergeben. (Graebner 2004b: 250) TOT wurde als unabhängiges wirtschaftliches Unternehmen mit von der chinesischen Regierung gesponsertem Equipment und zusätzlichen Förderungen von CCM gegründet. (Graebner 2004b: 250)

TOTs Repertoire umfasste die typischen Genres einer Kulturtruppe dieser Zeit: *Ngoma* (Tänze aus den verschiedenen Regionen Tansanias), *michezo ya kuigiza* (Theaterstücke), *kwaya* (Chor), Taarab und Tanzband. (Graebner 2004b: 250) Captain John Komba war es möglich einige seiner früheren Mitarbeiter\*innen bei JWTZ in die neue Truppe zu übernehmen, andere kamen aus anderen in Dar es Salaam ansässigen Gruppen, von außerhalb

und viele vom Culture Musical Club aus Sansibar. Unter letzteren waren die heute noch sehr berühmte Taarab-Sängerin Khadija Kopa, Komponist und Sänger Othman Soud sowie der Violinist und Komponist Haj Boha. (Graebner 2004b: 250)

Da TOT zu Beginn kein komplettes Taarab Line-Up hatte wurden die Instrumentalist\*innen aus anderen Teilgruppen kombiniert: Die Violinen und Akkordeons bekamen Unterstützung von den Gitarren, Keyboards, Bassgitarre und dem Drum Set der Tanzband, zusätzliches Schlagwerk wurde von den Mitgliedern der *ngoma*-Truppe bereitgestellt und der Chor bestand aus den Frauenstimmen der *ngoma*-Tänzer\*innen und Kombas eigener Chorabteilung. (Graebner 2004b: 250)

Eine große Zahl an Kritiker\*innen kritisierten die Art wie TOT Taarab-Lieder ablieferte als chaotisch in Bezug auf Form und Besetzung, wodurch sie gleichzeitig ihre Vorliebe für den regulierteren Stil der etablierten Gruppen wie JKT und Muungano ausdrückten. Ein großer Kritikpunkt war, dass die Art der Instrumentierung und rhythmischen Akzentuierung die Klarheit der verbalen Botschaft, die als wichtigster Teil der damaligen Form von Taarab galt, verwischte. (Graebner 2004b: 250) TOTs Erfolg sprach allerdings für sich selbst und so landete die Gruppe eine Zahl an weit gefeierten Hits wie ‚Ngwinji‘ und ‚Zumbukuku‘ bald nach ihrer Gründung. (Graebner 2004b: 250-251)

Die Muungano Cultural Troupe war seit den frühen 1980er Jahren aktiv und wurde zum größten Rivalen von TOT. Nur etwa ein Jahr nach der Gründung TOTs war es dem Besitzer Muunganos, Norbert Chenga, möglich, durch den wirtschaftlichen Aufschwung die größten Stars aus TOT durch das Zahlen höherer Löhne und das Beschaffen eines besseren Equipments abzuwerben. (Graebner 2004b: 251)

East African Melody (EAM) wurde in den frühen 1990er Jahren von Mahmoud Alawy, einem in den Emiraten lebenden Geschäftsmann und Kunstförderer, gegründet um den Anforderungen der ausgewanderten Waswahili in der Golfregion zu entsprechen. (Graebner 2004b: 251) Dafür wurden einige Musiker\*innen aus Sansibar, am bedeutendsten wohl Haj Mohamed, davor ein führendes Mitglied Ikhwani Safaas, angeworben. (Graebner 2004b: 251) Frühe Aufnahmen von EAM zeigen eine direkte Abstammung von Ikhwani Safaa in dem sie

sich klanglich an deren orchestralem Stil orientierten. Diesen übertrugen sie allerdings auf eine kostengünstige kleinere Band die aus einem Keyboard, das die Streicherabteilung imitierte, sowie einer E- und Bassgitarre bestand. (Graebner 2004b: 252) Die Standardrhythmusabteilung des Taarab - Dumbak, Bongos und Rika (Tamburin) - wurde durch einen kleinen Drum-Computer ersetzt. (Graebner 2004b: 252)

Der Drum-Computer stellte sich als die ultimative Innovation dar, als EAM Ende 1994 nach Sansibar kam.<sup>31</sup> (Graebner 2004b: 252) Eigentlich war ihr Besuch nur als kurze Tour geplant, aber durch den großen Erfolg, den ihre Musik beim sansibarischen Publikum hatte, das seit Jahrzehnten nur die Möglichkeit hatte zwischen Ikhwani Safaa und Culture Musical Club zu wählen, warben sie die besten Sänger\*innen Ikhwani Safaas ab, erwarben ein mächtiges Sound System und blieben. (Graebner 2004b: 252)

Mit den anstehenden Wahlen 1995 wurde EAM schließlich auch von der sansibarischen CCM angeheuert um als zusätzliche Unterstützung für sie in den Wahlkampf zu gehen. EAM blieb aber weiterhin unabhängig organisiert und sah den Wahlkampf als zusätzliche Einnahmequelle an. Auf dem Festland wurden sie nun als TOTs kleines Geschwisterchen angesehen. Da die Menschen in Sansibar allerdings ungefähr zur Hälfte CCM und zur Hälfte CUF (Civic United Front) Anhänger\*innen waren, verlor die Gruppe durch die Involvierung in die lokale Politik auch die Hälfte ihres Publikums. (Graebner 2004b: 252)

Modern Taarab wurde natürlich nicht von diesen Gruppen alleine erfunden. Eine Zahl anderer Bands experimentierte mit neuem Equipment und Set-Ups zu dieser Zeit, wie Babloom Modern Taarab aus Tanga und All Stars Modern Taarab aus Dar es Salaam. (Graebner 2004b: 252) Zur Entwicklung von Modern Taarab schreibt Graebner:

---

<sup>31</sup> EAM waren allerdings nicht die ersten in der Golfregion, die einen Drum-Computer verwendeten. Andere Taarabgruppen, die sich an den Stil Ikhwani Safaas anlehnten aber in so einer kleinen Besetzung spielten gab es dort schon seit den 1980er Jahren, wie die Gruppen Friqat Suqoor in Muskat und die Dumbak Masters in Dubai. (Graebner 2004b: 252)

One of the essential features of music-making in Tanzania - a competitive imperative, which seems to be a necessary feature of all local performance forms, from local *ngoma* societies to urban music clubs and now the scene of commercial music production - was created in these initial stages at the level of direct social relationships, either by internal friction between group members or, especially, by the (subsequent) move of artists from one ensemble to another. (Graebner 2004b: 252-253)

Obwohl Jazz-Drum-Sets schon von manchen Gruppen seit den 1950er Jahren für Aufnahmen verwendet wurden war es die Programmierung der Drum-Computer dahingehend, dass sie lokale *ngoma*-Rhythmen wie *chackacha* oder *beni* spielten und das damit eingeführte Tanzelement, das es davor im Taarab in dieser Form nicht gegeben hatte, das EAM, TOT und andere so berühmt machte. (Graebner 2004b: 253-254) Modern Taarab macht generell viele Referenzen zu *beni*, vor allem in den Liveauftritten. Lieder werden dabei gerne in die Länge gezogen, damit das Publikum länger tanzt. Dafür werden Ausschnitte aus Refrains von *beni*-Liedern, als auch Rhythmen und Melodien von bekannten *beni*-Liedern verwendet. Die Haupttrompetenstimme wird dabei vom Synthesizer reproduziert. (Graebner 2004b: 254)

Traditionalist\*innen lamentieren über die Inklusion der starken rhythmischen Komponente und Tanz im Modern Taarab, behaupten auch, dass es sich dabei nicht mehr um Taarab handelt. Ist dem so? Graebner schreibt dazu:

*Modern taarab* has integrated the latest in musical instrument innovations, synthesizers and drum machines, into its style. However, these global consumer goods - as we would call them - have not led to an uncontrolled „modernization“ or abandoning of the basic tenets of the style. Rather they have been firmly integrated into the local music-making praxis, or even more, have ushered in a new phase of grappling with local musical traditions. We see *taarab* and local dance traditions as essentially vital in that they have managed to expand to new territory and gain larger audiences. The loosening up and internal reshuffling of genre boundaries have achieved this, drawing diverse music and dance practices together - and praxis has shown their compatibility - where before ideological closure had drawn up boundaries. (Graebner 2004b: 255-256)

Klanglich bzw. instrumental hat sich also einiges getan, wie sieht es aber mit den Texten aus? Diese unterliegen ja, wie in Kapitel 3 ausgeführt einigen Regeln in Bezug auf Form und Inhalt. Gab es auch hier Innovationen?

Wie bereits festgehalten gilt als Anfang des Modern Taarab die Gründung TOTs in Dar es Salaam. Zu ihren ersten Hits im Jahr 1992 gehörten die Lieder „Nyama ya Bata“, „TX Mpenzi“ und „Mtwangio“. (Kolbusa 2007: 131) Die ersten beiden werden im Folgenden näher betrachtet:

Nyama ya Bata<sup>32</sup>

TOT, 1992

Dichtung: Mohammed Mrisho

Sänger: Mohamed Mrisho

|                       |                   |
|-----------------------|-------------------|
| Namtangaza bata       | kwa bei nafuu     |
| Nyama yake kwa mafuta | kuku utamsahau    |
| Shilingi mia wapata   | ukapike kwa pilau |

#### Kiitikio

|                      |        |
|----------------------|--------|
| Nyama ya bata i tamu | I tamu |
| Kwa matonge          | I tamu |
| Kwa chapati          | I tamu |
| Kwa pilau            | I tamu |

|                    |                      |
|--------------------|----------------------|
| Bata ni mtamu sana | ukijuwa siri yake    |
| Ni laini kutafuna  | kama sufi nyama yake |
| Bata mle wa kunona | na masala umpake     |

|                   |                     |
|-------------------|---------------------|
| Ukitaka kumjua    | sharti uwe na utuvu |
| Ndipo utapogundua | bata ana hiba pevu  |
| Kwa pupa hutomjua | utampa sifa mbovu   |

|                      |                       |
|----------------------|-----------------------|
| Bata hupendeza sana  | anapokupa maungo      |
| Hutembea kwa mapana  | hakazanishi viungo    |
| Bawa zake kubwa sana | zimepangwa kwa mpango |

---

<sup>32</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Kolbusa 2007: 352.

|                       |                       |
|-----------------------|-----------------------|
| Chakula alacho bata   | na ndicho alacho kuku |
| Tofauti nimepata bata | kazidi shauku         |
| Sifa zote amepata     | kwa mchana na usiku   |

*„Entenfleisch*

*Ich preise eine Ente an zum Vorteilspreis.  
Über ihr fettes Fleisch wirst du Hühnchen vergessen.  
Für hundert Schilling bekommst du es. Koch es mit Pilau.*

#### Chorus

|                                   |                      |
|-----------------------------------|----------------------|
| <i>Entenfleisch ist köstlich.</i> | <i>Ist köstlich.</i> |
| <i>Mit Matonge.</i>               | <i>Ist köstlich.</i> |
| <i>Mit Chapati.</i>               | <i>Ist köstlich.</i> |
| <i>Mit Pilau.</i>                 | <i>Ist köstlich.</i> |

*Eine Ente ist köstlich, kennst du ihr Geheimnis.  
Es ist zart zu kauen, wie Wolle ihr Fleisch.  
Iss eine dicke Ente und füge Curry hinzu.*

*Willst du sie kennenlernen, musst du zartfühlend vorangehen.  
Da wirst du erkennen, eine Ente verfügt über reife Gaben.  
Mit Ungeduld wirst du sie nicht kennenlernen, du wirst sie schlecht beurteilen.*

*Eine Ente ist besonders attraktiv, gibt sie dir ihren Körper.  
Sie läuft breitbeinig, hält die Gelenke nicht zusammen.  
Ihre Flügel sind sehr groß, sie sind mit Bedacht angelegt.*

*So wie eine Ente isst und so, wie ein Hühnchen isst,  
den Unterschied habe ich verstanden. Die Ente Übertrifft in der Leidenschaft.  
Alle Auszeichnungen hat sie bekommen, tagsüber und nachts.“ (Kolbusa 2007: 352)*

Von außen betrachtet fällt als erstes die Struktur des Refrains auf, der sich vom Aufbau von den Strophen durch eine geänderte Silbenstruktur unterscheidet. Dies ist vermutlich dem Inhalt geschuldet, da es sich um eine Aufzählung mit Bestätigung in Call-And-Response Form handelt. Die Strophen haben eine klassische Form, sie bestehen aus drei Zeilen mit je zwei Halbzeilen, was man sehr schön an den Binnen- und Endreimen erkennen kann. Bis auf die allererste Zeile und dem Refrain umfasst jede Halbzeile acht Silben, woraus eine 8 + 8 Struktur entsteht. Die erste Zeile hat eine 7 + 6 Struktur.

Von der Form her gibt es also - bis auf den Refrain - keine großen Innovationen.

Aufsehen erregte das Lied allerdings durch seinen Inhalt, so dreht sich das gesamte Lied um die Metapher der Ente bzw. des Entenfleisches. Dass es sich bei der Ente um einen bildhaften und nicht einen wörtlichen Ausdruck handelt lässt sich bereits in der ersten Strophe erkennen, da man auch zur Entstehungszeit des Liedes Entenfleisch nicht um 100 TSh. bekommen konnte und Ente im Vergleich zu Huhn sehr teuer war. (Kolbusa 2007: 132) Im Text wird die Ente also im Gegensatz zum wahren Leben als etwas Günstiges beschrieben und stark beworben.

Auch aus den weiteren Ausführungen wird die Bildhaftigkeit des Ausdrucks deutlich, so darf man ihr nicht mit Ungeduld begegnen, sondern muss einfühlsam sein, sonst wird man sie schlecht beurteilen.

Der Ausdruck ‚anapokupa maungo‘ wird hier mit ‚wenn sie dir ihren Körper gibt‘ übersetzt, er hat aber im Kiswahili auch eine sexuelle Konnotation und spielt in diesem Kontext auf erotische Hüftbewegungen an, die für guten Sex als notwendig erachtet werden. (Kolbusa 2007: 132) In diesem Zusammenhang sind auch die Breitbeinigkeit und das Nicht-Zusammenkneifen der Beine der Ente zu verstehen. (Kolbusa 2007: 132) Die Ente stellt somit einen Po dar, ihre Flügel die beiden Gesäßhälften. D.h. in diesem Lied geht es um nichts anderes als Analsex. Die Art und Weise, wie man das Entenfleisch essen soll, also Analsex praktiziert werden soll, wird im Refrain beschrieben: mit *matonge*, das sind kleine Kügelchen, die man beim Essen aus dem Maisbrei *ugali* formt - man soll es also in Häppchen genießen; mit *chapati*, einer dünnen Brotflade, von der man Stücke abreißt und in Soße taucht - man soll es also auch in großen Stücken genießen; und mit *pilau*, einem Reisgericht mit vielen Gewürzen und Kartoffeln, das häufig zu festlichen Anlässen serviert wird und ganz normal

mit der rechten Hand gegessen wird - man soll es also auch ganz normal genießen. (Kolbusa 2007: 133)

Über Analsex an sich wird im Normalfall an der ostafrikanischen Küste nicht gesprochen, er ist zudem weitestgehend verpönt und wenn ein Ehemann ihn von seiner Frau verlangt kann das sogar ein Scheidungsgrund sein. (Kolbusa 2007: 133) Es ist bei dieser sehr durchsichtigen Metaphorik also nicht verwunderlich, dass das Lied ziemlich viel Aufregung erzeugt hat und die Menschen sich bis heute daran erinnern, obwohl es schon lange nicht mehr bei Aufführungen gespielt wird. (Kolbusa 2007: 131)

Das Verwenden von Metaphern ist im Taarab bekanntlich nichts Neues und soll ja auch gemacht werden. Neu waren allerdings die Art der Metaphorik und ihre leichte Entschlüsselung. Keine Spur von *mafumbo* und einem langen über den Text Sinnieren, bis man eine für sich passende Interpretation gefunden hat.

Das zweite Lied von TOT, das noch mehr Aufregung loslöste, war das 1993 veröffentlichte ‚TX Mpenzi‘, das auch heute noch sehr bekannt ist. (Kolbusa 2007: 134) Seine Popularität und die Reaktionen, die es hervorbrachte führten dazu, dass bereits in mehreren wissenschaftlichen Abhandlungen darüber geschrieben wurde. (siehe Kolbusa 2007, Khamis 2002, 2004)

TX Mpenzi<sup>33</sup>

TOT

1993

Dichtung: Othman Soud

Sängerin: Khadija Kopa

### Kiitikio

Nipasue daktari nipasue

Toa maradhi ya ndani

We nipasue

Nipasue TX nipasue

Napenda operesheni

Nipasue

---

<sup>33</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Kolbusa 2007: 376-377.

|                 |                        |
|-----------------|------------------------|
| TX mpenzi       | Dokta wangu wa zamani  |
| Amespes halaizi | Digirii yake Sir Johni |
| Ananipasue tezi | Siku nyingi tumboni    |
| TX nipasue      | Toa maradhi ya ndani   |

|                    |                     |
|--------------------|---------------------|
| TX ana cheti       | Kapasi Ujerumani    |
| Hunipa nusu kaputi | Nazimia kitandani   |
| Na fahamu siipati  | Nangojea operesheni |
| TX nipasue         | Taja vyote sikuhini |

|                        |                     |
|------------------------|---------------------|
| Mimi nd'o mgonjwa wake | Bibi jiweke pembeni |
| Napenda sindano zake   | Haziumi mwilini     |
| Aminyapo dawa zake     | Ganzi tele maungoni |
| TX nipasue             | Mi nawe hatunyimani |

|                     |                       |
|---------------------|-----------------------|
| TX akipasua         | Raha hupanda kichwani |
| Kisu anachotumia    | Kimoja siyo thineni   |
| Hafanyi kwa kuripua | Apasua kwa makini     |
| TX nipasue          | Mwengine simthamini   |

|                       |                        |
|-----------------------|------------------------|
| TX hasiti             | Kufanya operesheni     |
| Anapenda katikati     | Hanipasui pembeni      |
| Kwa nyuzi za katigati | Ashona ndani kwa ndani |
| TX nipasue            | Niipate afueni         |

*„Liebling, ausländischer Experte*

*Kiitikio*

*Doktor operiere mich, entferne die innere Krankheit. Operiere mich!*

*Operiere mich, ausländischer Experte, ich liebe Operationen. Operiere mich!*

*Geliebter ausländischer Experte, mein langjähriger Arzt.  
Er hat sich spezialisiert, sein Diplom von Sir John.  
Er operiert mein Geschwür, das lange in meinem Bauch war.  
Ausländischer Experte, operiere mich, entferne die innere Krankheit.*

*Der ausländische Experte hat ein Zertifikat, das er aus Deutschland hat.  
Er hat mich betäubt, ich verliere das Bewusstsein im Bett.  
Und ich erlange kein Bewusstsein und warte auf die Operation.  
Ausländischer Experte, operiere mich, verlange was du willst, ich werde es dir nicht  
verweigern.*

*Ich, ich bin seine Patientin, Frau, mach Platz.  
Ich liebe seine Spritzen, sie schmerzen im Körper nicht.  
Wenn er seine Medizin einspritzt, eine völlige Taubheit in den Gliedern.  
Ausländischer Experte, operiere mich, du und ich enthalten und nichts vor.*

*Wenn der ausländische Experte operiert, bin ich von Kopf bis Fuß mit Glück erfüllt.  
Das Messer, das er benutzt, es ist nur ein einziges, nicht zwei.  
Er macht es nicht mit Eile, er operiert mit Bedacht.  
Ausländischer Experte, operiere mich, andere schätze ich nicht.*

*Der ausländische Experte zögert nicht, eine Operation einzuleiten.  
Er mag es in der Mitte, er operiert mich nicht seitlich.  
Mit Katgut näht er mich tief innen.  
Ausländischer Experte, operiere mich, damit ich erlöst werde.“ (Kolbusa 2007: 376-377)*

Auch dieser Text fällt optisch nicht sehr aus der typischen Taarab-Form. Die Silbenzahl der Halbzeilen ist zwar nicht konstant, kreist aber immer wieder um die 8 + 8 Form. Durchgehend konstant ist dafür der Endreim in den Strophen und auch die Binnenreime werden nur durch die immer wiederkehrende Formel „TX nipasue“ aufgebrochen.

TX ist in Tansania eine Bezeichnung für dort ständig lebende Ausländer\*innen. Diese haben bis 1992 auf den Nummernschildern ihrer Autos diesen Zusatz vermerkt bekommen. (Kolbusa 2007: 135) Einem\*einer TX wird nachgesagt viel Geld zu besitzen. Im Fall des Liedes ist der ausländische Experte ein Arzt (da das Lied von einer Frau gesungen wurde, gehe ich davon aus, dass ein Mann gemeint ist). Es ist wohl kaum zu verkennen, dass es sich auch in diesem Lied um Sex dreht. Der Arzt operiert seine Patientin so gut an ihren Bauchgeschwüren, dass sie es sehr genießt und sogar danach verlangt. Seine Fähigkeiten als Liebhaber werden angepriesen.

Die große moralische Verwerflichkeit des Liedes liegt dabei an der semantischen Nähe der Metapher zum Bezeichneten, d.h. Bildspender und Bildempfänger sind nahezu identisch, die Bildspanne ist somit sehr klein. (Kolbusa 2007: 135-136)

Der TX im Lied ist ein Arzt, steht aber für den Geliebten des lyrischen Ichs, d.h. Bildspender als auch Bildempfänger kommen aus der Gruppe der Menschen, sind sich semantisch also sehr nahe. Anders ist es bei „Nyama ya Bata“, hier war es der Inhalt, der zu Diskussionen führte, da Entenfleisch / Ente und Analsex / Gesäß semantisch weiter voneinander entfernt sind. (Kolbusa 2007: 136)

Aufgrund dieser sehr leicht zu entschlüsselnden Metaphern stellen sich, wie schon erwähnt, manche Taarab-Dichter\*innen als auch Taarab-Fans die Frage, ob es sich beim Modern Taarab tatsächlich noch um Taarab handelt, da er augenscheinlich gegen die vorherrschende Technik des *mafumbo* verstößt. Als Gegenargument wird häufig angebracht, dass es *mipasho* - also Beschimpfungen und Beleidigungen - im Taarab schon immer gegeben habe, aber verschlüsselt. Denn echter Taarab sei, wie wir schon gehört haben, immer *mafumbo* - verschleiert. (Kolbusa 2007: 125) Angeprangert wird vor allem die seltene Anwendung von Verschlüsselungen in Bezug auf sexuelle Handlungen, was als Tabu gilt. Genauso wie das unverschlüsselte Aussprechen von Geschlechtsteilen (außer in bestimmten Kontexten, wie Initiationsriten, dazu später mehr). Beides wird als *matusi*, als Beleidigung und Beschimpfung verstanden. (Kolbusa 2007: 128) Daraus schießt sich, dass die Sprache die im Modern Taarab verwendet wird als vulgär wahrgenommen wird. Es folgen nun zwei Beispiele aus dem Bereich des früheren Taarab, die auch Sexualität behandeln und nicht nur zu ihrer Zeit, sondern auch heute noch sehr beliebt sind:

## Kibiriti na Petroli<sup>34</sup>

Ikhwani Safaa

7.7.1962

Dichtung: Mohammed Ahmed

Komposition: Abubakar Ali

Sänger: Seif Salim

|                     |                   |
|---------------------|-------------------|
| Kibiriti na petroli | iwapo umeviweka   |
| Hivi ni vitu viwili | visije kukutanika |
| Kusalimika muhali   | lazima patalipuka |
| Bora uvitenge mbali | hapo utasalimika  |

|                     |                      |
|---------------------|----------------------|
| Katu haiwi salama   | jambo hilo ni hakika |
| Moto kuja ni lazima | na wala hapana shaka |
| Tena tabu kuuzima   | moto ukishawaka      |
| Moto wake ni nakama | lazima kukhasirika   |

|                      |                      |
|----------------------|----------------------|
| Katu usiviamini      | japo kwa moja dakika |
| Kabisa havipatani    | mara moja kuripuka   |
| Utakuwa hatarini     | huwezi kunusurika    |
| Na jambo hili yakini | wengi limeshawafika  |

|                      |                   |
|----------------------|-------------------|
| Wenzangu nakuwaseni  | msije kufadhalika |
| Shetani yumo mbioni  | moto upate kuwaka |
| Msingie mtegoni      | mkaja kukashifika |
| Majuto huja mwishoni | nawe ushaatilika  |

---

<sup>34</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Kolbusa 2007: 287.

### Kiitikio

|                   |                     |
|-------------------|---------------------|
| Pamoja ukiviweka  | hiyo ni hiyari yako |
| Muhali kusalimika | utazuka milipuko    |

*„Streichholz und Benzin*

*Streichholz und Benzin, solltest du sie aufbewahren,  
dies sind zwei verschiedene Dinge, die sich nicht treffen sollten.  
Bei einer Reibung ist eine Explosion unausweichlich.  
Besser, du hältst sie auseinander. Dann wirst du geschützt sein.*

*Niemals ist es sicher, dies ist gewiss.  
Ein Feuer ist unabwendbar, daran gibt es keinen Zweifel.  
Zudem ist es schwierig zu löschen das lodernde Feuer.  
Dieses Feuer ist verheerend und bringt sicher Ärger.*

*Vertrauen ihnen niemals, auch nicht für eine Minute.  
Sie vertragen sich überhaupt nicht, im Nu explodieren sie.  
Du wirst gefährdet sein, kannst selber nicht gerettet werden.  
Und dies, das ist gewiss, hat schon viele ereilt.*

*Meine Lieben ich warne euch, nicht dass ihr bestürzt seid.  
Der Teufel treibt sein Spiel, damit das Feuer lodert.  
Nicht dass ihr in die Falle geht und verleumdet werdet.  
Das Bedauern kommt zuletzt und schon bist du beschämt.*

### Refrain

*Ob du sie zusammenbringst, das bleibt dir überlassen.  
Bei einer Reibung kommt es zu einer Explosion.“ (Kolbusa 2007: 287)*

Die wörtliche Bedeutung des Textes ist, dass man Streichhölzer und Benzin nicht zusammen lagern soll, da sie leicht entzündbar sind und dann sicher ein Feuer entstehen wird. Da es sich

dabei um eine allgemein bekannte Tatsache handelt, stellt sich die Frage warum diese über vier Strophen beschrieben wird und das Lied ein so großer Hit an der ostafrikanischen Küste geworden ist. Die letzte Strophe gibt Aufschluss darüber, dass es sich bei Streichholz und Benzin wohl um eine Metapher handelt. Denn warum würde der\*die Betroffene beschämt sein, wenn es sich tatsächlich um Feuer handeln würde? (Kolbusa 2007: 130) Streichholz und Benzin stehen demnach für zwei Menschen unterschiedlichen Geschlechtes, die sich nicht alleine zusammen in einem Raum befinden sollen, da sonst die Gefahr eines Feuers/einer Explosion besteht, d.h. die Gefahr besteht, dass sie miteinander schlafen werden. (Khamis 2002: 200) Es ist in diesem Fall nicht schwer auf die allegorische Bedeutung des Textes zu schließen, die Bilder sind allerdings soweit vom Bildempfänger entfernt, dass die Metaphorik zwar eindeutig, aber nicht anstößig ist. (Kolbusa 2007: 130)

Bundiki Bila Risasi<sup>35</sup>

Lucky Star

1963

Dichtung: Akida Jumanne

Komposition: Lucky Star, Akida Jumanne

Sängerin: Shakila

|                     |                         |
|---------------------|-------------------------|
| Bundiki naidadisi   | mlioko sikizeni         |
| Hayo si kama nakisi | ya ukweli yashikeni     |
| Bunduki bila risasi | yauwa namna gani?       |
| Bunduki yajulikana  | kama chombo cha thamani |
| Na kuwinda yatakana | iwe na risasi ndani     |
| Lakini mwako hamna  | atayehofu ni nani?      |

---

<sup>35</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Kolbusa 2007: 276-277.

|                         |                  |
|-------------------------|------------------|
| Somo acha utukutu       | msitu kuuchezea  |
| Hivyo si vyema mwenzetu | mabaya wajitakia |
| Bunduki isiyo kitu      | huwezi kijivunia |

|                     |                     |
|---------------------|---------------------|
| Naitia katabahu     | habari nazifupisha  |
| Ikiwa umesahau      | na leo nakukumbusha |
| Bunduki ni marisawa | ndipo itakapotisha  |

### Kiitikio

Yauwa namna gani  
Bunduki bila risasi yauwa namna gani

*„Ein ungeladenes Gewehr*

*Das Gewehr habe ich genau untersucht. Ihr Anwesenden hört zu.*

*Es geht nicht um Mutmaßungen, hört die Wahrheit.*

*Ein ungeladenes Gewehr, wie soll das töten?*

*Ein Gewehr ist bekannt als etwas von Wert.*

*Und um zu jagen, bedarf es eines Geschosses.*

*Aber in deinem befindet sich nichts. Wer soll es dann fürchten?*

*Mein Lieber, stecke deine Nase nicht in anderer Leute Angelegenheiten. Gib Acht!*

*Das ist kein guter Zug von dir, damit ziehst du nur Unglück auf dich.*

*Ein Gewehr ohne nichts, damit kannst du dich nicht brüsten.*

*Damit komme ich zum Schluss, kürze die Nachricht ab.*

*Solltest du vergessen haben, so erinnere ich dich heute.*

*Ein Gewehr, das ist seine Munition. Nur so wird es gefürchtet.*

## *Refrain*

*Wie soll es töten?*

*Ein Gewehr ohne Kugeln, wie soll es töten?“ (Kolbusa 2007: 276-277)*

Wiederum ist es so, dass über vier Strophen ein eher unspektakulärer Sachverhalt beschrieben wird. Es ist wohl bekannt, dass ein Gewehr ohne Kugeln nicht schießen kann. Daraus lässt sich schließen, dass der Text noch eine allegorische Bedeutung hat. Ein Hinweis darauf ist das Verb ‚kuwinda‘, jagen, das auch figurativ für das Erobern von Frauen verwendet wird. (Kolbusa 2007: 131) ‚Somo‘ am Beginn der dritten Strophe ist eine Metapher, der Begriff beschreibt ein\*n Asstisitent\*in bei der Initiation von Mädchen und Jungen. (Kolbusa 2007: 131) Dementsprechend steht das Gewehr für den Penis eines Mannes, der sich zwar seiner Männlichkeit rühmt, aber nicht geladen, also impotent ist. (Kolbusa 2007: 131)

Eine Reaktion darauf von der Videoplattform YouTube<sup>36</sup>:



Abbildung 3 Screenshot Bunduki Video YouTube

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=RM-LBmpmWFs> [Zugriff: 1.4.2017]

<sup>36</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RM-LBmpmWFs> [Zugriff: 1.4.2017]



Abbildung 4 Screenshot Kommentare zu Bunduki Video YouTube

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=RM-LBmpmWFs> [Zugriff: 1.4.2017]

User(\*in) Ally Ahmed findet den Text sehr lustig, was sie durch „ahaaaaahaaaaha“ ausdrückt. Er\*sie zitiert danach die Textzeile „Bunduki isiyo kitu huwezi kijivunia“ und meint, dass die Dichtung sehr spezifisch – also wenig verschleiernd – sei.

Bildspender und Bildempfänger sind so weit voneinander entfernt, dass man sie – wie Ally Ahmed - zwar leicht entschlüsseln kann, sie im Kontext des Taarab aber im Rahmen bleiben, die Tabugrenzen somit nicht überschreiten.

Wie im Kapitel zur Metaphorik von ‚typischen‘ Taarab-Texten schon erwähnt, ist der Grad der Verschlüsselung einer Metapher nicht nur abhängig von der Bildspanne, sondern auch von der Neuheit, d.h. dem Innovationsgrad einer Metapher. Die Innovation muss dabei nicht die Metapher selbst sein, sondern kann auch die Einführung einer, aus anderem Zusammenhang bekannten Metapher, in einen neuen Kontext sein, wie es bei dem Lied ‚Mtwangio‘ der Fall war. Die Verwendung der Metaphern Möser und Stöbel haben große Aufregung verursacht (Kolbusa 2007: 139):

Mtwangio<sup>37</sup>

TOT

1994, Vol. 6

|                               |                         |
|-------------------------------|-------------------------|
| Yategeni masikio              | mpate kusikia           |
| Kubwa langu kusudio           | leo nawaambia           |
| Nausifu mtwangio              | mimi ninaotwangia       |
| Kwa kutwanga namba wani       | sifa ninautolea         |
| Sihutubu asilani              | mwengine kuutumia       |
| Na mwengine sitamani          | huu nimeuzoea           |
| Ukweli nawaambieni            | si utani ndugu zangu    |
| Uingiapo kinuni               | huu mtwangio wangu      |
| Unatwanga kwa makini          | mwenye hiki kinu changu |
| Nakamilisha usemi             | nilosema ya hakika      |
| Mtwangio wangu mimi           | kweli umekamilika       |
| Hata kwa masaa kumi           | hutwanga bila kuchoka   |
| Kiitikio                      |                         |
| Mtwangio wewe twanga usichoke |                         |
| Twanga bila wasi wasi         |                         |
| Kinu kimekuridhia             |                         |

---

<sup>37</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Kolbusa 2007: 333-334.

*„Stößel*

*Hört gut zu, damit ihr es erfahrt.*

*Mein großes Anliegen ist es heute, euch etwas mitzuteilen.*

*Ich lobe den Stößel mit dem ich stampfe.*

*Zum Stampfen ist er die Nummer eins, mein Lob an ihn.*

*Ich werde es niemals wagen einen anderen zu verwenden.*

*Und einen anderen begehre ich nicht, diesen bin ich gewohnt.*

*Ich sage euch die Wahrheit, das ist kein Scherz meine Lieben.*

*Gelangt er in den Mörser dieser mein Stößel,*

*stößt er mit Bedacht in diesem meinem Mörser.*

*Ich beende meine Rede, was ich sagen wollte, habe ich gesagt.*

*Mein Stößel, wirklich, er ist perfekt.*

*Sogar für zehn Stunden stampft er, ohne zu ermüden.*

*Refrain*

*Stößel, stampfe nur ohne Unterlass!*

*Stampfe nur ohne Bedenken!*

*Der Mörser ist hoch zufrieden mit dir!“ (Kolbusa 2007: 333-334)*

Die erste öffentliche Aufführung des Liedes fand bei einem Wettstreit zwischen TOT und ihrem rivalisierenden Club Muungano Cultural Troupe statt. (Kolbusa 2007: 140) Es erregte großes Aufsehen, aber nicht wegen der Neuheit der Metapher, sondern weil diese aus einem anderen Kontext, nämlich dem der Initiation von Mädchen wie Jungen verschiedener Bevölkerungsgruppen in Ostafrika, stammt. (Kolbusa 2007: 140) So kommen Mörser und Stößel nicht nur bei der Mädcheninitiation der Zaramo vor, in der sie Vagina und Penis symbolisieren, sondern auch beim Jungeninitiationsritus *jando*. (Kolbusa 2007: 140)

Die Entschlüsselung der verwendeten Metaphorik, wie generell Bilder die auch in Initiationsriten verwendet werden, ist für das Publikum demnach nicht schwierig. Dabei muss

man keinen bestimmten Ritus genauer kennen, es genügt alleine das Verständnis der Symbole (Kolbusa 2007: 140):

Am häufigsten werden als weibliche Symbole offene Behälter, sei es Worfelkorb, Kalebasse, Schüssel, Tontopf oder Mörser, die bei der Nahrungszubereitung verwandt werden, benutzt. Die Symbolik erfasst dabei sowohl die Fähigkeit dieser Behälter, mit Nahrung gefüllt zu werden, so wie der Leib der Frau neues Leben in sich trägt, als auch einen direkten Vergleich zwischen der vaginalen Öffnung der Frau und dem Offensein dieser Behälter. (Grohs 1980: 137; zitiert nach Kolbusa 2007: 140)

Bei den männlichen Symbolen sind vor allem phallische Symbole wie Stäbe, Stößel, Rührlöffel, das im Lukolongo-Ritus benutzte Tumbi-Bambusrohr und ähnlich geformte Gegenstände zu nennen. (Grohs 1980: 141; zitiert nach Kolbusa 2007: 140)

Die Verwendung dieser Metaphern im Taarab stellte einen Normenbruch dar, da sie bis dahin in den der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Rahmen der Initiation gehörte. (Kolbusa 2007: 141) Da es sich um ein Lied der von der Regierung ins Leben gerufenen Gruppe TOT handelte wurde es erstmal nicht zensiert und auf dem staatlichen Radiosender RTD ausgestrahlt. Das erzürnte die Zuhörer\*innen noch mehr, woraufhin das Lied aufgrund der hohen Anzahl an Beschwerdebriefen doch aus dem Programm genommen wurde. (Kolbusa 2007: 141)

Im Rahmen des Wettstreits bekamen die Bilder noch eine weitere Bedeutung, so steht der Stößel für die erfolgreiche Arbeit der Gruppe und der Mörser für die Künstler\*innen und die Fans. (Kolbusa 2007: 141) Muungano antwortete mit einem als nicht minder vulgär empfundenen Lied, was dazu führte, dass bei späteren Auftritten eine weniger anrühige Sprache benutzt wurde. (Kolbusa 2007: 141; Lange 2000: 78-19)

Graebner beschreibt in einer seiner Veröffentlichungen (2004b) das Lied ‚Vidonge‘ aus dem Jahr 1990/91 aufgrund seiner weiten Verbreitung und Beliebtheit auch außerhalb der Küstengegend und bei einem Publikum, das normalerweise nicht Taarab-Musik hörte, als erstes Lied des modernen Taarab. (Graebner 2004b: 256-257) Die originalen Aufnahmen stammen von Malika & Party aus Mombasa als auch vom Golden Star Musical Club aus Tanga. (Graebner 2004b: 256) Eigentlich handelt es sich hier auch nicht um nur ein Lied, sondern eher eine Gruppe aus Liedern, da es durch seine Beliebtheit von unterschiedlichen

Künstler\*innen aufgegriffen und neue Texte auf dieselbe Melodie gedichtet wurden. Gleich blieb dabei immer der Refrain, der wie folgt lautet (Graebner 2004b: 257)<sup>38</sup>:

Wape wape vidonge vyao  
Wakimeza wakitema shauri yao

*„Give them, give them their medicine.*

*Whether they swallow it or not is their business.“ (Graebner 2004b: 251)*

Der Refrain wie auch der Rhythmus stammen von einem lokalen *ngoma*, dem *chakacha* von den Mrima, die an der tansanischen Küste zwischen Dar es Salaam und Tanga leben. ‚wape wape vidonge vyao‘ ist eine Ellipse, die sich als Ausspruch auch im Alltag etabliert hat. Sie stammt, wie Mörser und Stößel, aus der Mädcheninitiation, der ganze Satz lautet wie folgt<sup>39</sup>:

Wanambia malaya ninalala mwegea, wewe mtoto wa shehe sigida mbona sioni, wape, wape  
vidonge vyao.

*„Sie nennen mich Hure, ich schlafe unter dem Leberwurstbaum, du Kind eines muslimischen  
Lehrers, warum sehe ich denn kein Mal auf deiner Stirn, gib ihnen, gib ihnen ihre Pillen.“  
(Kolbusa 2007: 156)*

Der Ausspruch ist die Antwort einer Frau, die als Prostituierte diffamiert wurde, auf die Person, die sie beleidigte. Sie sagt damit, dass diese selber eine Hure sei, da man auf ihrer Stirn das Mal, das durch regelmäßiges Beten entstehen würde, nicht sehen kann. (Kolbusa 2007: 156) Die Verkürzung des Ausspruches, die Ellipse, wird im Alltag jedoch nicht als Beschimpfung, sondern als Verspottung, *kejeli*, aufgefasst, während sie im Kontext der Initiation als *utani*, Spaß, sogar als essenzielles Element angesehen wird. (Kolbusa 2007: 156)

Was als Verspottung (*kejeli*), Beleidigung/Beschimpfung (*matusi*) oder Spaß (*utani*) aufgefasst wird ist also immer vom Kontext abhängig. Dabei ist es egal, ob die Aussage metaphorisch ist oder nicht. (Kolbusa 2007: 150) So gibt es Kontexte in denen Tabuüberschreitungen erlaubt sind, wie eben bei geschlossenen Veranstaltungen wie Initiationsriten oder bei Feierlichkeiten im Rahmen von Hochzeiten. Hier sind *matusi* -

---

<sup>38</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Graebner 2004b: 251.

<sup>39</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Kolbusa 2007: 156.

vulgäre Texte und Beschimpfungen nicht nur erlaubt, sondern ausdrücklicher Teil des Spektakels. (Kolbusa 2007: 152) Viele Bevölkerungsgruppen Ostafrikas führen Initiationsriten durch, wie die Doe (Swantz 1970), Gogo (Swantz 1970), Kaguru (Beidelman 1997), Kwere (Swantz 1970), Luguru (Swantz 1966), Makonda, Makua, Mwera (Ntukula 1994), Ndengereko, Ngulu (Grohs 1980), Nyamwezi (Swantz 1966), Nyaturu, Rufiji (Swantz 1970), Sukuma (Swantz 1966), Vidunda, Zaramo (Swantz 1970), Zigua (Grohs 1980), Yao (Ntukula 1994). (Kolbusa 2007: 152) Daraus folgt, dass in einer multikulturellen Stadt wie Dar es Salaam viele unterschiedliche Initiationsriten durchgeführt werden. Häufig wird die Initiantin dabei mit großem Spaß von den anderen Frauen mit obszönen Worten beschimpft und muss alles still über sich ergehen lassen. (Kolbusa 2007: 152) Bei den verschiedenen Riten einer Initiation werden durchgehend Beschimpfungen und Beleidigungen benutzt, es gibt aber auch einzelne Riten, die nur aus matusi bestehen, wie Swantz bei den Zaramo aus der Region um Dar es Salaam beobachtet hat:

Some clans have a rite of abuse, which is called *tambiko*. In it men and women run around the place of *ngoma* at a fast tempo. Either *drums*, or only shakers are used for rhythm. As they do so they abuse one another, by naming each other's sex organs, a practice which is considered highly improper in ordinary life. It may also include actions in which such symbolic fruit as pawpaw is cut open and shown. [...] The same rite is also performed when the boys go into the circumcision camp. (Swantz 1970: 377; Hervorhebungen im Original; zitiert nach Kolbusa 2007: 152)

Die vorgebrachten Beschimpfungen und Beleidigungen sind teilweise rituell festgelegt, teilweise improvisiert. (Kolbusa 2007: 153) Steht eine Frau bei den Zaramo unmittelbar vor ihrer Hochzeit wird sie u.a. mit folgenden Aussagen konfrontiert:

Mwanaume hajampenda kwa ajili ya sura, amempenda kwa ajili ya kuma.  
*Der Mann liebt sie nicht wegen ihres Gesichtes, er liebt sie wegen ihrer Scheide.*  
 Amemwoa ili amtombe.  
*Er heiratet sie, damit er sie vögelt.*  
 Wakati anatommbwa, inabidi akatike viuno.  
*Während er sie vögelt, muss sie ihre Hüften bewegen.*  
 Wakati anaingiza mboo, asibane.  
*Wenn er seinen Penis einführt, soll sie ihre Beine nicht zusammenkneifen.*  
 Mwanaume anamwachia shahawa.  
*Der Mann hinterlässt ihr seinen Samen. (Kolbusa 2007: 153)*

Die Sätze werden von den umstehenden Frauen abwechselnd vorgetragen und mit lautstarkem Gejohle von den Teilnehmenden - bis auf die Braut - begleitet und kommentiert. (Kolbusa 2007: 153) Initiationen und Ehevorbereitung sind institutionelle Rahmen in denen ein offenes Sprechen über Sexualität erlaubt, ja im Sinne der Reproduktion und damit dem Erhalt der nächsten Generation essentiell ist. In einer Gesellschaft, in der dieses Thema sonst tabu ist, ist es wichtig hierfür einen Raum geschaffen zu haben. Kolbusa hat an mehreren Initiationsriten und Hochzeitsfeierlichkeiten teilgenommen und beschreibt, wie tabu solche Aussagen, eine solche Sprache im Alltag sind. Denn obwohl niemand in ihrer Nähe war gab ihr die rituelle Spezialistin nur in gedämpfter Stimme und zurückgezogen in ihrem Schlafzimmer Erklärungen zu den Riten, denn die Wörter sollten niemandem sonst zu Ohren kommen. (Kolbusa 2007: 153) In Berichten von Forscher\*innen über Initiationsriten wird ein solches Verhalten häufig aufgezeichnet. Wie etwas, dass Frauen während des Ritus noch ganz selbstbewusst den Penis des Mannes verspottet hatten und sich Stunden später in ihrem ‚normalen‘ Umfeld, auch wenn kein Mann weit und breit zu sehen war, nicht trauten Wörter wie Schamhaar oder Menstruationsblut zu sagen. Erklärungen werden außerhalb des Ritus auch nur im Flüsterton gegeben. (Kolbusa 2007: 153) Die häufige Verwendung von *matusi* in Initiationsriten scheint u.a auf den Reiz des Verbotenen zurückzugehen, so schreibt Beidelmann in Bezug auf die Kaguru in Tansania:

Much of the great force of this and some of the preceding songs lies in uttering the forbidden. These occasions at initiation are the only times such sexual comment on one's parents' sexuality is allowed without involving implications of serious insult, curse, or witchcraft. (Beidelmann 1997: 199; zitiert nach Kolbusa 2007: 155)

*Matusi* sind aber nicht nur Teil von Initiationsriten, sondern z.B. auch beim Neujahrsfest Mwaka Kogwa in Mkunduchi in Sansibar oder bei früheren Tanzvereinigungen und den dazugehörigen Tänzen wie *lelemama* und *beni*. (Kolbusa 2007: 158; Askew 2000)

Ob solche *matusi* im Taarab erlaubt sind oder nicht ist eine ständige Diskussion. Wie wir sehen war die Metaphorik an sich nicht neu, neu war die Einführung dieser Metaphorik in den Taarab. Das Schockierende dabei war eine Sprache zu verwenden, die normalerweise nur in einem geschützten Rahmen verwendet wurde und definitiv nicht aufgenommen werden sollte. Solche Referenzen im Radio zu hören muss für die Zuhörer\*innen tatsächlich sehr anstoßend

gewesen sein. Ihr Protest in Form von Leser\*innenbriefen zeigt, dass auch im modernen Taarab nicht alles erlaubt ist. Tabu ist weiterhin das offene Aussprechen von Geschlechtsteilen und sexuellen Tätigkeiten. (Kolbusa 2007: 158) Die Diskussion beläuft sich also mehr darauf, welche Art von Metaphern und Allegorien noch im Rahmen sind und welche darüber hinausgehen. Die Schwellen zur Überschreitung der Grenzen der Schicklichkeit sind im modernen Taarab allerdings immer noch viel geringer als im Initiationskontext. Kolbusa sieht den modernen Taarab daher als „institutionelle Grauzone“ (Kolbusa 2007: 158) an. D.h. es können zwar sprachliche Normen in Bezug auf was im Alltag gesagt werden darf aufgebrochen werden, sie dürfen aber nicht derart übertreten werden wie bei Initiationen und anderen rituellen Veranstaltungen. (Kolbusa 2007: 158)

Interviews, die Askew mit älteren Musiker\*innen, Komponist\*innen und Dichter\*innen führte zeigen eine gemeinsame Beschwerde. Sie argumentieren, dass sich die gegenwärtige Periode der Taarab Aufführungen nur mit *mipasho* (versteckte Bedeutungen) beschäftigen, die paradoxer Weiser in den Texten immer weniger versteckt sind und (ihrer Meinung nach) einen großen Kontrast zu den Taarab-Aufführungen von vor zwei Jahrzehnten und früher bilden, die sich viel strenger an die *mafumbo*- Ästhetik halten. (Askew 2002: 134) Lieder wie die oben beschriebenen, die in einer unverblünten Sprache herausfordern, beleidigen, missbrauchen und diffamieren mit spärlicher Verwendung von Metaphern werden als fundamental verschieden zu den Liedern der vorherigen Taarab-Generation gesehen. (Askew 2002: 134) Zeitgenössische Lieder werden oft beschrieben als mit *matusi* oder „verschmutzter Sprache“ beladen und divergieren dadurch mit den Idealen eines respektvollen Verhaltens. (Askew 2002: 134-135) Ältere Lieder werden im Kontrast dazu als sehr indirekt, dadurch diskreter und mehr Verwendung von Metaphern als die heutigen Lieder erinnert. (Askew 2002: 135) Die Vorherrschende Meinung ist, dass dieser Wandel von einer *mafumbo*- zu einer *mipasho*-Ästhetik mit dem Auftreten des selbst-definierten modernen Taarab in den frühen 1990er Jahren stattgefunden hat. (Askew 2002: 135)

Askew testete diese Idee und verglich die Repertoires von Black Star Musical Club (gegründet 1960), Lucky Star Musical Club (gegründet 1970) - zwei der älteren Taarab Clubs in Tanga - und Babloom Modern Taarab (gegründet 1990). Dabei nahm sie Lieder zur Kenntnis, die um eine einzige Metapher gebaut wurden. (Askew 2002: 135)

Die Ergebnisse:

| <b>Band</b>                | <b>Gesamtanzahl der<br/>überprüften Lieder</b> | <b><i>Mafumbo</i> Lieder</b> | <b>Prozentsatz der<br/><i>Mafumbo</i> Lieder</b> |
|----------------------------|------------------------------------------------|------------------------------|--------------------------------------------------|
| Black Star Musical<br>Club | 142                                            | 33                           | 23%                                              |
| Lucky Star Musical<br>Club | 259                                            | 22                           | 8,5%                                             |
| Babloom Modern<br>Taarab   | 136                                            | 8                            | 6%                                               |

*Tabelle 1 Mafumbo Lieder (entnommen aus Askew 2002: 135)*

Dieser oberflächliche Überblick deutet auf eine erhebliche Abnahme an *mafumbo*-Liedern im Laufe der letzten vier Jahrzehnte hin. Überraschend ist dabei, dass die Abnahme viel früher begann als durch den gegenwärtigen Diskurs angenommen. Der geringe Prozentsatz an *mafumbo*-Liedern bei Lucky Star Musical Club ist verblüffend, da er einst der berühmteste Taarab-Club Tangas war und für viele das Ideal des Tanga-style Taarab repräsentiert(e). (Askew 2002: 135)

Trotz der leichten Diskrepanzen zwischen gesellschaftlicher Erinnerung und gesellschaftlicher Praxis - wie die Resultate der Repertoireuntersuchung zeigen - bleibt eine Nostalgie gegenüber *mafumbo*-style Taarab bestehen. (Askew 2002: 135-136) Als Anschauungsbeispiel brachten zahlreiche Gesprächspartner\*innen den berüchtigten Disput zwischen Black Star und Lucky Star Musical Club aufs Tablett, der durch eine Serie an Liedern ausgetragen wurde, die als Beispiele für die vergangene Pracht von *mafumbo* gelten. (Askew 2002: 136)

#### Black Star versus Lucky Star

Die Waswahili sagen: ‚Nyota njema huonekana alfajiri‘ – ‚Ein Glücksstern kann in der Dämmerung gesehen werden‘, das bedeutet, dass Glück oder Talent schon früh in einem Menschen erkannt werden kann. (Askew 2002: 136) So war es auch mit der Band mit

demselben Namen von der tansanischen Küste, während der 1970er und 1980er Jahre. 1970 verließen einige unzufriedenen Musiker\*innen Tangas landesweit gefeierten Black Star Musical Club um ihre eigene Gruppe zu gründen. (Askew 2002: 136) Sie nannten sich selbst Nyota Njema (Lucky Star) Musical Club und stiegen schnell in der Beliebtheitsskala nicht nur in Tanga, sondern auch national und international nach oben, was Einladungen vor dem Präsidenten von Kenia, Jomo Kenyatta, 1973 und von Mosambik, Samora Machel, kurz nach dessen Unabhängigkeit 1975 bezeugen. (Askew 2002: 136) Ihr Erfolg erzeugte allerdings Verbitterung unter den Mitgliedern von Black Star, welche daraufhin eine musikalische Attacke, bewaffnet mit metaphorischen Anspielungen und Unterstellungen starteten. (Askew 2002: 136-137) Die beiden Bands ließen sich auf einen Disput darüber ein, welche die besser Band war - sowohl musikalisch als auch in Bezug auf den moralischen Charakter ihrer Mitglieder. (Askew 2002: 137)

Vor der Gründung von Lucky Star beseelte die berühmte Sängerin Shakila (geboren 1944 als Tatu Saidi) Black Star mit ihrer weitläufig gepriesenen Stimme und nahm in Mombasa einige Lieder mit der Gruppe auf. Nachdem sie und ihr Mann Hatibu Akida (auch Musiker bei Black Star) und andere Mitglieder Black Star aufgrund von Streitigkeiten über das finanzielle Management der Band verließen um Lucky Star zu gründen nahm eine andere Sängerin, Sharmila (geboren um 1954 als Jalala Rashid) ihren Platz ein. (Askew 2002: 137) Der Erfolg von Lucky Star bedrohte Black Stars Status und erzeugte dadurch eine Feindseligkeit zwischen den Gruppen, die durch Lieder ausgedrückt wurde.

Eines der ersten Lieder die von Black Star gegen Lucky Star gerichtet wurde war ‚Mnazi Mkinda‘ (‚Junge Kokospalme‘), komponiert von Black Stars Hauptkomponisten/-dichter Kibwana Said und gesungen von Sharmila. Das Lied beschreibt eine junge Kokospalme, deren geringe Höhe es Dieben einfach macht ihre Äste und Früchte zu stehlen<sup>40</sup>:

|                       |                  |
|-----------------------|------------------|
| Walinda wewe walinda  | mali inateketea  |
| Mnazi wako mkinda     | werevu wauchezea |
| Kwa hila wamekushinda | wevi hao wamezea |

---

<sup>40</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Askew 2002: 137.

*“You protect yourself, yet your wealth is destroyed.  
Your young coconut palm - wily people toy with it.  
They beat you in cunning, those thieves who dire it.”*  
(Askew 2002: 137)

Shakila ist eine kleine Frau. Dieses Lied spielt auf dieses äußerliche Merkmal an, stellt so eine Parallele zur jungen Kokospalme her und bezichtigt sie durch das metaphorische Teilen ihrer ‚Früchte‘ mit vielen ‚Dieben‘ indirekt der sexuellen Freizügigkeit (Promiskuität).  
(Askew 2002: 137)

Das Lied blieb natürlich nicht unbeantwortet. Lucky Star komponierte eine Antwort, gesungen von Shakila, in der sie den berühmten Black Star Komponisten Kibwana Said mit einem Affen verglichen, der, obwohl er Empfänger von Glück ist, dennoch zum Scheitern verurteilt ist (siehe Beispiel weiter unten). Der Refrain beschuldigt Black Star indirekt nicht mit ihrem eigenen Erfolg zufrieden zu sein und gierig auf jenen von Lucky Star zu sein:

Kitumbiri (verkürzter Auszug)<sup>41</sup>

Lucky Star Musical Club, Tanga  
Dichtung: A.S. Jinamizi

|                      |                      |
|----------------------|----------------------|
| Hata nawe kitumbiri  | kitumbiri majaliwa   |
| Umejifanya hodari    | miti kutaka nyanyuwa |
| Hali tawi na tambiri | la kushinda kupasua  |

|                      |                    |
|----------------------|--------------------|
| Kaditamati kwa heri  | kitumbiri majaliwa |
| Kama ujile kwa shari | naona umeghumiwa   |
| Utaipata athari      | jiti likikwangukia |

Kiitikio

Kitumbiri majaliwa

Wala kwenu na kwetu wajajaliz

---

<sup>41</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Askew 2002: 137-138.

*“Monkey*

*Even you, monkey, favoured monkey,  
You thought yourself so great, wanting to uproot trees  
When you are incapable of breaking branches.*

*Good-bye, favoured monkey.  
I think you are confused if you come looking for a fight.  
If the mighty tree falls on you, you will be injured.*

*Chorus*

*Favoured monkey,  
You eat at your home and then come to eat again at ours.”  
(Askew 2002: 137-138)*

Kibwana ließ diese Beleidigung natürlich nicht auf sich sitzen und antwortete mit einem Lied in dem er Shakila mit einem Fuchs verglich:

Mbweha<sup>42</sup>

Black Star Musical Club, Tanga

Dichtung: Kibwana Said

|                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| Mbweha nakupa hakika  | sinitafute undani    |
| Ovyo ovyo kuropoka    | kama mtu afukani     |
| Kamba uliyotamka      | na wewe imo shingoni |
| Uisahau watani        | kwenu ulikozalika    |
| Si mtu mwenye thamani | wala mwenye kusifika |
| Sinitafute undani     | kesha wajakasirika   |

---

<sup>42</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Askew 2002: 138.

|                       |                          |
|-----------------------|--------------------------|
| Kuumbua ukitaka       | ukashifu mshindani       |
| Uwe umekamilika       | hunalo doa mwilini       |
| Hayo uliyotamka       | mbona nawe ukundini      |
| <br>Mbweha ninakuusia | <br>maovu usiyaombe      |
| Utahadhari dunia      | ina hatari kumbe         |
| Ajabuni ya ngamia     | kucheka nundu ya ng'ombe |

*“Fox*

*Fox, let me assure you, do not text my anger,  
Babbling nonsense like a fool.  
The rope you mentioned encircles your own neck.*

*Do not forget joking relations from your birthplace.  
You are someone of no value worthy of no praise.  
Do not test my anger. Tomorrow you will be angry.*

*If you want to embarrass or insult your competitor,  
You had better be perfect, your body free of defect.  
Are you not a member of the very group you criticize?*

*Fox, I warn you. Do not ask for evil.  
Be careful of the world. It is full of danger, human being.  
It is a wonder that the camel laughs at the cow's hump.”  
(Askew 2002: 138)*

In der zweiten Strophe impliziert Kibwana, dass Shakila die Grenze der akzeptierten Beleidigungen überschritten hat und vergisst „the joking relations of her birthplace.“ (Askew 2002: 138) Er bemerkt, dass Rivalität (*upinzani*) existiert und, wenn sie kontrolliert wird, nicht unbedingt eine schlechte Sache ist. (Askew 2002: 138) Das zeigt auch der Fakt, dass obwohl sie vorrangig über ihre musikalische und öffentliche Position der jeweiligen Band

stritten, Shakila und Kibwana auch die Grenzen austesteten in welchen dieser Streit ausgefochten werden konnte. (Askew 2002: 138)

Diese Form der duellierenden Komposition, im Kiswahili *kutungana* (wörtlich „komponieren für/über sich gegenseitig“) genannt, geht, wie weiter oben schon erwähnt, der Entstehung von Taarab mehrere Jahrzehnte voraus und konstituiert ein definierendes Charakteristikum der Swahili-Aufführungspraxis, welche man sowohl bei *beni-* als auch *lelemama-* Aufführungstraditionen beobachten kann. (Askew 2002: 139)

Liedtexte, die an bestimmte Menschen oder Gruppen gerichtet sind, stellen aber nur eine Möglichkeit dar, in der Taarab-Musik in die Aushandlung von Streitigkeiten involviert ist. (Askew 2002: 139) Die Musiker\*innen sind nicht die einzigen Streitenden. Es ist im Gegenteil üblich, dass die Mitglieder des Publikums Liedtexte für sich beanspruchen um ihre persönlichen Streitigkeiten auszuhandeln, wie wir schon weiter oben gesehen haben. Sie machen das durch die Aktion des Trinkgeldgebens.

#### **4.1 Außermusikalische Funktionen von Taarab: Ein Mittel zur Kommunikation des nicht-Ansprechbaren**

Das Kiswahili-Wort für ‚den Musiker\*innen Trinkgeld geben‘ (oder andere Formen von Geschenken) ist *kutunza*. Trinkgeldgeben ist eine gängige Praxis vor allem während Musikevents; das heißt man gibt kein Trinkgeld im Restaurant, beim Frisör und erst vor nicht allzu langer Zeit haben die Menschen begonnen den Angestellten bei den Tankstellen Trinkgeld zu geben. (Askew 2002: 139) Das Kiswahili-Wörterbuch, das von der University of Dar es Salaam herausgegeben wird, definiert *kutunza* als „The act of giving a gift to someone after they have successfully accomplished something, e.g., dancing a *ngoma* or singing.“ (Askew 2002: 139) Obwohl diese Praxis im Taarab wohl am ausgeprägtesten ist, wird auch bei *dansi* und *ngoma* Aufführungen Trinkgeld gegeben. Es macht auch keinen Unterschied, ob es sich beim Publikum um Menschen mit mehr oder weniger Geld handelt: bei „Upperclass“ Events gibt man häufig große Scheine, während man in den Dörfern bei kommunalen Events auch Münzen oder Blumen gibt. (Askew 2002: 139)

Es liegt eine bestimmte Kunst in der Art des Trinkgeldgebens - genauso eine Aufführung wie alles auf der Bühne. In Taarab-Kontexten, wo die Aufmerksamkeit, die dem poetischen Text entgegengebracht wird, vorrangig ein sitzendes Publikum erzeugt (also nicht tanzend), dominieren Frauen die Szene des Trinkgeldgebens. (Askew 2002: 139) Die Uneingeweihten oder sehr Schüchternen gehen möglicherweise ganz unzeremoniell zum\*zur Sänger\*in und geben ihm\*ihr ein wenig Geld, aber die große Mehrheit macht ihren Weg vom Publikum zur Bühne auf stilisierte elegante Weise, der ihnen die Möglichkeit gibt zwischen den Sitzenden zu stehen und so ihre tänzerischen Fähigkeiten oder auch ein neues Kleid zur Schau zu stellen. Die Menschen führen den Akt des Trinkgeldgebens mit einem unterschiedlichen Grad an Schnörkel aus, passend zu ihrer eigenen Präsentation ihres Selbst. (Askew 2002: 139) Manche wedeln Geldscheine in Kreisen um den Kopf des Sängers oder der Sängerin bevor sie es ihm oder ihr in die Hand, eine Tasche, auf den Kopf, auf die Stirn oder manchmal sogar in den Mund geben. (Askew 2002: 139)

Man könnte also behaupten, es wird getanzt, allerdings schreibt Askew hierzu:

Dancing occurs but rarely is openly acknowledged, for proper Muslim female decorum demands modesty at all times, and dancing is considered by many to be an immodest activity. Thus when approaching the musicians to tip, women will often deny that they are going to dance (*kucheza*) and insist instead that they are going to tip (*kutunza*). As further evidence of this, they frequently wave the money they plan to tip or their pocket-books conspicuously in the air for all to see, thus signifying unambiguously the motivation behind their entrance into the public eye. (Askew 2002: 140)

Wenn man nun das Trinkgelgeben mit Liedtexten verbindet, die von einem bestimmten persönlichen Thema sprechen, stellt es für die Menschen die Möglichkeit bereit sich diese Texte persönlich anzueignen und für eigene Themen zu vereinnahmen. (Askew 2002: 140) Jemand der sich über die fehlende Loyalität eines\*einer Freund\*ins ärgert, kann sich zum Beispiel dazu entscheiden während eines Liedes, in dem es um nicht loyale Freund\*innen geht, Trinkgeld zu geben und sich das Lied so für einen persönlichen Streit anzueignen. Dadurch macht er oder sie seine persönliche Klage öffentlich ohne des lokale Protokoll zu verletzen. (Askew 2002: 140) Die Botschaft kann zusätzlich durch einen uneindeutigen Wink mit der Hand oder einem scharfen Blick in die Richtung des angezielten Freundes oder Freundin verstärkt werden. (Askew 2002: 140) Das Senden von Botschaften durch

Trinkgeldgeben wird *kumpasha mtu* genannt. Das Verb stammt von derselben Wurzel wie *mipasho* ab. (Askew 2002: 140) Es lässt sich dadurch eine enge Verbindung zwischen dem Nachrichtenschicken durch das aktive Musizieren und durch die Vereinnahmung der Musik erkennen. Ein anderer Begriff für den Akt des Versendens von Botschaften ist *kumaanisha*, wörtlich, ‚Bedeutung machen‘ (die Kausativform von *maana* ‚Bedeutung‘), im Sinne von jemandem eine bestimmte Bedeutung zu kommunizieren. (Askew 2002: 140-141)

Askew berichtet dazu in ihrem Buch *Performing the Nation* von einem Erlebnis bei einem Taarab-Konzert in der Bucht von Tanga. Am Ende eines Liedes, das die Band zum Besten gab begab sich eine junge, gut gekleidete Mswahili zur Band um sich das Lied ‚Hawara‘ zu wünschen. (2002: 124)

Hawara<sup>43</sup>

Babloom Modern Taarab, Tanga

Dichtung: Khalid Akida

|                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| Kwani utune mafunda   | na maneno kuropoka   |
| Mimi wewe kukupenda   | mwenyewe ulinitaka   |
| Kama umeshindwa nenda | hawara hana talaka   |
| Moyoni hayanichomi    | ondoka sina udhia    |
| Na wala sikutazami    | njia unayoendea      |
| Haiwi nipende mimi    | huku vyangu wanilia  |
| Sipendi ya kubishana  | wako wengi kama wewe |
| Wajuao pendo sana     | wafuatao wenyewe     |
| Hidaya ni kupeana     | si peke nikupe wewe  |
| Heshima kuwekeana     | ndio utu na usawa    |
| Kuropoka yaso maana   | ni lipi la kushauwa  |
| Kama umepata bwana    | nenda usije chelewa  |

---

<sup>43</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Askew 2002: 124-125.

Chorus:

Wewe acha kuropoka                      kama menichoka nenda  
Hawara haina talaka                      nenda mwana kwenda

*“Live-in Lover*

*Why is it that your cheeks are puffed out and you rant and rave?  
I only loved you after you loved me first.  
If you can't take it anymore, get lost. A lover doesn't need a divorce.*

*My heart does not pain me. Leave, I'm not bothered.  
Nor will I watch which way you go.  
How can I accept loving you when you only love the gifts I give you?*

*I don't like to quarrel. There are many others beside you  
Who know love well and who pursue me themselves.  
Real love is shared by two - not given only by me to you.*

*To respect each other is both human and right.  
To babble nonsense - what makes you do this?  
If you've found another man, go. Don't delay.*

Chorus:

*You - stop babbling! If you are tired of me, go.  
A lover does not need a divorce. Go, woman, leave.” (Askew 2002: 124-125)*

*Hawara* ist eines von vielen Wörtern die im Kiswahili ‚Liebhaber\*in‘ bedeuten, aber es meint speziell eine\*n Liebhaber\*in mit dem\*der man zusammenwohnt aber nicht verheiratet ist. (Askew 2002: 125) Als das Lied gespielt wurde ging die Frau, die es sich gewünscht hatte, wiederholt zur Bühne um den Musiker\*innen mit eleganten und stilisierten Bewegungen Trinkgeld zu geben. (Askew 2002: 125) Sie blieb die ganze Dauer des Liedes über im

Bühnenbereich, tanzte, gestikulierte mit ihren Armen gemeinsam mit dem Text und bewegte ihre Lippen zum Text. Damit zeigte sie allen Anwesenden, dass das Lied für sie eine besondere Bedeutung hat. (Askew 2002: 125) Ab und an kamen andere Frauen zur Bühne um Trinkgeld zu geben, blieben aber nicht lange und kehrten rasch zu ihren Sitzplätzen zurück. (Askew 2002: 125) Bevor das Lied zu Ende war kam eine zweite junge gut gekleidete Mswahili und wünschte sich das Lied ‚Semeni Semeni‘, was dann auch gleich im Anschluss gespielt wurde und nun sie enthusiastisch und oft Trinkgeld gab. (Askew 2002: 125)

Semeni Semeni<sup>44</sup>

Babloom Modern Taarab, Tanga

Dichtung: Khalid Akida

|               |                       |
|---------------|-----------------------|
| Semeni semeni | wala hayatonikera     |
| Huyo muhisani | kwangu mimi ndie bora |
| Nitamthamini  | mpaka kesho akhera    |

|                  |                      |
|------------------|----------------------|
| Lilo la maudhi   | yeye sitomtendea     |
| Taichungua hadhi | yake kwa kunyenyekea |
| Sipate maradhi   | au jambo la udhia    |

|                  |                    |
|------------------|--------------------|
| Na analotaka     | naahidi nitampa    |
| Simweki na shaka | bure katoka mafupa |
| Kwangu amefika   | mughibu sitomtupa  |

|                 |                   |
|-----------------|-------------------|
| Kweli nampenda  | hadharani nabaini |
| Penzi talilinda | sitolitoa thamani |
| Litaponishinda  | nami siwi duniani |

Chorus:

|          |                  |
|----------|------------------|
| Semeni   | mchokapo acheni  |
| Muhisani | simwachi asilani |

---

<sup>44</sup> Text und Übersetzung entnommen aus Askew 2002: 125-126.

*“Talk all you want*

*You can talk, talk all you want but it will never disturb me*

*He, my lover, is perfect for me.*

*I will cherish him till tomorrow in Heaven.*

*I will never offend him.*

*I will give him honor, show him reverence,*

*So that he will not suffer illness or vexation.*

*And whatever he wants, I promise to give him.*

*I won't give him reason to doubt me nor grow thin with worry.*

*He has settled with me, my lover. I will never throw him away.*

*I love him truly - publicly I make it known.*

*I will cherish this love. I will never consider it worthless.*

*When it does overcome me, it will be when I am no longer of this world.*

*Chorus:*

*Talk until you tire, then stop.*

*I will never leave my lover.” (Askew 2002: 125-126)*

Der\*die unschuldige Beobachter\*in, der\*die das Geben von Trinkgeld als Akt des Schätzens der musikalischen Qualität des Liedes oder der Technik der Aufführenden interpretiert ist hier auf der falschen Spur. (Askew 2002: 126) Die erste Frau hatte sich kürzlich von ihrem Freund getrennt, der daraufhin eine Beziehung mit der zweiten Frau eingegangen ist und an diesem Abend als ihre Begleitung erschienen war. (Askew 2002: 126) Daraus ergeben sich folgende Bedeutungen und Motivationen: die erste Frau benutzte das Lied ‚Hawara‘ um ihm die Botschaft zu schicken, dass es ihr nichts ausmacht, dass sie sich getrennt haben, ein\*e Geliebte\*r braucht eben keine Scheidung. Er war frei zu gehen. (Askew 2002: 126) Die

zweite Frau antwortete mit einer Nachricht für die erste, im Gegensatz zu ihr würde sie ihren Geliebten wertschätzen und ihn nie einfach wegwerfen. (Askew 2002: 126)

Angemessenes Verhalten wie es lokal definiert wird würde es nicht erlauben, dass sich Individuen Dinge, wie in den oben angeführten Beispielen, privat ins Gesicht sagen würden, geschweige denn öffentlich.

People emphatically asserted that to engage in such disputes outside the context of *taarab* is considered *aibu*, „shameful“. Honor dictates engaging in disputes in a culturally defined manner. *Taarab* poetry provides disputants with the words they cannot voice while abiding by codes of proper, respectful behavior (*heshima*). The act of tipping provides a socially sanctioned opportunity to confront an opponent face-to-face and air grievances within a liminal physical space (between musicians and audience) that allows room for much impromptu elaboration. It was explained to me that women often harbor their offenses, resentments, and feelings of injustice, saving them for expression at the next *taarab* performance, where they can give full reign to their disputes in a culturally prescribed manner. (Askew 2002: 141)

Durch das Mittel der Taarab-Aufführungen senden die Frauen der Küste (und weniger häufig auch Männer) Botschaften, die das lokale Protokoll sonst verbieten würde; somit konstituiert es einen sehr potenten und höchst gegenderten Modus der Kommunikation. (Askew 2002: 126-127) Zu diesen Themen zählen vor allem Streitigkeiten. Die Verwendung von Liedtexten um Streitigkeiten auszufechten ist in allen Teilen der Swahili-Welt präsent. Sind Forschungen in dieser Richtung bei Siti binti Saad und ihrer Band noch nicht sehr ausführlich gemacht worden, so wissen wir allerdings, wie weiter oben besprochen, dass es diese Art der Kommunikation bei Aufführungen von Frauen-Taarab-Gruppen in Sansibar, die sich aus der Berühmtheit Sitis heraus entwickelt haben, sehr wohl gegeben hat. Dies zeigen uns die Arbeiten von Fair. Askew hat dasselbe Phänomen am Festland in Tanga beschrieben und Kolbusa in Mombasa.

Askew hat zwischen 1992 und 1997 einige Fallstudien zur Aushandlung von Streitigkeiten während Taarab-Aufführungen gesammelt. Sie schreibt dazu:

The potent combination of allusive song texts, multilayered performance practices, and shared local knowledge provides all the necessary ingredients for negotiating social relations Swahili-

style. Participants manipulate song texts - a practice called *kumpasha mtu* (to send a message to someone), *kumwimba mtu* (to sing about someone), or *kumaanisha* (to imbue with meaning) - to reposition each other in the constellation of their social universe. (Askew 2002: 128)

Um allerdings zu verstehen, wer wem warum welche Nachricht schickt ist es notwendig sich im lokalen Klatsch und Tratsch auszukennen. Das ist also etwas, dass sich schon seit den Anfängen des Taarab durchzieht, denn auch wenn früher keine Streitigkeiten im Rahmen der Aufführung ausgefochten wurden, so wurden die Liebesgeschichten der Dichter(\*innen) doch auch verfolgt, wie man bei Knappert nachlesen kann:

Swahili poets rarely publicize the names of their sweethearts, it would not be prudent in Swahili society. It is, moreover, totally unnecessary, because whoever hears the song will begin to wonder who it is meant for, and will soon be told by fellow townsmen, that the daughter of so-and-so is being secretly serenaded by the famous poet. (Knappert 1977: 130)

Ein Streit ist für Außenstehende auch dadurch sehr schwer zu erkennen, da es die gesellschaftlichen Normen verbieten aggressives Verhalten öffentlich zu zeigen. Askew beschreibt in diesem Zusammenhang eine Episode, in der zwei Frauen, die sich wegen eines Mannes streiten (der neue Freund der einen = der Exfreund der anderen), während desselben Liedes miteinander konkurrieren, in dem sie sich durch die Häufigkeit und Menge des Geldes, dass sie den Musiker\*innen geben, zu übertrumpfen versuchen. Dabei lächeln beide, bis auf Momenten in denen sie den Text mit den Lippen mitsprechen, und berühren sich bis auf den Saum ihrer Kleider nicht. (Askew 2002: 131) Nach dem Konzert sprach Askew mit Besucher\*innen über diese Episode und viele waren schockiert wegen der Heftigkeit des Streites und hatten währenddessen Angst, dass eine die andere in den am Aufführungsort vorhandenen Pool schubsen würde. (Askew 2002: 131) Sie schreibt weiter:

Yet despite the intensity of sentiment on display in an albeit obscure and camouflaged manner, emotions suddenly were blanketed when taken outside the context of performance, or rather when placed in a new performance context. Passing and politely greeting each other on the way to the soda and snacks vendor, one would never have guessed that, just moments before, these women were engaged in a heated battle over their status both within the community at large [...], and in relation to each other: an enmity publicly revealed exclusively in the context of *taarab* performance. (Askew 2002: 131)

Am selben Abend tat der Mann im Zentrum des Disputes etwas für einen Mann eher Untypisches: Er ging während eines Liebesliedes, prominent zu einem Zeitpunkt an dem niemand anderes auf der Tanzfläche war, zu den Musiker\*innen um ihnen Trinkgeld zu geben. Während einer besonderen Textzeile schaute er zu seiner neuen Freundin und bekundete dadurch seine Liebe. (Askew 2002: 131-132)

Eine Woche später war das Paar wieder anwesend, die Rivalin persönlich nicht, aber ihre Cousine, die in ihrem Namen den Streit fortsetzte und immer dann Trinkgeld gab, wenn es von den Liedtexten her passte. (Askew 2002: 132)

Dieses Beispiel zeigt das Potential, das in Taarab-Aufführungen steckt, um Mitteilungen zu versenden. Dabei handelt es sich nicht nur um Beleidigungen und Abwertungen der gesellschaftlichen Stellung, sondern auch um positive Bekräftigungen von Freundschaft, Loyalität, Liebe und Verwandtschaft. (Askew 2002: 133)

Askew hat in den Jahren, in denen sie an der ostafrikanischen Küste gelebt hat einige Fälle beobachten können und andere auch am eigenen Leib erfahren. Sie schreibt:

A characteristic practice that I noted time and again was the deployment of indirection, camouflage, subterfuge, and pretense, of which the veiled gestures and allusions in *taarab* performance are but one illustration. (Askew 2002: 143)

Solche versteckten Verhandlungen sind aber nicht nur Teil von Taarabaufführungen, sondern es herrscht in der Gesellschaft ein verbreitetes „protocol of pretense“ (Askew 2002: 143).

So werden auch *kanga* (Sg. *kanga*) für eine solche verdeckte Konfliktaustragung und im besten Fall -lösung instrumentalisiert. Ein *kanga* oder *leso* ist ein bedrucktes Baumwolltuch mit den Maßen ca. 150cm x 110cm. Damit ein Baumwolltuch mit diesen Maßen zu einem *kanga* wird muss es eine rundum laufende Bordüre (Kiswahili *pindo* oder *pindi*), ein zentrales Feld (*mji*) und eine im unteren Mittelfeld, knapp über der Bordüre angebrachte Textzeile besitzen. (Beck 2001: 33) Wobei es *kanga* gibt, die keine Textzeile besitzen, diese sind aber auf dem Markt eher selten. *Kanga* kommen meist in zwei identischen Teilen bzw. einem großen Tuch, dass dann in der Mitte geteilt wird. So kann frau den einen Teil als Rock um die Hüfte und den anderen als Kopftuch tragen. *Kanga* sind ein sehr beliebtest Kleidungsstück

unter den weiblichen Waswahili. Männer tragen sie eigentlich nur im Haus, z.B. wenn sie aus dem Bad kommen, aber nicht in der Öffentlichkeit. Einzige Ausnahme sind dabei Musik- und Tanzaufführungen, bei denen *kanga* zum Bühnenoutfit gehören können. Dabei werden sie häufig gefaltet und als eine Art Gürtel um die Hüfte gebunden, um die Bewegungen zu verstärken.

Die Textzeile, oder Inschrift, ist meist nicht einfach nur ein Satz, sondern häufig ein Sprichwort. Wie in Kapitel 3 erläutert sind Sprichwörter sehr gut für indirekte Kommunikation geeignet, es ist also nicht verwunderlich, dass auch *kanga* im großen Bereich der zwischenmenschlichen Konflikte eine Rolle haben.

Beck hat sich mit diesem Thema in ihrer Arbeit *Texte auf Textilien in Ostafrika* aus dem Jahr 2001 näher beschäftigt und schildert darin einige Fallbeispiele. Sie unterscheidet grundsätzlich zwischen zwei kommunikativen Verwendungsarten der *kanga*: Schenken und Zeigen. (Beck 2001: 93) Beim Schenken hat ein *kanga* eine doppelte Verwendung. Einerseits als Geschenk an sich und andererseits als Träger einer Botschaft. (Beck 2001: 93) Beck führt folgende Gelegenheiten an, zu denen *kanga* geschenkt werden: aus Anlass einer Hochzeit an die Braut oder deren Mutter, als Gastgeschenk, zum Ende des Ramadans, zu Beginn einer Reise oder nach der Rückkehr, zur Geburt eines Kindes, als Geschenk eines Ehemanns an seine Frau. (Beck 2001: 93) Geschenkt wird dabei nicht wahllos irgendein *kanga*, sondern ein über Wochen gesuchter, genau auf den Anlass abgestimmter. (Beck 2001: 94) Wichtig ist dabei neben dem passenden Spruch auch die passende Qualität.

Schenkt der Ehemann seiner Ehefrau einen *kanga* mit einem lieben Spruch wie etwa „Duniani kuna pepo wawili wapendanapo“ – „Die Welt ist paradiesisch wo zwei sich lieben“ oder „Tunda la moyo“ – „Frucht des Herzens“ (z.B. nach der Geburt eines Kindes) und trägt die Frau dieses dann auch in der Öffentlichkeit, so ist das eine Möglichkeit für das Ehepaar ihren Stolz und ihre Liebe nach außen zu signalisieren. (Beck 2001: 94) Wie schon erwähnt ist eine öffentliche Zurschaustellung solcher Gefühle in der Swahili-Gesellschaft weitgehend restringiert. Selbst in der Privatheit zuhause ist es ungewöhnlich Zuneigung physisch zu zeigen, sogar flüchtige Berührungen werden vermieden. Dementsprechend bleiben Paaren nur wenige Möglichkeiten ihre Liebe auszudrücken. (Beck 2001: 94-95)

Beim Zeigen überschneiden sich der Alltagsgebrauch der Tücher und der kommunikative Gebrauch in einem höheren Maße als beim Schenken, daher sind die Formen, die es Annehmen kann wesentlich komplexer. (Beck 2001: 103) Denn es ist nie klar, ob eine Frau ein Tuch trägt, weil sie damit etwas sagen will, oder weil sie kein anderes hat, oder weil es dem neuesten Trend entspricht und sie es wegen Farben und Mustern gewählt hat, usw. Somit kann die Adressierte nie genau bestimmen, ob es sich wirklich um eine Botschaft an sie handelt, da die Adressatin = Trägerin des Tuches die oben angeführten Gründe immer vorschieben kann. Dadurch wahren alle zu jeder Zeit ihr Gesicht. Ob Streitigkeiten dadurch tatsächlich gelöst werden, ist eine andere Frage.

Beck beschreibt einen für sie klassischen Fall des Zeigens wie folgt:

Eine Frau besucht für einige Tage ihre Mutter, die an einem entfernten Ort an der Nordküste lebte. Als sie zurückkam, stellte sie fest, dass ihre beste Freundin während ihrer Abwesenheit ein Verhältnis mit ihrem Ehemann angefangen hatte. Sie war sehr aufgebracht und suchte daraufhin auf dem Markt ein passendes *leso*, das sie kaufte: *Nilidhani mwenzangu kumbe mke mwenzangu* – ‚Ich dachte [du wärst] meine Freundin, von wegen, [du bist] meine Rivalin (wörtl. meine Co-Frau)‘. Bei der nächsten Gelegenheit, die sich bot, ging sie aus, wobei sie dazu dieses neue *leso* trug. Sie ging mit voller Absicht am Haus ihrer Rivalin vorbei. Als ich fragte, ob sie glaubte, die Botschaft sei angekommen, meinte sie, wenn nicht ihre Rivalin es selbst gesehen habe, so doch jemand, die es ihr berichten würde. (Hinzuzufügen ist, dass die Frau wahrscheinlich – meiner allgemeinen Kenntnis nach – sich vor dem Haus der Rivalin auffällig benahm, durch betontes Schlendern, ‚zufälliges‘ lautes Sprechen Aufmerksamkeit auf sich zog.) (Beck 2001: 104)

Offensichtlich handelt es sich hier um zwei Frauen von ähnlichem Status, d.h. etwa gleichaltrig und von ähnlich bewerteter Herkunft. Die Frau hat zudem keinen Beweis für ihre Vermutung, denn sonst hätte sie beim islamischen Richter eine Scheidungsklage einreichen können. Es scheint, dass der *kanga* die für die beste Möglichkeit darstellte ihrem Ärger Luft zu machen, sich aber gleichzeitig nicht angreifbar zu machen. Da sie in der Öffentlichkeit ist und bei ihren Besorgungen auch mit Menschen spricht, die nicht notwendigerweise etwas mit der Botschaft auf dem *kanga* zu tun haben, zeigt sie das Tuch nicht nur der Adressierten, sondern auch anderen. Würde sie also direkt darauf angesprochen werden, könnte sie oben angeführte Gründe nennen, warum sie es trägt. Woher wissen wir aber, dass überhaupt eine Kommunikation stattgefunden hat, also die Adressatin die Botschaft bekommen hat? Wirklich

wissen tun wir es nicht, die Adressierende geht aber davon aus, also wird sie darauf warten, dass die Adressierte auf irgendeine Art und Weise darauf reagiert. D.h. egal was die Rivalin nun tut, es wird von Seiten der Trägerin als Reaktion gewertet. Für sie war die Kommunikation in diesem Punkt also erfolgreich. Zusätzlich hat sowohl sie, als auch ihre Rivalin ihr Gesicht gewahrt. (Beck 2001: 105)

Taarab-Aufführungen sowie das Schenken und Zeigen von *kanga* sind also Wege innerhalb der Swahili-Gesellschaft Dinge anzusprechen, die in der alltäglichen direkten Kommunikation aufgrund der vorherrschenden Werte und Normen nicht angesprochen werden können. Ob es vor allem bei Konflikten tatsächlich zu einer Lösung kommt ist schwer zu sagen, verhandelt werden die Positionen aber in jedem Fall. Nach Gulliver, dessen 1979 erschienenes Buch *Disputes and Negotiations: A Cross-Cultural Perspective* als Grundlagenwerk der anthropologischen Studien zu Streit gilt, gibt es zwei Prozesse der Streitbeilegung: Verhandlung und Urteil. (Gulliver 1979: xiii) Als Verhandlung bezeichnet er dabei einen Prozess, bei dem „[...] people attempt to reach a joint decision on matters of common concern in situations where they are in disagreement and conflict [...]“. (Gulliver 1979: xiii) Dieser ist grundlegend verschieden zu jenem des Urteils, bei welchem das Ergebnis der Entscheidung von einer dritten Partei bestimmt wird:

[...] a single individual or set of persons [who] hold[s] the acknowledged right, that is the legitimate authority and responsibility, to reach and enunciate a decision that is the outcome of the dispute and is in some degree binding on the disputing parties. Compulsory or voluntarily, the disputants surrender the ability to decide for themselves. (Gulliver 1979: 4)

Obwohl ihm zugutegehalten wurde, dass er eine innovative Wende weg von früheren Modellen, die Streite als Anwendung gesetzlicher Normen definiert hatten, gefunden hatte, wurde er dennoch dafür kritisiert, dass er seine Analyse auf die Idee des Gleichgewichts, die die anthropologische Theorie seiner Zeit charakterisierte, aufbaute. (Askew 2002: 142) Seine Analyse von Streitigkeiten tendiert dazu sich auf Versöhnung und Lösung, das heißt, Wiederherstellung (wenn auch nur zeitlich begrenzt) der gesellschaftlichen Harmonie zu fokussieren. (Askew 2002: 142) Trotz der Untertöne eines Gleichgewichtsmodells brachte Gulliver theoretische Aufmerksamkeit auf Prozesse der Verhandlung, die vorhergehende

normative Analysen, welche die Anwendung gesetzlicher Normen privilegierten, ignorierten. (Askew 2002: 142-143)

Gulliver definiert *Macht* als „the endeavour by the parties to use the resources available to them that afford each some negotiating strength and a means of exercising persuasion and coercion upon the other,“ und *Normen* als die „rules, principles, morals, values - oughts which are claimed to set standards by which disputed issues can be assessed, and indicate the proper allocation of rights, obligations, and objectives.“ (Gulliver 1979: 187) Durch das Lenken der Aufmerksamkeit auf die Machtspiele in Streitverhandlungen stellte Gulliver eine viel hilfreichere Interpretation der Anrufung von Normen und gesetzlichen Ideen bereit, als andere Wissenschaftler\*innen und trug so zu einer Bewegung weg von strukturell-funktionalen Modellen hin zu einer prozessorientierten Analyse bei. (Moore 1995: 25 & 27; Askew 2002: 143) Wie Caplan jedoch in ihrer Analyse von *sheria* (Gesetz) und *mila* (Brauch) als zwei, manchmal miteinander in Konflikt tretende und sich manchmal ergänzende Sets von Normen in der Swahili-Gesellschaft, ausführt: „[N]orms [...] not only may be counterposed to power, but are themselves also contested and therefore changing.“ (Caplan 1995: 220; zitiert nach Askew 2002: 143)

Beide Prozesse des Verhandelns und des Urteils findet man in der gängigen Praxis an der Swahili Küste. (Askew 2002: 143) Personen in der Rolle als Schiedsrichter sind respektierte Ältere innerhalb einer Familie oder eines Clans, ein Zehn-Haus Zellen Führer (ein Überbleibsel aus der sozialistischen Zeit), ein *kadhi* (einer islamischen religiösen Autorität), ein\*e Polizeiwachtmeister\*in aus der Nachbarschaft, und verschiedene Stufen von Gerichten. (Askew 2002: 143)

Gulliver bietet eine Typologie von Mediator\*innen in der Konfliktlösung an: 1) nicht interessiert, 2) interessiert, 3) verbunden mit einer, 4) verbunden mit beiden Parteien. (Askew 2002: 146-147) Bezogen auf die Streitschlichtung innerhalb einer Taarab Performance beschreibt Askew folgende Beziehung der Beteiligten: „The disputants provide the dispute, the singer provides the information and argument, and the audience represents the communal norms and moral authority to which the disputants appeal.“ (Askew 2002: 147)

Gulliver sieht den entscheidenden Unterschied zwischen Urteil und Verhandlung darin, dass ersteres ein Prozess ist der zu einer einseitigen Entscheidungsfindung durch eine autoritäre dritte Partei führt während letzteres ein Prozess ist, der, als der Höhepunkt eines interaktiven Prozesses von Informationsaustausches und Lernens, zu einer gemeinsamen Entscheidungsfindung durch die streitenden Parteien selbst führt. (Gulliver 1979: 6-7; Askew 2002: 147)

Taarab stellt einen solchen Prozess des Informationsaustausches dar, eine Form der musikalischen Kommunikation, die vermeintliche Fakten und ihre angebotenen Interpretationen bereitstellt, als auch Argumente, Appelle zu Regeln und Werten, usw. Dies geschieht durch die Kombination von gesungener Poesie und den Handlungen der Teilnehmer\*innen. (Askew 2002: 147)

Throughout the many years of my involvement in Swahili social life, people have told me time and again how *taarab* provides an opportunity for communicating certain messages that cannot be communicated otherwise. As a medium for the negotiation of certain types of dispute, therefore, *taarab* is unparalleled. And unlike gossip, which serves as a private (though no less successful) medium of social control, *taarab* takes the intimacies of local knowledge possible within a community whose members come into frequent contact with each other into the public domain. (Askew 2002: 155-156)

## 5. Schlussfolgerungen

Die Beschäftigung mit gesellschaftlichen Normen und deren Veränderung ist ein weites und komplexes Feld. Normen wirken tief in das alltägliche Leben einer multikulturellen Gesellschaft, wie wir sie an der Swahili-Küste vorfinden, hinein. Die Betrachtung dieser Normen über die Analyse von Taarab-Liedtexten ist dabei eine mögliche Form der Erkenntnisgewinnung. Der verwendete Datenkorpus stellt eine Auswahl dar, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Ausgesucht wurden Taarab-Liedtexte, die als für die Beantwortung der Forschungsfrage relevant angesehen werden können. Die Relevanz ergibt sich dabei aus ihrer Form, ihrem Inhalt und/oder dem Zeitpunkt ihrer Entstehung. Es handelt sich um Texte, die bereits Eingang in die Sekundärliteratur gefunden haben und dort auch übersetzt wurden. Gründe dafür sind die komplexe Sprache, die in den Texten verwendet wurde, sowie die in der Sekundärliteratur beschriebene Verbreitung und Popularität der Dichtungen. Mit bereits bestehenden Übersetzungen zu arbeiten bringt den Vorteil, dass sie von Menschen gemacht wurden, die sich über einen längeren Zeitraum intensiv mit Taarab und der Swahili-Gesellschaft auseinandergesetzt und sich längere Zeit vor Ort aufgehalten haben. Teilweise wurden auch die Besprechungen der Übersetzungen mit Mitgliedern der Swahili-Gesellschaft dokumentiert. In einigen Fällen wurden die Texte von Mitgliedern der Swahili-Gesellschaft selbst übersetzt. Es kann also davon ausgegangen werden, dass es sich um schlüssige und sinnvolle Übersetzungen handelt. Problematisch ist dabei, dass es sich bei den Übersetzungen um jeweils eine der möglichen Lesarten der Texte handelt. Denn zentrales Element der Taarab-Liedtexte ist es ja, viele verschiedene Interpretationen zuzulassen. Da aber selbst die Übersetzungen noch sehr bildlich und blumig sind und viele der verwendeten Ausdrücke in der Gesellschaft allgemein bekannte Metaphern und Alliterationen darstellen, kann davon ausgegangen werden, dass es sich um verbreitete Lesarten handelt. Um die Forschung zu vertiefen und zu erweitern wäre es in einem nächsten Schritt bestimmt hilfreich die gewonnenen Erkenntnisse mit lokalen Expert\*innen zu besprechen und den Textkorpus zu erweitern. Dabei wäre es vor allem interessant auch ganz aktuelle Taarab-Dichtungen in die Betrachtungen einfließen zu lassen. Denn aufgrund der Verwendung von Texten aus der Sekundärliteratur und dem erschwerten Zugang zu schriftlichen Quellen aktueller Texte konnten nur Taarab-Dichtungen bis in die frühen 2000er Jahre berücksichtigt werden.

Nichtsdestotrotz war es möglich anhand der ausgewählten Beispiele die Abbildung, sprachliche Darstellung und Veränderung von gesellschaftlichen Normen in Taarab-Liedtexten zu behandeln. Taarab bietet einen Raum sich mit tabuisierten Themen auf künstlerische Art und Weise und innerhalb bestimmter Grenzen auseinanderzusetzen. Diese Grenzen werden dabei immer wieder ausgetestet und manchmal auch überschritten. Erkennbar sind solche Überschreitungen an den Reaktionen der Konsument\*innen und jenen der politisch handelnden Personen. Die Normverletzungen wurden und werden dann mit empörten Leserbriefen oder Anrufen bei den ausstrahlenden Radiostationen, aber auch durch Zensur oder das nicht-Ausstellen von benötigten Erlaubnissen für öffentliche Auftritte sanktioniert. Eine solche Verletzung können bestimmte Wörter verursachen, die verwendet werden, Metaphern, die zu leicht zu entschlüsseln sind oder aus einem anderen, noch tabuisierteren Kontext entnommen wurden. Oder aber zwei rivalisierende Taarab-Clubs sind in ihrem künstlerischen Wettstreit, wie es ihn in unterschiedlichen Kunstformen an der ostafrikanischen Küste gibt, zu weit gegangen, in dem sie sich zu explizit gegenseitig beschimpft haben.

Zu bestimmten Zeiten in der Geschichte von Taarab haben sich diese Grenzen geändert. Dies liegt daran, dass sich die Swahili-Gesellschaft und mit ihr auch die vorherrschenden Normen gewandelt haben. Es lassen sich hier bestimmte historische Ereignisse festmachen, wie den Machtverlust des Sultans in Sansibar, was dazu führte, dass sich Taarab dort vom Hof lösen und zu einer Musik von und für den dort lebenden Waswahili werden konnte, oder das Aufkommen kommerzieller Tonaufnahmen, was zur großen Verbreitung der Taarab-Musik von Siti binti Saad und ihrer Band in den 1940er und 1950er Jahren führte. Ganz entscheidend waren neben den neu gewonnenen Unabhängigkeiten auch die Eröffnung von Radio- und Fernsehstationen, die Einführung von Mehrparteiensystemen und die wirtschaftliche Liberalisierung in den Ländern an der ostafrikanischen Küste in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alle diese Ereignisse prägten die Swahili-Gesellschaft stark und führten auch zu Innovationen in der Taarab-Musik, wie der Entstehung des sogenannten Modern Taarab oder *taarab ya kisasa* im Gegensatz zum als typisch und ‚wahr‘ angesehenen Taarab ‚von früher‘ oder *taarab ya kiasili*. Konservative Taarab-Liebhaber\*innen erkennen den Modern Taarab bis heute nicht als Taarab an. Dies liegt unter anderem an den neuen

Instrumenten und Rhythmen, aber auch an der verwendeten Sprache. Angesprochen wird hier ein Stil, der in manchen Liedtexten des Modern Taarab angewendet und als *mipasho* bezeichnet wird. In diesem Stil geht es darum einem bestimmten Gegenüber eine Botschaft zu vermitteln und tatsächlich werden dabei gerne auch Schimpfwörter benutzt, allerdings weiterhin in Zusammengang mit Metaphern und Allegorien.

Ein spannender Punkt in der Beschäftigung mit gesellschaftlichen Normen in Zusammenhang mit Taarab-Liedtexten ist nicht nur die konkrete sprachliche Umsetzung in den Texten, sondern auch wie die Texte im alltäglichen Leben von Individuen vereinnahmt werden um persönliche Konflikte abzuwickeln. Da man selbst Streitigkeiten nicht offen ansprechen darf um das eigene Gesicht und das des Gegenübers zu wahren, hat man bei Taarab-Konzerten die Möglichkeit durch das Trinkgeld-Geben an die Musiker\*innen während eines bestimmten Liedes jemandem eine Botschaft zu schicken. Auch dabei wird stetig darauf geachtet, die gesellschaftlichen Normen nicht zu verletzen. Für Außenstehende sind die Austragungen solcher Konflikte meist auch nicht zu erkennen, da sich die Rival\*innen durchwegs höflich miteinander verhalten. Die handelnden Personen werfen sich lediglich Blicke zu und/oder mimen die Texte mit den Lippen mit.

Taarab war – abgesehen von der Hofmusikform – schon jeher sehr eng mit dem täglichen Leben der Waswahili verbunden und nahm dabei immer wieder unterschiedliche Funktionen ein. Sei es die Möglichkeit sich über tabuisierte Themen auszudrücken, die erwähnten Konflikte zu kommunizieren, in Zeiten, in denen sehr wenige Menschen einen Zugang zu Bildung hatten relevante gesellschaftspolitische Themen zu verbreiten und zur Diskussion anzuregen oder den weniger privilegierten Menschen der Swahili-Gesellschaft eine Stimme zu geben und so einen Gegenpol zu den politisch Mächtigen darzustellen. Wichtig ist dabei immer der Kontext in dem Taarab produziert und konsumiert wurde und wird. Die Taarab-Dichter\*innen der behandelten Texte waren durchwegs innovativ und haben auf die Bedürfnisse ihres Publikums reagiert. Sie sind zu Sprachrohren und Multiplikator\*innen geworden, die auf ihre Art und Weise zur Entwicklung und auch Bildung der Zuhörer\*innen und damit der Gesellschaft beigetragen haben.

Die Komplexität des Themas machte es nicht immer leicht bei der Fragestellung zu bleiben. Es kam nicht nur einmal vor, dass ein Kapitel geschrieben und nach einer Zeit des Liegenlassens auf die Hälfte gekürzt wurde. Es sind dabei einige Aspekte aufgetaucht, an denen man weiter anknüpfen könnte, wie die Frage, wie es sich in aktuellen Taarab-Liedtexten verhält, wie sich das jeweilige Publikum genau zusammensetzt(e), welche weiteren Faktoren ausschlaggebend für eine Veränderung der gesellschaftlichen Normen waren/sind, wie Künstler\*innen und Dichter\*innen selbst diese Veränderungen wahrnehmen, wie das Verhältnis von Modern Taarab und *taarab ya kiasili* heute aussieht, welche weiteren Funktionen Taarab in der Swahili-Gesellschaft einnimmt und viele mehr. Spannend fände ich auch nähere Studien zur Verbindung von Text und Musik, da es sich um gesungene Dichtung handelt. Interessant wäre hier, auf welche Weise sich die musikalischen und textlichen Konventionen bedingen und ob man auch hieraus Erkenntnisse auf gesellschaftliche Normen ziehen kann. Die stetig wachsende Sekundärliteratur zum Thema Taarab aus unterschiedlichen Forschungsdisziplinen lässt darauf hoffen, dass auch diese und viele weitere Fragen beantwortet werden. Einen kleinen Teil zum besseren Verständnis der Menschen und Kultur an der ostafrikanischen Küste trägt, wie ich hoffe, auch diese Arbeit bei.

## 6. Bibliographie

- Abdulaziz, Mohamed H. 1979. *Muyaka. 19th Century Swahili Popular Poetry*. Nairobi: Kenya Literature Bureau.
- Al-Qaradawi, Yusuf. 2003. *Erlaubtes und Verbotenes im Islam*. 3 ed. München: SKD Bavaria Verlag & Handel GmbH.
- Allen, James de Vere. 1981. „Swahili culture and the nature of East coast settlement.” In: *International Journal of African Historical Studies* 14 (2), 306-33.
- Allen, James de Vere. 1993. *Swahili Origins. Swahili Culture & the Shungwaya Phenomenon, Eastern African Studies*. London [u.a.]: Curry [u.a.].
- Arens, William. 1975. „The Waswahili: the social history of an ethnic group.” In: *Africa* 45 (4), 426-38.
- Askew, Kelly. 2000. "Following in the Tracks of Beni: The Diffusion of the Tanga Taarab Tradition." In *Mashindano! Comparative Music Performance in East Africa*, edited by Frank & Barz Gunderson, Gregory, 21-38. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota Publishers.
- Askew, Kelly. 2002. *Performing the Nation: Swahili Music and National Politics in Tanzania*. London & Chicago: The University of Chicago Press.
- Barwani-Sheikh, Sauda & Ridder Samsom. 1995. "Sprichwörter und ihr Gebrauch." In *Swahili-Handbuch*, edited by Gudrun & Wilhelm J. G. Möhlig Mische, 347-355. Köln: Rüdiger Köppe.
- Bavelas, Janet Beavin, Alex Black, Nicole Chovil & Jennifer Mullet. 1990. *Equivocal Communication*. Newbury Park & London: Sage.
- Beck, Rose Marie. 2001. *Texte auf Textilien in Ostafrika*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Beidelman, Thomas O. 1997. *The Cool Knife, imagery of gender, sexuality, and moral education in kaguru initiation ritual*. Washington & London: Smithsonian Institution Press.
- Brown, Penelope & Stephen C. Levinson. 1987. *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caplan, Pat ed. 1995. *Understanding Disputes: The Politics of Argument*. Oxford and Providence: Berg.
- Eastman, Carol M. 1971. "Who Are the Waswahili?" *Africa* 41:228-236.
- Fair, Laura. 2001. *Pastimes and Politics. Culture, Community, and Identity in Post-Abolition Urban Zanzibar 1890-1945*. Ohio: University Press.
- Fair, Laura. 2002. "'It's Just no Fun Anymore': Women's Experiences of Taarab before and after the 1964 Zanzibar Revolution." *The International Journal of African Historical Studies* 35 (Special Issue: Leisure in African History): 61-81.
- Graebner, Werner. 1991. "Tarabu - Populäre Musik am Indischen Ozean." In *Populäre Musik in Afrika. V.*, edited by Veit Erlmann, 181-201. Berlin: Museum für Völkerkunde.
- Graebner, Werner. 1999. "Tanzania & Kenya I taarab the swahili coastal sound." In *World Music. The Rough Guide.*, edited by Simon Broughton, 690-697. London: The Rough Guides.
- Graebner, Werner. 2004a. "Between Mainland and Sea: The Taarab Music of Zanzibar." In *Island Musics*, edited by Kevin Dawe, 171-197. Oxford & New York: Berg.
- Graebner, Werner. 2004b. "Wape Vidonge Vyao: Taarab as a Vital Language in Urban East Africa." In *Between Resistance and Expansion: Explorations of Local Vitality in Africa*, edited by Peter Probst, 247-272. Münster: LIT.
- Grohs, Elizabeth. 1980. *Kisazi, Reiferiten der Mädchen bei den Zigua und Ngulu Ost-*

- Tanzanias*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Gulliver, Philip H. 1979. *Disputes and Negotiations: A Cross-Cultural Perspective*. New York [u.a.]: Academic Press.
- Hillmann, Karl-Heinz. 2007. *Wörterbuch der Soziologie*. Edited by Karl-Heinz Hillmann. 5 ed. Stuttgart: Kröner.
- Hino, Shun'ya. 1980. "Territorial Structure of the Swahili Concept and Social Function of the Swahili Group." In *Africa 2*, edited by Shohei Wada & Paul K. Eguchi, 93-123. Osaka: National Museum of Ethnology.
- Ingrams, William Herold. 1931. *Zanzibar: Its History and Its People*. London: H.F. and C. Witherby.
- Jahadhmy, Ali Ahmed. 1966. *Waimbaji wa juzi: Mwalim Shaaban, Mbaruk Effandi, Siti binti Saad, Budda bin Mwendu*. Dar es Salaam: Chuo cha Uchunguzi wa Luga ya Kiswahili.
- Johnson, Frederick. 1939. *A Standard Swahili-English Dictionary*. London: Oxford University Press.
- Khamis, Said Ahmed Mohamed. 2001. "Re-defining Taarab in Relation to Local and Global Influences." *Swahili Forum* VIII No. 68 (145-156).
- Khamis, Said Ahmed Mohamed. 2002. "Wondering about Change: The Taarab Lyric and Global Openness." *Nordic Journal of African Studies* 11 (2):198-205.
- Khamis, Said Ahmed Mohamed. 2004a. "Versatility of the Taarab Lyric: Local Aspects and Global Influences." *Swahili Forum* 11:3-37.
- Khamis, Said Ahmed Mohamed. 2004b. "Images of Love in the Swahili Taarab Lyric: Local Aspects and Global Influence." *Nordic Journal of African Studies* 13 (1):30-64.
- Khamis, Said Ahmed Mohamed. 2005a. "Clash of Interests and Conceptualisation of Taarab in East Africa." *Swahili Forum* 12:133-159.
- Khamis, Said Ahmed Mohamed. 2005b. "From Written through Oral to Mediated Oral. The Example of Taarab Music." In *Interfaces between the Oral and the Written: Versions and Subversions in African Literatures 2*, edited by Alain & Veit Ricard, Flora, 203-218. Amsterdam & New York: Editions Rodopi.
- Kiel, Hildegard. 2011. "A History of Zanzibar Taarab." Ethnomusicology Symposium, University of Dar es Salaam
- King'ei, Geoffrey Kituola. 1992. "Language, culture and communication: The role of Swahili taarab songs in Kenya, 1963-1990." PhD, Department of African Studies, Howard University.
- King'ei, Geoffrey Kituola. 1992. "Language, Culture and Communication: The role of Swahili Taarab Songs in Kenya, 1963-1990." PhD, Faculty of the Graduate School of Arts and Science, Howard University.
- King'ei, Kituola. 2005. "Swahili Taarab: From Traditional Orality to a Globalized Art Form." *Latwi: A Journal of Contemporary Research* 2:1-15.
- Kirkegaard, Annemette. 2001. "Tourism Industry and Local Music Culture in Contemporary Zanzibar." In *Same and Other. Negotiating African Identity in Cultural Production*, edited by Maria Eriksson & Palmberg Baaz, Mai, 59-78. Stockholm: Elanders Gotab.
- Kirkegaard, Annemette. 2008. "Censoring Music through Race." *Danish Yearbook of Musicology* 36:21-41.
- Knappert, Jan. 1972. *A Choice of Flowers*. London u.a.: Heinemann.
- Knappert, Jan. 1974. "Fifteen Swahili Songs." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 37 (1):124-136.
- Knappert, Jan. 1977. "Swahili Tarabu Songs." *Afrika und Übersee* 60:116-155.
- Knappert, Jan. 1979. *Four Centuries of Swahili Verse*. London u.a.: Heinemann.

- Kolbusa, Stefanie. 2007. „Kwa Raha Zangu“ – Zu meinem Vergnügen Modern Taarab: Aufführungspraxis und Bezüge zum Alltag." Dr. phil., Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth, Fachbereich Literaturen in Afrikanischen Sprachen und Afrikanistik, Universität Bayreuth.
- Krapf, Ludwig. 1882. *A Dictionary of the Swahili Language*. London: Trübner and Co., Ludgate Hill.
- Kubik, Gerhard. 1982. *Ostafrika*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Kurz, Gerhard. 1982. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprechter.
- Lange, Siri. 2000. "Muungano and TOT: Rivals on the urban Cultural Scene." In *Mashindano! Competitive Music Performance in Tanzania and East Africa*, edited by Gregory Barz & Frank Gunderson, 78-79. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota Publishers.
- Mazrui, Alamin & Ibrahim Noor Shariff. 1976. "A Note on Kiswahili Poetry." In: *Kiswahili* 46, 65-70.
- Mazrui, Alamin. 2007. *Swahili beyond the boundaries: Literature, Language, and Identity*. Edited by Ohio University Research in International Studies. Vol. 85, *Africa Series* Ohio: Ohio University Press.
- Middleton, John. 1992. *The world of the Swahili: an African mercantile civilization*. New Haven, Conn. [u.a.]: East African Educational Publishers.
- Miehe, Gudrun. 1990. "Die Perioden der Swahililiteratur und ihre sprachliche Form." *Paideuma* 36:201-215.
- Miehe, Gudrun 1995. "Stilistische Merkmale der Swahili-Versdichtung." In *Swahili-Handbuch*, edited by Gudrun & Möhlig Miehe, Wilhelm J.G., 279-321. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Miehe, Gudrun & Möhlig, Wilhelm J.G., ed. 1995. *Swahili-Handbuch*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Moor, Sally F. 1995. "Imperfect Communications." In *Understanding Disputes: The Politics of Argument*, edited by Pat Caplan. Oxford and Providence: Berg.
- Musau, Paul. 2004. "Taarab Songs as a Reflection of the Changing Socio-Political Reality of the Swahili." In *Swahili Modernities: Culture, Politics and Identity on the East Coast of Africa*, edited by Pat & Topan Caplan, Farouk, 175-191. Asmara: African World Press, Inc.
- Ntukula, Mary. 1994. "The Initiation Rite." In *Chelewa, Chelewa. The Dilemma of Teenage Girls*, edited by Zubeida Zuberi Tumbo-Masabo & Rita Liljeström. stersund: Nordic Africa Institute.
- Penfield, Joyce. 1983. *Communicating with quotes. The Igbo case*. Westport (Conn.) & London: Greenwood Press.
- Perullo, Alex. 2011. *Live from Dar es Salaam. Popular Music and Tanzania's Music Economy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Pohlmann, Friedrich & Eßbach, Wolfgang. 2006. *Heinrich Popitz Soziale Normen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Prins, Adriaan Hendrik Johan. 1961. *The Swahili-Speaking Peoples of Zanzibar and the East African Coast*. London: International African Institute.
- Racy, Ali Jihad. 2003. *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ranger, Terence O. 1975. *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970: The Beni Ngoma*. Berkely [u.a.]: University of California Press.
- Runkel, Gunter. 2012. *Allgemeine Soziologie. Die Klassiker, ihre Gesellschaftstheorien und eine neue soziologische Synthese*. 3 ed. München: Oldenbourg Verlag.

- Sacleux, Charles. 1939. *Dictionnaire Swahili – Français*. Paris: Institut D’Ethnologie.
- Saleh, Saif Salim. 1980. "Nyimbo za Taarab Unguja." *Lugha Yetu* 37:35-46.
- Salim, Ahmed Idha. 1984. "The Elusive 'Mswahili' - Some Reflections On His Identity And Culture." *Swahili Language and Society*, School of Oriental and African Studies London, 1984.
- Shariff, Ibrahim Noor. 1988. *Tungo Zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo Nyinginezo*. New Jersey: The Red Sea Press.
- Strobel, Margaret. 1976. "From *lelemama* to lobbying: women’s associations in Mombasa, Kenya" In: Nancy J. Hafkin und Edna G. Bay (Hrsg.). 1976. *Women in Africa: Studies in Social and Economic Change*. Stanford, CA: Stanford University Press, 183-211.
- Suleiman, Abdullah Amur. 1969. "The Swahili singing Star Siti Binti Saad and the Tarab Tradition in Zanzibar." *Swahili* 39 (1/2):87-90.
- Swantz, Marja-Liisa. 1966. "Religious and Magical Rites of Bantu Women in Tanzania." PhD, University of Dar es Salaam.
- Swantz, Marja-Liisa. 1970. *Ritual and Symbol in transitional Zaramo Society - with special reference to women*. Uppsala: Scandinavian Institute of African Studies.
- Topan, Farouk. 1994. "Song, Dance and the Continuity of Swahili Identity." In *Continuity and Autonomy in Swahili Communities: Inland Influences and Strategies of Self-Determination*, edited by David Parkin, 139-151. Wien: Afro-Pub [u.a.].
- Topp Fargion, Janet. 1999. "Consumer-led Creation: Taarab Music Composition in Zanzibar." In *Composing the Music of Africa: Composition, Interpretation and Realisation*, edited by Malcolm Floyd, 39-53. Aldershot [u.a.]: Mkuki na Nyota.
- Topp Fargion, Janet. 2000. "'Hot Kabisa!' The Mpasho Phenomenon and Taarab in Zanzibar." In *Mashindano! Comparative Music Performance in East Africa*, edited by Frank & Barz Gunderson, Gregory, 39-53. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota Publishers.
- Topp Fargion, Janet. 2001. "Taarab." In *The New Grove Dictionary of Music*, edited by Stanley Sadie, 901. London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited.
- Topp Fargion, Janet. 2014. *Taarab Music in Zanzibar in the Twentieth Century. A Story of 'Old is Gold' and Flying Spirits.*, SOAS Musicology Series. Farnham: Ashgate.
- Topp, Janet. 1994. "A History of Taarab Music in Zanzibar: A Process of Africanisation." In *Continuity and Autonomy in Swahili Communities: Inland Influences and Strategies of Self-Determination*, edited by David Parkin, 153-167. London: School of Oriental and African Studies.
- Traore, Flavia Aiello. 2001. "Taarab and Swahili Prose." In *Swahili Forum VII AAP* 68:123-128.
- Traore, Flavia Aiello. 2004. "Continuity and Change in Zanzibari Taarab Performances and Poetry." In: *Swahili Forum* 11:75-81.
- Weinrich, Harald. 1963. „Semantik der kühnen Metapher.“ In *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37, 316-339.
- White, Luise. 2000. *Speaking of Vampires: Rumor and History in Colonial Africa*. Berkely: University of California Press.
- Winter, Iris. 2013. "Arebaba Hindustani Pakistani" - *Betrachtung eines Taarab Musikstückes*. Mag.phil, Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien.
- Zaja, James Omboga. 2008. "Publicizing the Private: Feminist Locution in Taarab Songs and Performance." Codesria 12th General Assembly Governing the African Public Sphere, Yaounde.

Online-Quellen:

Duden Online: [https://www.duden.de/rechtschreibung/Swahili\\_afrikanische\\_Sprache](https://www.duden.de/rechtschreibung/Swahili_afrikanische_Sprache) [Zugriff 5.5.2018]

Duden Online: [https://www.duden.de/rechtschreibung/Suaheli\\_Sprache](https://www.duden.de/rechtschreibung/Suaheli_Sprache) [Zugriff 5.5.2018]

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Kvx1nkRi2mA> [Zugriff 14.06.2016]

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=RM-LBmpmWFs> [Zugriff: 1.4.2017]

Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ng%27ambo> [Zugriff 5.5.2018]

## **Abstract – Deutsch**

Taarab-Liedtexte werden häufig als sehr bildhaft beschrieben. Dies ist zum einen der, von den Konsument\*innen eingeforderten, Ästhetik geschuldet, als auch zum anderen um über in der Gesellschaft tabuisierte Themen sprechen zu können. Zu diesen gehören Liebe, Sexualität als auch Streit und Kritik an anderen. Mit und durch Taarab werden also Themen der zwischenmenschlichen Beziehungen auf eine gesellschaftlich akzeptierte Weise kommuniziert. Da sich Gesellschaften stetig wandeln ist es nicht verwunderlich, dass sich auch Taarab im Laufe seiner Entwicklung geändert hat. Dieser Änderungen kann man vorerst am deutlichsten an den Instrumenten erkennen, aber eben auch am Text. Durch den Machtverlust des omanischen Sultans an der ostafrikanischen Küste, die Kolonialisierung durch Deutsche und Engländer\*innen und schließlich die Unabhängigkeit und die Entstehung von Nationalstaaten haben sich die Machtverhältnisse stetig geändert. Die breite Bevölkerung bekam so einen leichteren Zugang zu Taarab und er breitete sich von der Küste ins Landesinnere aus. Durch diese Vergrößerung des Publikums und den wirtschaftlichen Möglichkeiten, die in Taarab liegen wurden die Grenzen der Höflichkeit und des Anstandes bis zur Zensur ausgereizt. Vor allem in Städten wie Dar es Salaam, wo viele Menschen mit unterschiedlichem kulturellen Hintergründen aufeinandertreffen werden die Normen, die dem friedlichen Zusammenleben zugrunde liegen stetig neu verhandelt, wie auch an der Entwicklung der Taarab-Texte erkennbar ist.

## Abstract – English

Taarab lyrics are often described as using a lot of metaphor, allusion, double entendre and innuendo. It is therefore quite hard to understand them if not grown up within the so called ‘swahili society’. In this society language and its use is itself considered an artform. To use such complex language is thus no surprise. So, on the one hand a taarab lyric which is hard to decode, where you really must listen carefully and need some time to think about it to figure out its meaning is seen as a good one. On the other hand, there are some restrictions or taboos on certain topics within the society about whom you just don’t talk bluntly or directly in public. One of the main reasons for this is shame (*aibu*). Such topics are for example love, sexuality but also disputes or critic of others/more powerful people. As these are generally accepted behaviour patterns you can call them social norms. Romantic love is one of the most prevalent themes in taarab lyrics. So there seems to be a need to talk about it despite these restrictions. Artists or poets figured out a way to do so, by using linguistic ways to create ambiguity, like the aforementioned metaphors, innuendo and proverbs, just to mention a few. You must know the language and society where it is used in very well to get the meanings. This makes taarab a musical style which is very intertwined with and close to the everyday lives of its creators and especially consumers.

If you look at the development of taarab lyrics through time you can recognise some heavy changes in the kind of language that is used. This is especially the case in modern taarab which is also called *mipasho* - which means saying things openly and bluntly. That does not mean that there is no use of figurative language anymore, but the images used are often very clear and easy to decode. The language can also be very cross at times and the topics often circle around themes which are considered a taboo. These changes can be an indicator that these taboos and prohibitions around the mentioned topics have softened and that there’s been a change in social norms.