

**„Kwa Raha Zangu“ – Zu meinem Vergnügen**  
**Modern Taarab: Aufführungspraxis und Bezüge zum Alltag**

**Dissertation**

Zur Erlangung des  
Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt

der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth,  
Fachbereich Literaturen in Afrikanischen Sprachen und Afrikanistik

von Frau Stefanie Kolbusa  
geb. 21.11.1965, Adelsheim

Gutachter:

Prof. Dr. Said A. M. Khamis

Prof. Dr. Gudrun Mieke

Eingereicht am: 21.9.2007



<b>VORWORT</b>	<b>6</b>
<b>ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS</b>	<b>9</b>
<b>EINLEITUNG</b>	<b>10</b>
<b>POPULÄRE KULTUR: DAS REINE VERGNÜGEN? .....</b>	<b>10</b>
<b>STAND DER FORSCHUNG .....</b>	<b>14</b>
EXISTIERENDE FORSCHUNG ZUM <i>TAARAB</i> .....	20
<b>FELDERFAHRUNG UND METHODEN .....</b>	<b>21</b>
FELDERFAHRUNG .....	21
METHODEN .....	22
<b>STRUKTUR DER ARBEIT .....</b>	<b>27</b>
<b><u>TAARAB. EINE EINFÜHRUNG</u></b>	<b><u>29</u></b>
<b>DIE ANFÄNGE DES <i>TAARAB</i> .....</b>	<b>31</b>
<b><i>TAARAB</i>. EINE BEGRIFFSKLÄRUNG .....</b>	<b>33</b>
KLASSISCHER <i>TAARAB</i> .....	34
MODERN <i>TAARAB</i> .....	35
<b><i>TAARAB</i> IN DAR ES SALAAM .....</b>	<b>40</b>
DAR ES SALAAM .....	40
GESCHICHTE DES <i>TAARAB</i> IN DAR ES SALAAM .....	41
GEGENWÄRTIGE <i>TAARAB</i> -SZENE IN DAR ES SALAAM .....	43
<b><u>ASPEKTE DER AUFFÜHRUNGSPRAXIS</u></b>	<b><u>54</u></b>
<b>PERFORMANZ, KONTEXT UND TEXT: EINE BEGRIFFSVERORTUNG .....</b>	<b>54</b>
PERFORMANZ .....	54
TEXT VERSUS KONTEXT .....	59
<b>VON SÄNGERINNEN, MUSIKERN UND DEM PUBLIKUM .....</b>	<b>63</b>
DIE SÄNGERIN, DER SÄNGER ADRESSIEREN EINE PERSON IM PUBLIKUM .....	65
MITGLIEDER DES PUBLIKUMS ADRESSIEREN AN MITGLIEDER DES PUBLIKUMS .....	66
MITGLIEDER DES PUBLIKUMS ADRESSIEREN AN DIE SÄNGERIN ODER DEN SÄNGER .....	68
<b>DIE LYRIK DES <i>TAARAB</i> .....</b>	<b>69</b>
VERORTUNG DES <i>TAARAB</i> IN DER SWAHILI-LIEDTRADITION .....	69

VERSMAB UND REIM DES <i>TAARAB</i> .....	76
<b>THEMEN DES MODERN <i>TAARAB</i> UND DES KLASSISCHEN <i>TAARAB</i> .....</b>	<b>87</b>
THEMEN IN DEN <i>MODERN TAARAB</i> -LIEDERN .....	89
VERGLEICH <i>MODERN TAARAB</i> – KLASSISCHER <i>TAARAB</i> .....	111
<b><i>MODERN TAARAB</i> UND FRAUEN-<i>TAARAB</i> .....</b>	<b>120</b>
<b>VON BLUMEN UND KOKOSPALMEN. DIE METAPHORIK DER TEXTE .....</b>	<b>125</b>
DER INNOVATIONSGRAD VON METAPHERN .....	138
DIE ENTWICKLUNG VON METAPHERN .....	147
<b><i>MODERN TAARAB</i> UND DIE FRAGE DER ÖFFENTLICHKEIT .....</b>	<b>150</b>
DIE ÜBERSCHREITUNG DER GRENZE .....	159
<b>TANZ UND GESTIK .....</b>	<b>165</b>
TANZ .....	166
GESTIK .....	169
DIE GELDGABE <i>TUZO</i> .....	187
<b>KLEIDUNG, SCHMUCK UND FRISUR.....</b>	<b>188</b>
KLEIDUNG .....	188
FRISUR.....	195
<b><u><i>MODERN TAARAB</i> UND SEINE BEZÜGE ZUM ALLTAG</u> .....</b>	<b><u>197</u></b>
<b><i>DIE KITCHEN PARTY</i> .....</b>	<b>200</b>
„ALLES LIEGT IN GOTTES HAND.“ FRAGEN DES GLAUBENS .....	205
ÜBER RESPEKT, EHRE UND GASTFREUNDSCHAFT .....	207
ÜBER DAS AUSKOMMEN MIT DER SCHWIEGERFAMILIE .....	210
EIN LEBEN IN ENGE. DIE NACHBARSCHAFT .....	211
FREUNDINNEN .....	217
„... ZWEI, DREI CENT.“ DAS EIGENE EINKOMMEN .....	219
DER LIEBHABER .....	227
LIEBESDIENSTE FÜR POMMES UND EIN HALBES HÜHNCHEN .....	233
VOM LIEBEN UND VERZEIHEN .....	235
IDEALE VON SAUBERKEIT .....	241
STELL DIR VOR, DEIN BABY SCHREIT UND DEIN MANN BRAUCHT DICH, WAS MACHST DU? .....	243
„ICH BIN NICHT ZU DIFFAMIEREN“ .....	245
<b>DAS ENDE DER <i>KITCHEN PARTY</i>. „EINE FRAU IST DAS, WAS SIE UMGIBT.“ .....</b>	<b>246</b>

<b><u>MODERN TAARAB. EIN RESÜMEE</u></b>	<b>256</b>
„DU SCHEINHEILIGE.“ DER STREIT ZWISCHEN RABBIYA UND SALMA .....	256
<b>MODERN TAARAB UND POPULÄRE KULTUR</b> .....	<b>261</b>
<b>TAARAB, EIN VENTIL FÜR GEFÜHLE</b> .....	<b>263</b>
<b>ÖFFENTLICHKEIT</b> .....	<b>266</b>
<b>MODERN TAARAB, STIMME DER UNTERDRÜCKTEN?</b> .....	<b>267</b>
<b>DAS REINE VERGNÜGEN</b> .....	<b>269</b>
<b><u>GLOSSAR</u></b>	<b>271</b>
<b><u>ANHANG A: LIEDTEXTE UND ÜBERSETZUNG</u></b>	<b>273</b>
<b>INHALTSVERZEICHNIS DER LIEDTEXTE</b> .....	<b>273</b>
<b>ANMERKUNGEN ZU DEN LIEDTEXTEN</b> .....	<b>274</b>
<b>DIE LIEDTEXTE</b> .....	<b>275</b>
<b><u>LITERATURVERZEICHNIS</u></b>	<b>400</b>
<b><u>DISKOGRAPHIE</u></b>	<b>411</b>
<b><u>VERZEICHNIS VON KARTEN, TABELLEN UND ABBILDUNGEN</u></b>	
Karte 1: Tansania.....	46
Karte 2: Veranstaltungsorte von <i>taarab</i> -Gruppen in Dar es Salaam.....	47
Tabelle 1: Anteil von Frauen und Männern als Sender und Empfänger der <i>modern taarab</i> -Lieder.....	90
Tabelle 2: Verse von <i>modern taarab</i> -Liedern auf <i>khanga</i> . .....	195
Abbildung 1: Autorin bei einer <i>taarab</i> -Veranstaltung (2004) .....	6
Abbildung 2: <i>Taarab</i> -Tänzerin mit <i>mipasho</i> -Finger und <i>tuzo</i> . ©King Kinya .....	187
Abbildung 3: <i>Kitchen party</i> in Dar es Salaam (2004) .....	200
Abbildung 4: Geschenke am Ende einer <i>kitchen party</i> . .....	255
Abbildung 5: Karikatur einer <i>mipasho</i> -Anhängerin. ©King Kinya .....	270



Abbildung 1: Autorin bei einer *taarab*-Veranstaltung (2004). Foto: Stefan Gua.

## Vorwort

Jetzt, da diese Arbeit fertiggestellt ist, stelle ich rückblickend fest, wie viele Personen an ihrer Realisierung mitgewirkt haben. Zunächst möchte ich meinen Freunden und Mitarbeitern in Tansania und Kenia danken, die mich teilhaben ließen an ihrem Leben und mich herzlich aufgenommen haben.

Hadija Yussuf bin ich für ihre jahrelange Freundschaft seit unserer ersten Begegnung 1996 dankbar. Sie hat mir das gesellschaftliche Leben von Frauen in Dar es Salaam nähergebracht und mich mit Witz und Humor aufgefangen, wenn ich erschöpft war. Ihre Familie nahm mich herzlich auf und ließ mich am Familienleben teilnehmen. Dabei bedanke ich mich insbesondere bei Tatu Mbugha, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite stand. Dem Ehepaar Showa Ibrahim und Doto Ramadhan danke ich, dass sie mich bei sich aufnahmen und in ihre Hochzeitsfeierlichkeiten einbezogen. Chaiba Komba, Doreen Mandawa, Chunaa Njaidi und Sofia Ntuta danke ich für ihre liebevolle Aufnahme und Unterstützung. Fokas Nchimbi half mir bei administrativen Problemen. Dem Karikaturisten King Kinya danke ich für die Karikaturen von *taarab*-Anhängerrinnen, die er

---

für mich gezeichnet hat. Meinen Assistentinnen Hadija Kibwana Mkali, Sanura Shariff und Mama Ali danke ich für ihre große Hilfe besonders in Bezug auf das Verständnis von *taarab*-Liedern. Ebenso danke ich Madaraka Omary für ihre Unterstützung in meinem Vorhaben. Den *taarab* nähergebracht haben mir nicht zuletzt Musiker und Sänger. So danke ich dem leider 2005 verstorbenen Sänger und Musiker Issa Matona und den Sängerinnen Shakila Said, Afua Suleiman, Sabaha Muchacho, Bi Kidude, Rukkia Ramadhan, Patricia Hillary, Latifa Muchacho und Lamania Shaaban für die vielen Gespräche. Weiterhin möchte für die Unterstützung von Professoren und Dozenten des Swahili Institutes in Dar es Salaam und Zanzibar und des Swahili Departments an der Universität in Dar es Salaam danken. Namentlich möchte ich hier Professor Dr. Ruth M. Besha († 2002), Professor Dr. Joshua S. Madumulla, Professor Dr. Mugyabuso M. Mulokozi, Professor Dr. S. A. K. Mlacha und Ali Mwalimu und den Dichter Haji Gora Haji nennen.

In Kenia war es mir ein Genuss, in die lokale Musikszene eingeführt zu werden. Hierfür danke ich besonders Zein al Abidin, Omary al Abdi, Anasi Muhaji und Zuhura Swaleh. In die Dichtkunst hat mich die Dichterin Khuleta Muhashammy eingewiesen. Bei ihr verbrachte ich viele Nachmittage, die ich sehr genossen habe. Bei ihr und ihrer Familie durfte ich mich zu Hause fühlen, wofür ich besonders Khadija Ahmed und Fatma Abdallah danke.

Diese Arbeit entstand im Rahmen des Sonderforschungsbereiches SFB FK 560 „Globales Handeln in Afrika im Kontext globaler Einflüsse“ an der Universität Bayreuth und wäre ohne dessen großzügige Unterstützung nicht möglich gewesen. Die ersten fünf Jahre von Oktober 2000 bis Juni 2005 wurden vom SFB FK 560 finanziert, im Anschluss daran erhielt ich ein einjähriges Promotionsabschlussstipendium HWP. Insbesondere möchte ich meine Dankbarkeit gegenüber meinem Doktorvater Professor Dr. Said A. M. Khamis zum Ausdruck bringen. Er hat mein Verständnis von Literatur im Allgemeinen und Swahili-Literatur und -Kultur im Besonderen in großem Maße gefördert. Zudem möchte ich ihm für seine beständige moralische Unterstützung und Ermutigung danken. Desgleichen geht auch mein Dank an Professor Dr. Gudrun Mieke, die mich stets ermutigt und gefördert hat. Professor Dr. Peter Probst und Professor Dr. Monika Sokol möchte ich für die Einführung in Performanztheorien danken.

Während meiner Zugehörigkeit zum SFB FK 560 habe ich sehr von der kollegialen wissenschaftlichen Atmosphäre profitiert. Mein Dank gilt allen Kollegen, die bereit waren,

meine Arbeit mit mir zu diskutieren und konstruktive Kritik einbrachten. Insbesondere möchte ich Ingo Bartha, Jigal Beez, Astrid Bochow, Hauke Dorsch, Klaudia Dombrowsky-Hahn, Magnus Echtler, Marko Scholze, Michaela Oberhofer, Ulrich Rinn, Eva Spieß und Markus Verne danken. Des Weiteren danke ich Herrn Professor Dr. Alois Winterling.

Sehr dankbar bin ich Michaela Pelican, Kerstin Pinther, Ulrich Schulz-Burgdorf und Peter Weber, die große Teile dieser Arbeit gelesen haben und mir mit konstruktiver Kritik und Ermutigungen zur Seite gestanden haben. Katharina und Jan Wilkens und Miriam Bauch danke ich für die Korrekturen meiner deutschen Übersetzung der *taarab*-Lieder. Ebenso geht mein Dank an Prof. Dr. Said A. M. Khamis und seine Frau Rahma Khamis für die Durchsicht und Korrektur der Transkription der *taarab*-Lieder. Silja Lückehe danke ich für das Korrekturlesen, Klaus Wolf und Gregor Henning für ihre Unterstützung bei der Formatierung dieser Arbeit.

Zudem möchte ich meinen Freundinnen Anja Kurz und Elfriede Meyer und meiner Schwester Antje Kolbusa danken, die in den oft schwierigen Zeiten verstanden haben, mich aufzuheitern und zu bestärken. Desgleichen danke ich auch Ellen Pfister und Hannelore Winzinger für ihre liebevolle Zugewandtheit.

Nicht zuletzt möchte ich meinem Mann Félicien Usengumukiza danken, der mich dazu angehalten hat, diese Arbeit zu schreiben, obwohl das bedeutete, dass wir uns lange nicht sehen konnten.

Diese Arbeit ist meinen Eltern Karin und Christian Kolbusa gewidmet, die mein Interesse für Afrika immer unterstützt haben und mir in dem Vorhaben, diese Arbeit fertigzustellen, geholfen haben.

## Abkürzungsverzeichnis

BAKITA	<i>Baraza la Kiswahili la Taifa</i> – Nationaler Swahili-Rat
CCM	<i>Chama cha Mapinduzi</i> – Revolutionspartei, Regierungspartei.
CUF	<i>Civic United Front</i> , jetzige Oppositionspartei
JKT	<i>Jeshi la Kujenga Taifa</i> – Armee für nationalen Aufbau
o. J.	ohne Jahresangabe
RTD	Radio Tanzania Dar es Salaam
Suwata	<i>Shirika la Uchumi la Wanawake</i> – Organisation, die sich für die Rechte von Frauen in Tansania einsetzt
TOT	Tanzania One Theatre
TSh.	Tansanische Shillinge

## Einleitung

Diese Arbeit befasst sich mit der Gestaltung menschlichen Miteinanders und dem Aushandeln gesellschaftlicher Werte durch *modern taarab*, einem Genre populärer Kultur in Tansania. Der Fokus liegt auf der aktiven Rolle von Produzenten und Konsumenten des *modern taarab*. Dabei sollen insbesondere die Konsumentinnen<sup>1</sup> und die Bezüge des *modern taarab* zu ihrem Alltag dargestellt werden. Thematisch ergeben sich so Anknüpfungspunkte an die Diskussion um populäre Kultur und Performanz, wie sie in den Kultur- und Literaturwissenschaften verhandelt werden. Insbesondere beziehe ich mich auf Barber (1987; 1989), Frith (1987), Fiske (1989; 2002) und Hannerz (1987), die populäre Kultur als Mittel des Ausdrucks verstehen, das Konsumenten aktiv gestalten und mit Bedeutung füllen. Zentral für das Verständnis von Performanz ist der Ansatz von Bauman (1978; 1986) und Bauman und Briggs (1990), die Performanz als Kommunikation auffassen.

## Populäre Kultur: Das reine Vergnügen?

„Kwa Raha Zangu“

*Dayout, picnics*

*Holidays, weekends*

*Diskoteki, taarabu*

*Beach na swimming pool*

*Mobitel nimepewa*

*Na pochi nimeganjiwa*

*Huja akanichukua*

*Milango nafunguliwa*

*Vikwazo sijawekewa*

*Kausheni*

*Nafanya kivyangu vyangu*

(„Kwa Raha Zangu“, 2. Strophe)

*N'natoka naye*

*N'navuruga naye*

*N'nabugi naye*

*N'nakoga naye*

*Nawasiliana naye*

*Natanua mimi naye*

*Ili nitembee naye*

*Nikirudi niingie*

*Nafanya kwa raha zangu*

*Msinambie*

---

<sup>1</sup> Da *modern taarab* in der Hauptsache Frauen anspricht und somit die Beteiligung von Frauen in diesem Genre sehr viel größer ist als die von Männern, verwende ich zumeist die weibliche Form (Konsumentinnen, Akteurinnen). Damit ist jedoch eine männliche Teilnahme nicht ausgeschlossen, meine Sprache soll lediglich der geschlechtsspezifischen Gewichtung dieses Genres gerecht werden.

„*Kwa Raha Zangu*“ (Zu meinem Vergnügen)

Ausflüge und Picknicks,	ich gehe mit ihm aus.
Ferien und Wochenende,	die verbringe ich mit ihm.
Diskotheek und taarab,	ich schwinge mit ihm.
Strand und Pool,	ich bade mit ihm.
Ein Handy habe ich bekommen.	Ich stehe ständig mit ihm in Verbindung.
Eine Brieftasche habe ich in die Hand gedrückt bekommen.	Ich lass es mir mit ihm richtig gut gehen.
Er holt mich immer ab,	damit ich mit ihm ausgehe.
Alle Türen werden mir geöffnet,	wenn wir zurückkommen.
Mir wurden keine Hürden gesetzt.	Ich mache es rein zu meinem Vergnügen.
Ich mache es so wie es mir gefällt!	

(„*Kwa Raha Zangu*“, 2. Strophe)

„*Kwa Raha Zangu*“ – „Zu meinem Vergnügen“ – ertönt es aus den Lautsprechern und die tanzenden Frauen singen den Vers begeistert mit, werfen die Arme in die Luft und den Kopf genüsslich in den Nacken. In dem *modern taarab*-Lied „*Kwa Raha Zangu*“ preist die Protagonistin ihr überaus angenehmes und vergnügliches Leben: eine erfüllte Liebesbeziehung, Diskothekenbesuche, *taarab*-Veranstaltungen, gutes Essen, kurz, ein Leben im Überfluss, das sie in vollen Zügen genießt und nach ihren Wünschen gestaltet. „*Kwa Raha Zangu*“ ist nicht nur der Titel des Liedes, sondern findet sich häufig auch als Verszeile in Liedern des *modern taarab* wie auch als Redewendung in der Umgangssprache. In jedem Fall aber gibt er ein Gefühl wieder, das für den *taarab* wichtig und ein Grund für die große Beliebtheit des *taarab* bei Frauen ist.

Es ist ein Aspekt, warum Frauen sich in diesem Genre populärer Kultur besonders engagieren. Was den Frauen im *modern taarab* Vergnügen bereitet, was darüber hinaus verhandelt wird, und ob es rein das Vergnügen ist, das die Attraktivität des *modern taarab* ausmacht, sind Fragen, die diese Arbeit zu beantworten sucht. Somit gibt der Titel dieser Arbeit „*Kwa Raha Zangu*“ – „Zu meinem Vergnügen“ den Ausgangspunkt wieder, von dem das Handeln der Akteurinnen in diesem Genre populärer Kultur betrachtet wird.

„Vergnügen“, darin sind sich Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen, die sich mit populärer Kultur beschäftigen, einig, ist ein Bestandteil populärer Kultur.

Common sense zwischen allen an der Erforschung des Populären beteiligten Disziplinen – neben den Cultural Studies sind aus deutscher Sicht vor allem Medien- und Literaturwissenschaft, Soziologie und Volkskunde/ Ethnographie, Psychologie und Publizistik zu nennen – besteht auch darin, dass Populäre Kultur irgend etwas mit „Vergnügen“ zu tun hat. Populäre Kultur macht Spaß! Das ist so ungefähr das einzige, in dem Forschung über und Teilnehmer an der Populären Kultur übereinstimmen. Worin dieser Spaß besteht, wie er hergestellt wird, welche kulturelle Bedeutung und sozialen oder psychologischen Funktionen er hat, und bei welchen Gelegenheiten – besonders wichtig bei der Rezeption welcher Art von Texten – der Spaß zustande kommt, darüber hat die Forschung keine gesicherten Auskünfte zur Verfügung. (Hügel 2003: 1)

Worin dieses Vergnügen besteht, ist allerdings eine Frage, die ganz unterschiedlich beantwortet wird. Frith (1992) geht davon aus, dass es verschiedene Gründe für das Vergnügen an populärer Musik gibt. Die sozialen Funktionen der populären Musik bestehen für ihn in der Erzeugung von Identität, dem Beherrschen von Gefühlen und der Organisation der Zeit. Dabei hängt jede dieser Funktionen von der Erfahrung ab, Musik in Besitz nehmen zu können (Frith 1992: 9). Fiske (2002) stimmt mit Frith darin überein, dass in der Schaffung von Identität über die populäre Musik das Vergnügen liegt.

Culture is the constant process of producing meanings of and from our social experience, and such meanings necessarily produce a social identity for the people involved. Making sense of anything involves making sense of the person who is the agent in the process; Sense making dissolves differences between subject and object and constructs each in relation to the other. Within the production and circulation of these meanings lies pleasure. (Fiske 2002: 1)

Fair (2002), die das Vergnügen von Frauen auf Sansibar am *taarab* vor und nach der Revolution darstellt, konstatiert darüber hinaus, dass es die Kontrolle über die Produktion des *taarab* ist, die für die Bildung von Identität (individueller wie kollektiver) ausschlaggebend ist.

Populäre Kultur wird in dieser Arbeit als ein Medium betrachtet, in dem die Teilnehmer – Produzenten wie Konsumenten – persönliche wie gesellschaftliche Anliegen aushandeln. Sie werden damit nicht als passive Konsumenten, sondern als eigenverantwortliche Akteure aufgefasst. *Modern taarab* als ein Genre populärer Kultur gibt einen Raum, in dem Emotionen, Wahrnehmungen, Erfahrungen und Probleme in sozialen Beziehungen artikuliert und ausgehandelt werden.

Dabei spielt das Leben im urbanen Milieu mit seinen ganz spezifischen Anforderungen an jede einzelne Person eine zentrale Rolle. Gerade die kulturelle, soziale und

ökonomische Vielfalt der Großstadt fordert dazu auf, sich zu positionieren. Grenzen werden ausgetestet, Neues ausprobiert, Tradiertes hinterfragt. Die Vielfalt spiegelt sich auch in dem Genre selber wider, in dem Elemente aus unterschiedlichsten Kontexten zusammengefügt werden, um eine möglichst explosive und damit attraktive Mischung zu erhalten.

Die Aushandlung über dieses Genre populärer Kultur findet auf verschiedenen Ebenen statt: der des Liedtextes, des Tanzes, der Gestik und der Kleidung. Dabei bleiben die Aussagen meistens mehrdeutig und ambivalent. Eine Interpretation ist nur mit dem Wissen um persönliche Geschichten möglich, bleibt aber selbst dann noch ungewiss. Je nach Akteuren und Kontext kann ein Lied unterschiedlich interpretiert werden.

Beim *taarab* handelt es sich um ein Musikgenre mit einer langen Tradition an der ostafrikanischen Küste. Aus der arabischen Welt kommend, wurde er fortwährend weiterentwickelt und den spezifischen gesellschaftlichen Gegebenheiten angepasst. Über die Anfänge des *taarab* an der ostafrikanischen Küste bestehen unterschiedliche Auffassungen, die durch eine fehlende Dokumentation auch schwer zu belegen ist. Wahrscheinlich reichen die ersten Anfänge in das 19. Jahrhundert (Graebner 2006: 409-411). Die erste Datierung der Entstehung eines Klubs reicht in das Gründungsjahr 1905 des Klubs Akhwani Saafa zurück. *Taarab* ist gesungene Dichtung, die das zentrale Element dieser Musik darstellt. Die Lieder werden mit wenigen Ausnahmen auf Swahili gesungen. Heute wird der *taarab* in zwei Subgenres unterschieden: *taarab asilia* (klassischer *taarab*) und *modern taarab*.

Im klassischen *taarab* wird der Gesang von Instrumenten wie *ud* (die arabische Laute), *qanun* (arabische Zither), Akkordeon, Violinen, Celli, Kontrabass, Tamburin und Trommeln begleitet. Die Instrumentierung kann so die Größe eines Orchesters erreichen. Der Inhalt und die Form des Gesangs sind eher kontemplativer Art. Die Lyrik folgt idealerweise einem bestimmten Versmaß und Reim.

Der *modern taarab* entstand zunächst aus einer Veränderung der Instrumentierung. So folgten Lyrik, Melodie und Rhythmus dem Beispiel des klassischen *taarab*, elektronische Instrumente wie Drum-machine, Keyboard, E-Gitarre und E-Bass erlaubten nun jedoch mit weniger Instrumentalisten einen Klangkörper ähnlich dem der großen Orchester zu erzeugen. Im Laufe der Zeit unterlag der *taarab* weiteren Veränderungen. Schnellere Rhythmen, die Tanzeinlagen ermöglichen, wurden ebenso eingeführt wie neue Formen der Lyrik. Insbesondere Letztere ist es, die stark verändert wurde, sowohl inhaltlich als auch

formal. Das ideale Versmaß und Reimschema des klassischen *taarab* wird häufig aufgebrochen zugunsten freier dichterischer Formen, die verschiedenen Kontexten entnommen werden. Ebenso werden in den Liedern inhaltlich andere Gewichtungen deutlich, was in Anbetracht veränderter Lebensumstände wenig erstaunt. Als integrierter Bestandteil des Alltags- und Festtagslebens ist der *modern taarab* genauso Veränderungen unterworfen wie das gesellschaftliche Leben.

Immer wieder entstehen in Kenia und Tansania Diskussionen darüber, ob die heutige Musikform *modern taarab* überhaupt *taarab* genannt werden kann. In seiner heute praktizierten Form entspräche er nicht den Charakteristika von *taarab*. Spricht man von *taarab*, wird Bezug genommen auf den klassischen *taarab*, dem Ideal dieser Musikrichtung. Die Beliebtheit des klassischen *taarab* und dessen Aufführungspraxis haben allerdings ihren Zenit überschritten. So existieren nur noch einige wenige Orchester, deren Haupteinnahmen aus Tourneen nach Übersee bestehen. Dagegen existiert ein reges Leben um und mit dem *modern taarab*. Immer wieder entstehen neue *taarab*-Gruppen und Lieder, die Bestandteil besonders des städtischen Milieus Dar es Salaams sind. Tatsächlich unterscheidet sich der *modern taarab* in vielerlei Hinsicht vom klassischen *taarab*. Die Instrumentierung ist eine ganz andere und die Lyrik sowie die besungene Thematik unterscheiden sich in großen Teilen. Das Verhalten der Akteure und Akteurinnen, der Musiker sowie des Publikums entspricht nicht dem Ideal des klassischen *taarab*. Die schärfste Kritik am *modern taarab* ist die, dass er nur kommerziellen Zwecken diene. Er sei aufreißerisch und vulgär und nicht interessiert an moralischen Fragen, die die Gesellschaft betreffen.

## Stand der Forschung

Den theoretischen Rahmen dieser Arbeit bilden Konzepte zu populärer Kultur und Performanz aus Literaturwissenschaft und Ethnologie.

Das Interesse an populärer Kultur in Afrika hat seit Terence Ranger (1975) beständig zugenommen. Ranger hatte sich *beni ngoma*, einem Musikgenre in Tansania, zugewandt, weil er Zugang zu Einstellungen und Auffassungen gesellschaftlich nicht privilegierter Personen in Bezug auf die Kolonialzeit suchte. War diese Herangehensweise zu Terence Rangers Zeiten noch revolutionär und stark umstritten, ist sie heute etabliert und wird oft verwendet. Nichtsdestoweniger wird das Konzept „populäre Kultur“ kontrovers diskutiert und ist alles andere als klar umrissen. Allein die unterschiedlichen Begrifflichkeiten

---

„populäre Kunst“ (Barber 1987), „populäre Kultur“ (Barber 1989), „populäre Musik“, „people’s art“ (Barber 1987) und „creole culture“ (Hannerz 1987), die verschiedentlich nebeneinander und austauschbar verwendet werden, verdeutlichen, dass es keinen Konsens darüber gibt, was dieses Genre auszeichnet.

In dieser Arbeit wird der Begriff „populäre Kultur“ verwendet, nicht zuletzt deshalb, weil „African Popular Culture“ zu einem etablierten Konzept in der Afrikaforschung geworden ist. „Populär“ wird im Sinne von „ausgehen von, stammen von, zugehörig zu dem einfachen Volk“ verwendet. Damit wird zunächst die Frage nach der Bewusstseinsbildung vermieden, die bei der Deutung von „populär“ in Abgrenzung zu „people’s art“ gestellt werden muss. Bei letztgenannter Gegenüberstellung „populär“ – „people’s art“ wird „populär“ bezogen auf die Interessen und die damit verbundene Bewusstseinsbildung derer, denen diese Kunst dient, erklärt (Barber 1987: 7). Als „people’s art“ wird hingegen die Kunst verstanden, die spontan entsteht, den wirklichen Interessen entgegensteht und bestehende Werte und den Status quo nur verstärkt. Das Problem, das ich bei dieser Deutung der Begriffe sehe, ist die Wertung. Einer Akteurin oder einem Akteur das Bewusstsein seiner Situation in der Gesellschaft oder für sein Handeln abzustreiten, halte ich für vermessen.

Zunächst wurde der Begriff „populäre Kultur“ in der Afrikaforschung in Anlehnung an die Diskussion in Europa und Nordamerika geführt. „Populär“ verweist hier auf die soziale Unterschicht und hat zumeist eine pejorative Konnotation (Barber 1989: 3). In der westlichen Tradition wird so die „populäre Kultur“ der „Hoch-Kultur“ oder auch „Elitekunst“ gegenübergestellt (Barber 1987; Frith 1987; Barber 1989).

Die Frage, die bei der Beschäftigung mit populärer Kultur immer wieder gestellt wird, ist die nach der Rolle des Konsumenten. So stellen Adorno und Horkheimer (1972: 128-176) populäre Kultur mit Massenkultur gleich. Die Kulturindustrie, die über die verschiedenen Medien die „Massen“ erreiche, produziere regelrecht Individuen. Sie verbreite in großem Maßstab Ideen und Ansichten und kontrolliere damit die „Massen“.

Hebdige (1979) hingegen, ein Vertreter der Birmingham<sup>2</sup> Schule, sieht populäre Kultur für den Konsumenten als Mittel der Kreativität und des Protestes. Im Gegensatz dazu begreift Heath (2005) Massenkultur als eine Illusion des Protestes, der in Wahrheit

---

<sup>2</sup> Die Birmingham Schule „Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham, UK“ untersucht, wie herrschende Ideologien und Diskurse von Massenmedien geformt werden. Der Fokus liegt dabei auf der Beziehung zwischen Produktion und Konsumtion populärer Kultur.

aufgrund des gesellschaftlichen Systems gar nicht möglich sei. Vielmehr diene populäre Kultur lediglich der Verwirklichung finanzieller Interessen.

Fiske (1989) dagegen unterscheidet zwischen Massenkultur und populärer Kultur. Massenkultur sind für ihn die „Produkte“, populäre Kultur indessen

[...] the ways in which people use, abuse, and subvert these products to create their own meanings and messages. (Fiske 1989: 104)

Nur, wenn ein Produkt den Konsumenten die Möglichkeit gibt, es mit eigenen Bedeutungen zu füllen, kann es populär genannt werden (Fiske 1989: 2). Die Bedeutungen, die einem Produkt<sup>3</sup> durch die Konsumenten zugewiesen werden, können, so Fiske, nur in sozialen und kulturellen Beziehungen entstehen (Fiske 2002: 3). Insofern dem Konsumenten die Rolle eines aktiv Handelnden zugewiesen wird, erscheint er weniger manipulierbar und beherrschbar als bei Adorno und Horkheimer.

Die Diskussion um populäre Kultur in Afrika unterscheidet sich inzwischen von der um populäre Kultur in Europa. In die Kritik geriet vor allen Dingen das aus dem westlichen Diskurs stammende dichotome Konzept populäre Kultur versus Hoch-Kultur mit der impliziten Zuweisung zu sozialen Schichten. Zunächst wurde populäre Kultur in Afrika nicht nur in Abgrenzung von Elitekunst, sondern ebenso von traditioneller Kultur gesehen (Barber 1987). Hannerz stellt diesem Konzept, das abhängig von sozialen Schichten definiert ist, das der Perspektive Zentrum versus Peripherie gegenüber. Populäre Kultur in Afrika ist seiner Ansicht nach „metropolis-oriented sophistication and modernity“ und kontrastiert gegenüber „bush“ und nicht einer „Hoch-Kultur“ (Hannerz 1987). Für ihn hat sie eher eine integrative Funktion, in der Angehörige verschiedener sozialer Schichten Freizeit und Vergnügen miteinander teilen. Das zentrale Charakteristikum moderner komplexer Gesellschaften besteht für Hannerz im Wechselspiel verschiedener Lebensformen, Märkte, sozialer Bewegungen und Staaten. Diese formten „cultures“ und die „global ecumene“ (Hannerz 1992: 241). Ein besonders komplexer Kulturapparat und die größte Vielfalt an Subkulturen sei in Städten zu finden. Die Komplexität urbaner Kultur basiere zum Teil auf der Inkorporation von Elementen von außen, die aber in der Stadt angepasst würden. Aufgrund des Charakteristikums kultureller Komplexität zeitgenössischer Gesellschaften verwendet er anstelle des Begriffes populärer Kultur „creole culture“ (Hannerz 1987). Die Auffassung der Komplexität entspricht der

---

<sup>3</sup> Fiske (2002: 4) spricht hier von Text oder cultural commodities, womit er das mit Bedeutungspotenzial belegte Produkt meint. „[...] a pair of jeans or a piece of furniture is as much a cultural text as a pop record. All commodities are consumed as much for their meaning, identities and pleasures as they are for their material functions.“

---

von Barber und Moraes Farias (1989: 4-5), die die Vorstellung von einer Massenkultur in Afrika für unzutreffend hält, da das Publikum in Größe, Anonymität und Differenzierung dem des Westens nicht zu vergleichen sei. Sie fordert daher, „populär“ im afrikanischen Kontext nicht gebunden an soziale Klassen, sondern an andere Kategorien wie Gender, Religion und Ethnizität zu lesen (Barber 1989: 4).

Das Handeln der Konsumenten und der Umgang mit dem *modern taarab* als Genre populärer Kultur stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit. Dabei unterscheide ich jedoch nicht wie Fiske zwischen dem Produkt – das er als Massenkultur bezeichnet – und der Aushandlung – was er als populäre Kultur versteht. Vielmehr bilden im *taarab* Produktion und Rezeption eine Einheit, die einem ständigen Prozess der Aushandlung unterliegt. Produktion und Rezeption unabhängig voneinander zu betrachten, würde der Komplexität und Vielschichtigkeit dieses Genres nicht gerecht. Zudem entspricht die strenge Trennung von Produzent und Konsument nicht der des *taarabs*. Vielmehr sind die Rollen der Akteure im *taarab* fließend und können sich je nach Akteuren und Kontext ändern. Diese Dynamik erschließt sich erst durch die Interaktion von Akteuren mit und durch *taarab*.

So wird insbesondere die kommunikative Funktion des *modern taarab* und der Kontext, in dem er verhandelt wird, näher betrachtet.

But popular arts are also much more than constellations of social, political, and economic relationships – they are expressive acts. Their most important attribute is their power to communicate. This power is eloquently testified to by the frequency with which they are repressed. (Barber 1987: 2)

In den Aushandlungen über dieses Genre populärer Kultur wird deutlich, dass die Akteurinnen eine aktive Rolle einnehmen und nicht als „Massen“ fremdbestimmt werden. Vielmehr kommunizieren sie persönliche und gesellschaftliche Anliegen. *Modern taarab* ist insbesondere ein urbanes Genre, das Frauen anspricht. In diesem werden Normen und Werte von Frausein, Anliegen und Erfahrungen von Frauen in der Stadt artikuliert.

Der skizzierte lokale Diskurs über klassischen *taarab* und *modern taarab* scheint der Dichotomie populäre Kultur versus Hochkultur zu entsprechen und auf soziale Schichten zu verweisen. Soziale Schichten sind zwar die Aufführungspraxis betreffend von Bedeutung, wichtiger jedoch ist beim *modern taarab* der Genderaspekt sowie das Leben in der Großstadt. Insofern schließen sich in Bezug auf *modern taarab* die oben vorgestellten Lesarten nicht gegenseitig aus, sondern sind gleichzeitig möglich – die der sozialen Schichten, der Orientierung auf die Großstadt (Hannerz 1987) und gleichzeitig eine gegen soziale Schichten bezogen auf Gender (Barber 1989: 4).

Den *modern taarab* betrachte ich weniger als eine Weiterentwicklung des klassischen *taarab*, sondern als Fortführung lokaler Frauenveranstaltungen wie Initiationen, Tanzgruppen und Frauen-*taarab* mit einer veränderten Form von Öffentlichkeit. Öffentlichkeit wird hier zunächst verstanden als Zugänglichkeit gesellschaftlicher Vorgänge (Förster 1999: 50). Die Veränderungen betreffen erstens den Kreis der Teilnehmerinnen und zweitens Form und Inhalt dessen, was verhandelt wird. Sind die genannten Institutionen einer geschlossenen Gruppe von Teilnehmerinnen vorbehalten, gewährt der *modern taarab* öffentlichen Zugang und damit auch die Entstehung eines Publikums. Die Kommunikation mit *taarab* in öffentlichen Veranstaltungen ist jedoch nur einem geschlossenen Kreis von Teilnehmerinnen zugänglich. Die Öffentlichkeit ist davon ausgeschlossen.

Die Darstellung von Interaktionen im *taarab* erfordert einen Ansatz, der der Vielschichtigkeit und Komplexität gerecht wird. Hierzu bediene ich mich der Performanztheorien aus der Literaturwissenschaft und Ethnologie. Insbesondere beziehe ich mich dabei auf die Performanztheorie des Folkloristen Bauman (1978; 1986; 1990). Seine Auffassung von Performanz als Art und Weise der Kommunikation entspricht den Gegebenheiten einer *taarab*-Aufführung. Diese Kommunikation findet über verschiedene Aspekte der Performanz statt.

Die Liedtexte an sich stellen nur einen Aspekt der Kommunikation über *taarab* dar. Ihre kommunikative Bedeutung aber erhalten sie erst in der Interaktion. In der Interaktion von Akteurinnen und Akteuren fällt auf, welche unterschiedliche Interpretationen eines Liedes möglich sind. Wie im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden wird, setzen die Akteure und Akteurinnen *taarab* aus den unterschiedlichsten persönlichen Beweggründen ein. Das hat zur Konsequenz, dass ein Liedtext je nach Person und Verwendung verschiedene Bedeutungen, ja Interpretationen erfährt. In der Interaktion werden verschiedene Aspekte wichtig, mit denen Bedeutung konstituiert wird. Erst die Betrachtung der gesamten Performanz, zu der die Akteure, die Lieder, Tanz, Gestik, Kleidung und Accessoires gehören, gibt einen Einblick in das breite Spektrum an Bedeutung, das dieses Genre populärer Kultur ausmacht. Diese Bedeutungsvielfalt einerseits der populären Kunstform selber und andererseits auch für das Publikum scheinen charakteristisch für populäre Kunst zu sein (Barber 1987: 63). Die Ambivalenz des *taarab* ist es auch, die ihn für die Kommunikation so attraktiv macht. So ermöglicht er, Dinge zu artikulieren, die in der direkten Kommunikation nicht angesprochen werden können.

Ausschlaggebend für die Interpretation der Lieder des *modern taarab* in der Interaktion ist allerdings das Wissen um die persönlichen Geschichten der Akteure. Nur mit diesem Wissen kann das Verhalten einer Akteurin zu einem Lied verstanden werden. Aus diesem Grund ist besonders die Einbindung des *modern taarab* in den Alltag der Akteurinnen und Akteure von Bedeutung. Erst die Betrachtung des Alltags gibt Aufschluss über den Stellenwert, den dieses Genre populärer Kultur hat. Der Performanzansatz von Bauman sollte jedoch erstens um ein breiteres Verständnis von Darsteller und Publikum erweitert werden. Die Kontrolle, die dem Darsteller von Bauman zugeschrieben wird, entspricht nicht der Komplexität der Kommunikationsstrukturen im *taarab*. Zweitens ist es die Intention, mit der über *taarab* kommuniziert wird, die für die Übermittlung einer Botschaft entscheidend ist.

Die Perspektive des Publikums wird in der Forschung über populäre Kultur in Afrika selten eingenommen. Eine Ausnahme stellt die Untersuchung Abu-Lughods (1988) über die Bedeutung von Lyrik im Alltag von Beduinenfrauen dar. Darin zeigt sie, dass Beduinenfrauen vermittels dieser Lyrik ihre ganz eigene (auch imaginierte) Lebenswelt schaffen, die der herrschenden gesellschaftlichen Ordnung widerspricht. Ebenso wie im *taarab* wird diese Lyrik auch zu Kommunikationszwecken eingesetzt. Wenn es auch wenige Arbeiten über die Bedeutung von populärer Musik für die Rezipienten gibt, beschäftigen sich doch mehrere mit anderen Genres populärer Kultur. So betrachtet Minou Fuglesang (1994) den Einfluss von Filmen und Videos auf das Leben junger Frauen auf Lamu. Dabei stellt sie den kreativen Umgang, die aktive Rolle der jungen Frauen im Umgang mit diesen Medien beziehungsweise deren Botschaften dar. Im Prozess des Erwachsenwerdens gestalten sie ein eigenes Selbstverständnis im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne. Der Bedeutung von Film und Fernsehen geht Abu-Lughod (1995) auch in einer Untersuchung zu Auswirkungen von Fernsehserien auf die Gesellschaft in Ägypten nach. Sie ist der Ansicht, dass diese Medien Frauen, jungen Mitgliedern der Gesellschaft sowie Bewohnern fernab der Metropolen die Möglichkeit bieten, an Diskursen anderer Welten teilzunehmen. Dieses Privileg sei bisher lediglich den Männern in der Stadt vorbehalten gewesen. Das Leben von Frauen im urbanen Dar es Salaam und ihre Widerspiegelung im populären Theater setzt Lange (2002) in Beziehung zueinander. Auch hierbei sind die Anforderungen einer modernen Welt und der Umgang der Betroffenen damit ein zentrales Anliegen.

## Existierende Forschung zum *taarab*

Die Forschung hat zunehmend Interesse an *taarab* gewonnen. Trotzdem wurde bisher nur eine Monografie zu *taarab* publiziert (Ntarangwi 2003). Weitere Monografien sind unveröffentlicht (Topp 1992). In den meisten Arbeiten wird *taarab* als ein Aspekt einer übergeordneten Fragestellung behandelt. So bildet *taarab* einen Bestandteil in Askews Arbeit (Askew 2002) über die Funktionen und den Gebrauch kultureller Manifestationen in der Politik des unabhängigen Tansania. Sie sieht den *modern taarab* als von Frauen verwendetes Mittel des Protestes, der sich jedoch nicht auf soziale Strukturen, sondern auf Individuen beziehe (Askew 2002: 155). Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob die Kritik an Individuen noch Widerstand genannt werden kann. In ähnlicher Weise beschäftigen sich Lange und Tsuruta (Lange 2002; Tsuruta 2003) mit dem *taarab*, jedoch bezogen auf Dar es Salaam. Lange (2002: 297-298) betrachtet *taarab* Lieder ebenfalls als Ausdruck des Widerstands. Dabei sei der klassische *taarab* mit seinen romantischen Liedern ein Aufbegehren gegen das herrschende soziale System arrangierter Heiraten gewesen, der *modern taarab* ein Protest gegen die Konkurrenz um ökonomisch potente Männer. Zu dem Schluss, der klassische *taarab* sei Widerstand gegen arrangierte Heiraten gewesen, kommt Lange allein durch einen Korpus von klassischen *taarab*-Liedern. Um diese Aussage machen zu können, wäre aber ein Einblick in Heiratspraktiken und Partnerwahl notwendig, den die Autorin nicht leistet. Zudem wurde Liebe oft als Metapher verwendet, hinter der sich ganz andere Themen verbergen konnten (Askew 2000: 30; Omary 2000; Arnold 2002: 164). Fair (1994) stellt Freizeit und populäre Kultur inklusive *taarab* in Zusammenhang mit der Politik Sansibars nach der Abschaffung der Sklaverei. Sie verweist darauf, dass der *taarab* ein Sprachrohr für arme und entrechtete Bewohner darstellte. Durch das Engagement in diesem Genre nahmen sie aktiv an der Gestaltung der zivilen Gesellschaft teil (Fair 1994). Lieder der berühmten *taarab* Sängerin der 1940er Jahre Siti Binti Saad seien Ausdruck des Protestes gegen die Gewalt gegenüber Frauen gewesen. Die Lieder, die sie als Beleg für diese These anführt, sind jedoch derart metaphorisch, dass sie die unterschiedlichsten Interpretationen zulassen. Die politische Dimension von *taarab*-Liedern Ende der 1990er Jahre stellt Arnold (2002) detailliert anhand der Prozesse, die um ein Lied entstehen, dar.

Musikethnologisch befasst sich Topp (1992; 1994), ebenfalls konzentriert auf Sansibar, mit der Rolle von Frauen im *taarab*. Ihre These ist, dass der *taarab* mit zunehmender Beteiligung von Frauen afrikanisiert wurde. Ntarangwi (2003) fokussiert *taarab* unter dem

Gender-Aspekt. Der Frage nach der Wirkung populärer Kunst auf die urbane Bevölkerung Dar es Salaams geht Lange (2002) nach. *Taarab* wird dabei aber eher nur am Rande erwähnt.

Biografien einzelner *taarab*-Musiker existieren hauptsächlich in lokalen Publikationen auf Swahili (Jahadhmy 1966; Mgana 1991; Khatib 1992). Mit der *taarab*-Lyrik haben sich Shariff und Khamis befasst (Shariff 1988; Khamis 2001; Khamis 2002). Khamis richtet dabei sein Interesse auf die Veränderungen, die in der *taarab*-Lyrik festzustellen sind, und verknüpft dies mit theoretischen Fragen über Poesie, Oralität und Schriftlichkeit. Sammlungen von Liedtexten mit und ohne Übersetzung finden sich bei Jahadhmy, Matola et al (1966) und Knappert (1972; 1977). Ebenso befasst sich Graebner hauptsächlich musikethnologisch und historisch mit *taarab* (Graebner 2004; Graebner 2004).

Eine Perspektive, die bisher noch nicht eingenommen wurde, ist die, den *taarab* in seiner Bedeutung für das Publikum zu betrachten. Vor allen Dingen wird kaum beachtet, welche Bedeutung diese Musik für die Hörer in ihrem privaten Leben, in ihrem Alltag hat. Die meisten der vorliegenden Arbeiten gehen von den Produzenten aus beziehungsweise betrachten die Produktion dieser Musik. Die Hörer oder das Publikum werden weniger beachtet, obwohl ihnen eine zentrale Rolle zufällt. Diese Lücken sollen durch die vorliegende Studie geschlossen werden.

## Felderfahrung und Methoden

### Felderfahrung

Diese Arbeit ist das Ergebnis von insgesamt 22 Monaten Forschung in den Jahren 2000 bis 2005. Die meiste Zeit davon verbrachte ich in Dar es Salaam, das als Zentrum des *modern taarab* gilt. Der *modern taarab*, der dort produziert wird, findet weite Verbreitung an der Ostafrikanischen Küste. Um die Rezeption und Aushandlung an anderen Orten und in anderen Kontexten zu erfassen, führte ich Forschungen in Mombasa, Tanga, Arusha und Sansibar durch. Neben der Verbreitung des *taarab* aus Dar es Salaam entstehen an diesen Orten eigene Stile von *taarab*, die Rückschlüsse auf die spezifische Situation des *taarab* in Dar es Salaam gewähren. Meine Forschungsaufenthalte bauten auf Erfahrungen auf, die während früherer Aufenthalte in Tansania gesammelt worden waren. Erstmals war ich 1986 in Tansania in der Region Mbeya in einem ländlichen Gebiet. Während dieses

einjährigen Arbeitsaufenthaltes erwarb ich meine Swahilikenntnisse, die ich weiter vertiefte. Zwischen 1990 und 1998 führte ich regelmäßige Dolmetschertätigkeiten durch. Mit einem Studienjahr 1996/97 an der Universität in Dar es Salaam, an der ich Swahili im zweiten Studienjahr studierte, qualifizierte ich mich weiter und führte dies zu einem Abschluss mit dem staatlichen Examen. Während dieses Jahres wohnte ich mit Familienanschluss in einem informellen Viertel Dar es Salaams. Dies ermöglichte mir Einsichten und Erfahrungen, auf die ich für meine Forschung aufbauen konnte. Insbesondere konnte ich an bereits bestehende Kontakte anknüpfen.

## Methoden

Während meiner Feldforschung bediente ich mich unterschiedlicher Methoden. Da ich die Bedeutung und Rezeption von Liedern im Alltag erfassen wollte, nahm die teilnehmende Beobachtung eine wichtige Rolle ein. So lebte ich in Dar es Salaam in unterschiedlichen Wohnverhältnissen. Zunächst wohnte ich bei einem jungen Paar, das verwandt war mit der Familie, bei der ich bereits 1997 gewohnt hatte. Danach bezog ich gemeinsam mit einer jungen Frau ein Haus in demselben Viertel. Diese beiden Wohnsituationen waren sehr lehrreich, weil ich erstens in den Haushalt und zweitens in gesellschaftliche Ereignisse eingebunden war. So lernte ich den Alltag besonders von Frauen kennen und nahm mit ihnen an Festlichkeiten wie Hochzeiten und Frauenfesten teil. Mit Freundinnen und Nachbarinnen besuchte ich öffentliche *taarab*-Veranstaltungen. Die Einbindung in Alltag und Festlichkeiten bedeutete zudem, dass ich aufgefordert wurde, eigene Beiträge in Form von Reden und Tanzeinlagen zu leisten. Eine erwachsene Frau muss eine bestimmte Tanztechnik beherrschen, um als Frau akzeptiert zu werden. Die Tanzeinlagen waren somit mehr als nur ein Amusement für das Publikum, vielmehr waren sie ein Test, die „Eintrittskarte“ in den Kreis der anwesenden Frauen. Hatte ich die Grundlagen für diese Art von Tanz schon während meiner Studienzeit in Dar es Salaam gelegt, so musste ich den Tanz zu *taarab* erst erlernen, was mir nicht leicht fiel. Die Schwierigkeit, die beim Tanz zu *taarab* besteht, ist die, dass die Lyrik mit passenden Gesten begleitet wird. Dies ist aber nur mit Kenntnis der Texte möglich. Die Texte müssen auch insoweit beherrscht werden, als dass gestisch mit ihnen gespielt und so interpretiert werden kann. Das Vergnügen an *taarab* erschloss sich mir erst gegen Ende meiner Forschung, als ich all die verschiedenen Spiel- und Verhaltensregeln beherrschte. Bis dahin hatte ich mich immer fremd und als Beobachterin gefühlt und verstand nicht die Begeisterung, die die Frauen offensichtlich beim *taarab* hatten. Diese Erfahrung verdeutlichte mir, dass ein tiefes

Verständnis nur durch die aktive Teilnahme mit Kenntnis der erforderlichen Verhaltensregeln und sozialen Gefüge möglich ist. Teilnehmende Beobachtung allein konnte diesen Erkenntnisgewinn nicht leisten. In diesem Sinne führt Spittler (2001) in Ergänzung zu teilnehmender Beobachtung den Begriff der Dichten Teilnahme ein, welcher den Stellenwert persönlicher Erfahrungen in der Feldforschung unterstreicht. Die eigenen Erfahrungen führten so zu Informationen, die für das Verständnis des Verhaltens anderer wichtig waren. Eine weitere Quelle von Einsichten sind auch eigene Fehler. So wurde mir die Bedeutung der Beachtung der Privatsphäre deutlich, als ich aus Unwissenheit dagegen verstieß. Mein Fehlverhalten hatte einen offenen Streit ausgelöst und somit weitreichende Konsequenzen für alle Beteiligten.

In meiner Forschung habe ich mich verschiedener Interviewtechniken bedient, vornehmlich halbstrukturierter und biografischer Interviews. Besonders inspirierend jedoch waren informelle Gespräche. In informellen Gesprächen treffen sich die Gesprächsteilnehmer als Gleichberechtigte, was meiner Erfahrung nach viele Vorteile birgt. Durch die informelle Situation und das Fehlen von Aufzeichnungsgeräten sind die Gesprächsteilnehmer freier. Gerade in der offiziellen Interviewsituation werden bestimmte Themen und Ansichten vermieden, weil sie nicht für eine breite Öffentlichkeit bestimmt sind. Zudem besteht bei informellen Gesprächen eher ein Austausch an Gedanken und Fragen, der bei der inhärent hierarchischen Konstellation eines Interviews nicht in der Form gegeben ist. In Gesprächen werden oft auch Themen angesprochen, die in einem Interview nicht bedacht worden wären. Es liegt dann jedoch in der Verantwortung der Forscherin, aus diesen im Vergleich zum Interview intimen Gesprächen nur das zu veröffentlichen, was den Gesprächspartnern nicht schadet oder sie bloßstellt.

In der Auseinandersetzung mit den Liedtexten bot sich mir eine weitere Methode, die sich als sehr aufschlussreich herausstellte. Ich bat Sänger, Sängerinnen, Komponisten und Komponistinnen und *taarab*-Begeisterte, mir Liedtexte und den Kontext, in dem sie entstanden oder verwendet werden, zu erklären. Zuvor hatte ich die Lieder transkribiert oder transkribieren lassen und mir diese durchgesehen. Verständnisschwierigkeiten, die sich mir stellten, besprach ich dann mit verschiedenen Personen. In dieser Art Unterricht, in dem die Befragten mir Wörter, Textpassagen oder den Kontext eines Liedes erklärten, wurden mir auch oft über die Liedtexte hinaus Zusammenhänge erläutert. Dies betraf einerseits persönliche Geschichten und andererseits gesellschaftliche oder politische Ereignisse und Vorstellungen. Schließlich stehen hinter einem Wort oftmals gesellschaftliche Konzepte oder Ansichten, die zum Verständnis notwendig sind.

Die Einbindung des *modern taarab* in den Alltag und die zumeist persönlichen Aushandlungen über den *taarab* zu verstehen, ist schwierig. Dazu müssen viele Faktoren bekannt sein: erstens die Art der Beziehung der involvierten Personen untereinander, zweitens deren persönliche Geschichten, drittens die Situation, in der der *taarab* für die Aushandlung angewendet wird, und viertens der Inhalt des *taarab*-Liedes. All diese Faktoren zu kennen, ist fast unmöglich und so war ich oft auf den Tratsch um diese Geschehen angewiesen. Tratsch hat die Eigenschaft, ein Eigenleben zu gewinnen, das die Tatsachen unter Umständen völlig umkehren kann. Nichtsdestotrotz gibt er Hinweise, denen nachgegangen werden kann. So habe ich dem Tratsch Anhaltspunkte entnommen, die ich mit verschiedenen Personen, möglichst mit den involvierten, besprochen und mit eigenen Beobachtungen ergänzt habe. Dass dies nicht zu einem „wahrhaftigen“ Bild führen muss, ist jedoch ebenso offensichtlich. Ich selbst habe erlebt, wie mir Gerüchte zugetragen wurden, die ich nicht verifizieren konnte. Was sie aber bewirkten, war Misstrauen und Vorsicht meinerseits gegenüber bestimmten Personen.

Die Repräsentation der Vielschichtigkeit und Ambiguität von *modern taarab* birgt ein methodisches Problem. Indem ich in meiner Arbeit einzelne Lieder, Tanz und Gestik im Kontext der Erfahrungen und Intentionen der jeweiligen Akteurinnen analysiere, nehme ich ihnen die Vieldeutigkeit, die sie in der Wahrnehmung des Publikums weiterhin besitzen, da dem Publikum diese Informationen nicht direkt zugänglich sind. Zugleich ist dieses Vorgehen notwendig, um dem Leser / der Leserin Einblick zu geben in die Bedeutungen, die Lieder und Gestiken tragen können.

Während meiner Forschung besuchte ich mehr als 120 öffentliche *taarab*-Aufführungen verschiedener Gruppen an unterschiedlichen Lokalitäten. Die Gruppen in Dar es Salaam waren: Babloom Modern Taarab, Bembea Music Masters, Coast Modern Taarab, East African Melody Modern Taarab, JKT Taarab, Muungano Cultural Troupe, TOT, Zanzibar Stars Modern Taarab, auf Zanzibar Culture Musical Club und in Mombasa Zein Musical Party. Zu diesen öffentlichen *taarab*-Veranstaltungen habe ich an 42 Festen, insbesondere Frauenfesten teilgenommen, bei denen *taarab* einen festen Bestandteil bildet.

Bei meiner qualitativen Forschung über die Interaktion mit *taarab* habe ich meinen Fokus auf die Gruppe East African Melody gerichtet. Die Wahl dieser Gruppe traf ich aus verschiedenen Gründen. Erstens spielt diese Gruppe ausschließlich *taarab* und verfügt nicht wie manche andere über ein weit gestreutes Programm von Akrobatik bis Chor und Schlangenvorführung. Zweitens erfreute sich diese Gruppe großer Beliebtheit, einige ihrer

---

Lieder wurden oft in den Medien gespielt und erhielten einen Preis. Nicht zuletzt wurde ich von einigen *taarab*-Anhängern dieser Gruppe sehr freundlich empfangen.

Die Dokumentation und Analyse von *taarab*-Veranstaltungen und solchen, in denen *taarab* verwendet wird, habe ich durch audio-visuelle Methoden ergänzt. Die Audio- und Videokassetten, die ich dazu verwendet habe, sind unterschiedlicher Herkunft. Sie entstammen lokalen Produktionen und sind auf dem lokalen Markt erhältlich. Einige Videokassetten wurden mir von Privatpersonen zur Verfügung gestellt, weitere Videos habe ich selber zu Dokumentationszwecken aufgenommen. Einem Video aus meiner eigenen Produktion sind die Bildsequenzen entnommen, die ich in diese Arbeit einfüge. Weiterhin habe ich ein umfangreiches Bildmaterial per Kamera erstellt.

Die lokale Presse mit Kommentaren zu *taarab*-Veranstaltungen, Interviews mit Sängern und Sängerinnen und Kolumnen zu Themen aus dem Alltag ist eine weitere Informationsquelle, die in meine Analyse einbezogen wurde. In Radio und Fernsehen wird *taarab* regelmäßig ausgestrahlt und diskutiert. Diese Sendungen habe ich, soweit es mir möglich war, ebenso verfolgt.

Ein wichtiger Bestandteil meiner Forschung war das Sammeln und Analysieren von Liedtexten. Der Korpus meiner Textsammlung umfasst Texte des klassischen *taarab* sowie des *modern taarab*. Der klassische *taarab* umfasst Liedtexte der Gruppen Akhwani Safaa und Culture Musical Club auf Sansibar, JKT Taarab in Dar es Salaam, Black Star und Lucky Star aus Tanga, Zein Musical Party und Bhalo & Party in Mombasa, zudem die Liedtexte einzelner Künstler wie Shakila Said aus Tanga und Issa Matona aus Sansibar und Khuletta Muhashammy aus Mombasa. Insgesamt umfasst die Sammlung 434 Lieder. In die vorliegende Arbeit sind in der Hauptsache Lieder der Gruppe Akhwani Safaa, des JKT Taarab und der Künstler Shakila Said und Issa Matona eingeflossen. Die Quellen dieser Liedtexte sind unterschiedlicher Art. Von der Gruppe Akhwani Safaa, Zein Musical Party und der Dichterin Khuletta Muhashammy liegen mir umfangreiche Manuskripte vor. Andere Liedtexte beruhen auf Transkriptionen von Audiokassetten. Die Audiokassetten von wieder aufgelegten älteren Liedern sind zum Teil im Handel erhältlich. Weitere stammen aus Archiven des Radio Tanzania Dar es Salaam (RTD) und den privaten Produzenten Alaykeifak auf Sansibar und Mbwana Radio Services und Bhalo & Party in Mombasa. In wenigen Ausnahmen habe ich auf bereits bestehende Liedtextsammlungen zurückgegriffen (Jahadhmy 1966; Knappert 1972; Knappert 1977; Mgana 1991; Khatib 1992). Eine der Schwierigkeiten, die beim Umgang mit diesen Quellen besteht, ist die,

dass keine genauen Angaben zur Entstehung der Lieder gemacht werden, weder zeitlich noch kontextuell. Jahadhmy ist die wohl zuverlässigste Quelle, weil erstens die wiedergegebenen Ereignisse zu seinen Lebzeiten stattfanden und er zweitens Musiker, über die er schreibt, persönlich kannte. In seiner Liedtextsammlung gibt er gelegentlich in Form von Fußnoten weitere Erklärungen zu einem Lied. Knapperts (Knappert 1972) fehlende Quellenangaben sind bekannt (Topp Fargion 2000: 125) und gestalten den Umgang mit seinen Liedtextsammlungen schwierig. Bei einer Durchsicht seines Werkes „A Choice of Flowers, Chaguo la maua: An Anthology of Swahili Love Poetry“ (Knappert 1972) mit der Dichterin Khuletta Muhashammy stellte sich heraus, dass ein Großteil der Lyrik rezenten Datums war und eindeutig bestimmten Sängern oder Dichtern zugeordnet werden konnte.

Liedtexte des *modern taarab* stammen von den Gruppen Bembea Music Masters, Babloom Modern Taarab, East African Melody, Muungano Cultural Troupe, Tanzania One Theatre, Zanzibar Stars, JKT Taarab, All Stars Modern Taarab und Global One. All diese Gruppen haben ihren Hauptsitz in Dar es Salaam. Mein Korpus an Liedtexten des *modern taarab* umfasst 164 Lieder. Einige Lieder des *modern taarab* der Gruppe East African Melody Modern Taarab sind dem Manuskript der Gruppe entnommen. Alle anderen Liedtexte des *modern taarab* wurden von Assistenten oder mir von Audiokassetten transkribiert.

Ein Teil der Liedtexte des klassischen *taarab* sowie alle Liedtexte des *modern taarab* wurden individuell mit *taarab*-Anhängern, Sängern und Sängerinnen und Dichtern besprochen. Die Besprechung bezog sich auf den Kontext, in dem ein Lied entstanden oder verwendet wurde oder wird, neue Wortschöpfungen, Ausdrücke aus anderen Kontexten und reine Verständnisfragen. Zudem wurden die Befragten darum gebeten, eine Einschätzung anhand einer Skala von einem bis zu fünf Sternen zur Beliebtheit eines Liedes abzugeben. Ein Stern bedeutete eine geringe Beliebtheit, fünf Sterne eine hohe. In manchen Fällen gaben die Informanten keinen einzigen Stern, in anderen waren ihnen die fünf Sterne nicht ausreichend, so beliebt erschien ihnen ein Lied. Auffällig war, dass die Einschätzungen eines Liedes von verschiedenen Personen relativ kongruent waren.

Bei Liedern des *modern taarab* und bei manchen Liedern des klassischen *taarab* konnte ich zudem meine eigenen Beobachtungen zur Beliebtheit eines Liedes machen. Diese Lieder werden oft im Radio gespielt, bei Festlichkeiten aufgelegt und auch von erklärten Nicht-Anhängern des *taarabs* gekannt. Bei *taarab*-Aufführungen wird zu diesen

Liedern besonders gerne getanzt. Die Bewertung der Lieder bezüglich ihrer Beliebtheit ist deshalb von Bedeutung, weil das einen Hinweis darauf gibt, was die Akteurinnen beschäftigt und berührt. Durch die reine Sammlung von Liedtexten ohne Hintergrundinformationen ist die Beurteilung der Lieder hinsichtlich ihrer Bedeutung für den Alltag nicht möglich. Werden von der Form oder dem Inhalt eines Liedes Rückschlüsse auf das gesellschaftliche Leben gezogen, ohne den Kontext eines Liedes zu kennen, kann das zu Fehlinterpretationen führen. So kommen manche Lieder nie zur Aufführung oder geraten nach ihrem Debüt sofort in Vergessenheit. Besonders Liedtextsammlungen von *taarab*-Gruppen verleiten zu einer Analyse der Lieder ohne deren Kontext. Eine solche Sammlung jedoch besteht aus Liedern, die ständig gespielt werden, bis hin zu solchen, die nie zur Aufführung kamen.

## Repräsentation der Daten im Text

Im Fließtext werden relevante Passagen der Liedtexte zitiert. Die gesamten Liedtexte und ihre Übersetzung finden sich im Anhang. Alle Swahili-Begriffe, -Zitate und -Lieder sind von mir ins Deutsche übersetzt. Die Verantwortung für Übersetzungen übernimmt somit die Autorin. Manche Informationen sind zu persönlich oder würden eine Person diskreditieren, daher wurde eine Anonymisierung vorgenommen, wo es die Thematik erfordert.

## Struktur der Arbeit

Kapitel 2: Auftakt ist eine Episode aus einer *taarab*-Vorstellung in Dar es Salaam. Überblick über den klassischen und *modern taarab*, seine Geschichte und Verbreitung in Dar es Salaam. Politischer und historischer Kontext von Tansania und Dar es Salaam.

Kapitel 3: beschäftigt sich mit Performanz im *taarab*. Zunächst werden Performanzansätze aus der Ethnologie und Literaturwissenschaft diskutiert. Ihre Anwendung auf den *modern taarab* ist gegliedert in vier Aspekte. Im Zentrum stehen Akteurinnen und ihre Rolle im *taarab*, die Lyrik des *taarab*, insbesondere Themen und Metaphorik, sowie Tanz und Gestik als auch Kleidung, Schmuck und Frisur.

Kapitel 4: befasst sich mit Bedeutungen von *taarab* im Alltag. Ausgehend von einem Frauenfest, in dem *taarab* fester Bestandteil ist, stelle ich Bezüge zu den Lebenswelten der Akteurinnen her. Das Kapitel zeigt, wie Frausein im Kontext dieser Anlässe und über den *taarab* ausgehandelt wird.

Kapitel 5: diskutiert die Komplexität der Bedeutung von und Kommunikation durch modern *taarab*. Zurückkommend auf die Episode in Kapitel 2 werden die Erkenntnisse aus den vorhergehenden Kapiteln synthetisiert.

## Taarab. Eine Einführung

Wie so oft verabrede ich mich Freitagabend mit Asha zu einer *taarab*-Veranstaltung ihrer Lieblingsgruppe East African Melody. Asha ist selbst eine *taarab*-Sängerin und ein großer Fan von *taarab*. Wir treffen uns bei ihr zu Hause. Sie wohnt in einem nicht privilegierten Viertel Dar es Salaams und muss für ihren Lebensunterhalt und den ihrer Töchter selbst aufkommen. Ihre vier älteren Töchter sind bereits erwachsen und haben eigene Kinder. Ashas großes Glück ist ihr eigenes Haus, das sie mit ihren fünf Töchtern und Enkelkindern und weiteren Mietern bewohnt. Das Haus sei ein typisches Haus eines Armen, „*nyumba ya maskini*“, erklärte sie mir einmal und wies dabei auf die Mauern, die in den offenen Himmel ragen, „man baut dann weiter, wenn man Geld hat“. An diesem Abend treffe ich sie mit einer Freundin in ihrem Wohnzimmer an. Die beiden reden über die Nachbarn. Asha stellt mich vor und sagt, dass wir gleich zu einer *taarab*-Veranstaltung gehen werden. Da beginnen die Augen der Besucherin zu leuchten und sofort beginnt sie mit dem neuesten Klatsch über einige *taarab*-Sängerinnen. Sie liebt *taarab*, kann uns aber leider nicht begleiten, weil sie auf ihren Ehemann warten muss. Sie wirkt etwas traurig. Als die Freundin uns verlassen hat, berichtet mir Asha, dass deren Ehemann schon älter sei und sie im Haus hielte, obwohl er wegen seiner vielen Geliebten selten zu Hause sei. Währenddessen beginnen wir mit den Vorbereitungen für unseren *taarab*-Abend. Asha hatte schon ihr kostbarstes Kleid – ein *bazé*<sup>4</sup> aus Westafrika – aus dem Schrank geholt und bügeln lassen. Sie legt es nun über einen umgekehrten Hocker über eine Räucherschale, um den schweren süßen Duft des Rauches einziehen zu lassen. Nach ihrem Bad besprüht sie sich mit weiteren Parfüms. Um ihren Kopf schlingt sie kunstvoll ein Tuch, weil sie es heute leider nicht zum Friseur geschafft hat. Ihren Goldschmuck versteckt sie unter ihrer Kleidung und ihre schicken Schuhe finden Platz in meiner Tasche. Anstelle der Schuhe trägt sie Flipflops. Zum Schluss hüllt sie sich und mich in eine *khanga*<sup>5</sup> aus ihrer großen Kollektion. Auf dem Weg zur Bar erzählt sie mir, dass sie schon einmal auf dem Weg zu einer *taarab* Veranstaltung ausgeraubt worden sei. Wir müssen ein wenig zu Fuß gehen,

---

<sup>4</sup> Als *Bazé* werden Kleider aus Damast bezeichnet, die zum großen Teil aus Westafrika eingeführt werden. Es sind sehr weit geschnittene Kleider mit mehr oder weniger aufwändigen Stickereien an Halsausschnitt und Saum.

<sup>5</sup> *khanga* (-) sind Tücher mit einem abgeschlossenen Muster und meistens einem Spruch. Sie werden paarweise verkauft und für unterschiedliche Zwecke verwendet. Sie dienen als Kleidungsstücke um die Hüften und Schultern oder werden als Kopfbedeckung getragen.

um zum Bus zu gelangen, dann fahren wir eine Strecke mit dem Bus und müssen dann wieder eine kleine Strecke zur Bar laufen. In der Bar angekommen – eine Art offener Innenhof – begeben wir uns zunächst auf die Toilette, um die *khanga* ab- und den Schmuck anzulegen. Eintritt müssen wir nicht bezahlen, da Asha sehr bekannt ist. Asha begrüßt viele Leute und bekommt oft Getränke angeboten. Es ist schon 22 Uhr und die Show hat noch nicht begonnen, da betreten Daria und Amina in Begleitung von Rabbiya den Veranstaltungsort. Rabbiya kenne ich noch nicht. Sie sind alle Fans von East African Melody und verpassen so gut wie keine Veranstaltung. Wie immer tragen sie Kleider, die ich noch nie an ihnen gesehen habe. Es sind lange, glänzende Abendkleider, die die Schultern mehr oder weniger bedecken. Die meisten Frauen tragen ihre Haare in aufwendigen Frisuren hochgesteckt. Goldschmuck glänzt an Ohren, Armen und Dekolletés und aus kleinen Handtäschchen werden Mobiltelefone herausgeholt. Heute sind die Stühle in Reihen vor der Bühne aufgestellt, auf der die Musiker spielen. Zwischen Bühne und Stuhlreihen ist ein freier Platz, die Tanzfläche. Asha, ein paar andere Frauen und ich nehmen Platz, so dass wir einen guten Blick auf die Bühne wie auch auf die Tanzfläche haben. Wir bestellen uns etwas zu trinken und gegrilltes Hähnchen. Manche von uns trinken Soda, andere Bier, und Asha bestellt Sodawasser und holt eine Flasche *konyagi*<sup>6</sup> aus ihrer Handtasche. Endlich begeben sich die Musiker auf die Bühne. Die Instrumentalisten sind alle Männer, die Sängerinnen bis auf wenige Ausnahmen Frauen. Die Sängerinnen sind ebenfalls in sehr aufwendigen Abendkleidern gekleidet. Im Unterschied zu anderen sehr bekannten *taarab*-Gruppen trägt jede Sängerin ihr individuelles Kleid. Die Musik beginnt und mit dem ersten Takt strömen Frauen auf die Tanzfläche. Daria bittet mich, sie auf die Tanzfläche zu begleiten. Außer einigen Homosexuellen tanzen nur Frauen. Die Männer bleiben sitzen und beobachten das Geschehen. Wir tanzen mit sehr dezenten Bewegungen und Gesten, die die Liedtexte unterstreichen. Nach einem Lied gehen die Tänzerinnen wieder zu ihren Stühlen und warten auf den Beginn des nächsten Liedes. Zurück auf unserem Platz zeigt Daria auf Rabbiya, „*anataka shida*“, „die sucht Streit“. Kurz darauf erscheint Rabbiya völlig aufgebracht: „Die haben gesagt, ich trage ein Kleid für 6.000 TSh. vom Secondhandmarkt. Denen werde ich es zeigen“, und verschwindet wieder auf der Tanzfläche. Mit einer 5000 TSh. Banknote wedelnd tanzt sie die ganze Nacht hindurch, ohne auch nur ein Lied auszulassen. Da ich nicht verstehe, auf wen Rabbiya so wütend ist, bitte ich Daria um

---

<sup>6</sup> *Konyagi* ist ein in Tansania destillierter, hochprozentiger Alkohol.

Auskunft. Sie zeigt mir eine Frau namens Salma, die ein langes schwarzes Kleid trägt, und ihre Freunde. Im Laufe des Abends spitzt sich die Lage zu, obgleich sich die Freunde Rabbiyas und Salmas nach Kräften bemühen, den Streit zu schlichten. Zudem gerät Rabbiya mit einem der Freunde von Salma in einen Konflikt. Ein offener Disput mit Schimpfwörtern entsteht und am Ende der Vorführung gegen 2 Uhr morgens warten Salma und ihre Freunde draußen vor der Tür auf Rabbiya. In dieser Nacht sehe ich Rabbiya nicht wieder.

Die wiedergegebene Episode gibt einen Eindruck, den eine Person gewinnt, die weder *taarab* noch die sozialen Kontexte kennt, in dem er stattfindet. Bei dieser Betrachtung von außen ist das Verhalten der Akteurinnen unverständlich. Es erschließt sich erst durch die Kenntnisse der komplexen Zusammenhänge von *taarab* einerseits und den gesellschaftlichen und sozialen Beziehungen der Akteurinnen andererseits. Diese Komplexität wird im Folgenden dargestellt.

### Die Anfänge des *taarab*

*Taarab* bezeichnet eine Musikform mit einer jahrhundertealten Tradition an der ostafrikanischen Küste, von Somalia bis zum Norden Mosambiks reichend. Die Verbreitungsgeschichte dieser Musik ist nicht mehr eindeutig nachzuvollziehen. Wahrscheinlich gelangte sie im 19. Jahrhundert durch Musiker an Bord der Handelsschiffe, die regelmäßig zwischen der arabischen Halbinsel und der Ostafrikanischen Küste verkehrten, in die Küstenstädte Lamu, Mombasa, Tanga, Dar es Salaam und Sansibar (Fair 2001: 173-174). Die Musiker an Bord der Segelschiffe – *dhow*s – sollten während der Reise, die sich über Wochen hinziehen konnte, für Unterhaltung sorgen (Villiers 1940: 184-187). In Sansibar wird zudem die Einführung des *taarab* mit dem Wirken des Sultan Seyyid Bargash (1870 – 1888) in Verbindung gebracht (Jahadhmy 1966; Suleiman 1969; Saleh 1980; Graebner 1991; Mgana 1991; Khatib 1992; Topp 1994; Graebner 1999; Fair 2001; Askew 2002; Graebner 2006). Seyyid Bargash hatte mehrere Jahre in Indien und Ägypten im Exil verbringen müssen, da sein Putschversuch gegen seinen Bruder Seyyid Majid missglückt war.<sup>7</sup> Inspiriert von den großen Palästen und dem höfischen Leben, das Seyyid Bargash im Exil kennenlernte, führte er – wieder zurück in Sansibar – Musik am Hof ein. Deshalb sandte er den Musiker Mohamed Ibrahim zum

---

<sup>7</sup> Seyyid Majid hatte 1859 nach einer Reihe von Auseinandersetzungen unter den Söhnen Sultan Seyyid Saids, der 1856 verstorben war, dessen Nachfolge angetreten. Seyyid Bargash verblieb bis zum Tode Seyyid Majids im Exil. (Fair 2001: 313)

Studium der Musik nach Kairo. Mit einem eigenen Ensemble zurückgekehrt, spielte er ausschließlich am Hof des Sultans, aber inmitten vieler Zuhörer, Musik – den *taarab*. Die Liedtexte wurden auf Arabisch gesungen, die Instrumente waren vermutlich *ud* (Laute), *nai* (Flöte), *dumbak* (Trommel), *daf* (Tambourin), *kamanja* (arabische Violinenart) und *qanun* (eine Art Zither). Nach Bargashs Tod erlebte das Sultanat erst wieder unter Ali bin Hamad (1902-1911) einen kulturellen Aufschwung. (Saleh 1980: 35)<sup>8</sup>. Während seiner Herrschaft kam es 1905 zur Gründung „Nadi Akhwani Safaa“, des ersten Klubs ausserhalb der Palastmauern. Er besteht bis heute.<sup>9</sup> In den meisten Quellen wird Siti Binti Saad, eine Frau vom Land, als erste Frau des *taarab* betrachtet. In Zanzibar-Stadt 1910 von Mushin Ali in den *taarab* eingeführt, wird sie zur Vermittlerin dieser Musikrichtung jenseits der Palastmauern. Als Erste soll sie auch den *taarab* auf Swahili gesungen haben (Robert 1978). In den 1930er Jahren entwickelt sie sich nicht nur zur berühmtesten Sängerin an der Ostafrikanischen Küste, sondern erlangt auch international Anerkennung. Dazu tragen Hunderte von Plattenaufnahmen, die sie mit ihrem Ensemble macht, bei. Graebner (1991: 183-184) bezweifelt allerdings, dass Siti die erste und einzige Frau gewesen ist, die *taarab* gesungen hat, und dass durch sie der *taarab* auch niedrigere Gesellschaftsschichten erreichte. Er geht hingegen davon aus, dass es eine ältere Swahili-Tradition des *taarab* gegeben haben muss. Wie sonst, fragt er, kann sich eine Frau, deren Eltern zudem noch Sklaven waren, in exklusiven Männerklubs durchsetzen? Weiterhin wirft er die Frage auf, ob diese Version der Geschichte des *taarab* auf Sansibar nicht geleitet ist von Interessen der Mitglieder Akhwani Safaas, die dadurch die Exklusivität des Klubs hervorheben. Wahrscheinlich stoßen wir hier auf ein generelles Problem der populären Kultur: Da sie vornehmlich von Mitgliedern einer nicht privilegierten Schicht vertreten wird, hat sie wenig Chancen, über den lokalen Rahmen hinaus bekannt zu werden, nicht zuletzt deshalb, weil die Mittel für Aufzeichnungen fehlen. Letztere sind aber gerade aufgrund dieser Zeitspanne – über ein Jahrhundert – von außerordentlicher Bedeutung. Sind für Sansibar

---

<sup>8</sup> Fair (2001: 172) geht hingegen davon aus, dass sich zwischen 1895 und 1910 die *taarab*-Szene langsam veränderte, indem Musiker außerhalb des königlichen Hofes eventuell heimlich diese Kunst erlernten.

<sup>9</sup> Nach der Sansibar-Revolution 1964 wurde der Klub umbenannt in CCM Malindi. CCM Malindi war die Zweigstelle der Regierungspartei in dem Viertel, in dem Akhwani Safaa ansässig war. Die Umbenennung betraf nicht nur Akhwani Safaa, sondern auch alle anderen Klubs, die sich ebenso der Regierungspartei CCM anschließen und den Namen des Parteibüros ihres Viertels annehmen mussten. So wurde der Klub „Ghazi“ umbenannt in „Mwembe Tanga“, „Young African Social Union“ in „Kwa Alimsha“. Erst nach der Liberalisierung 1985 nahm der Klub Akhwani Safaa, bzw. zu jener Zeit CCM Malindi, den ursprünglichen Namen wieder an, wobei sie aber zunächst auf „Ndugu Wapenda Nao“, die Swahili-Übersetzung des arabischen Namens, auswichen (Gespräch Said A. M. Khamis 3.5.2007). Die Schreibweise des Klubnamens variiert: Ikhwan Safaa (Fair 2001), Akhwan Safaa (Mgana 1991), Akhwani Safaa (Saleh 1980).

jedoch zumindest die Anfänge des *taarab* bei Hofe und die des Klubs Nadi Akhwani Safaa dokumentiert, fehlt eine Dokumentation für die Anfänge des *taarab* auf dem tansanischen Festland vollständig.

### **Taarab. Eine Begriffsklärung**

Das Wort *taarab* ist von dem arabischen Wort TARAB (pl. ATRAB) abgeleitet und hat mehrere Bedeutungen. Zunächst bezeichnet *taarab* Unterhaltung sowie Gesang, aber auch Vergnügen und Verzauberung, wobei unter Letzterem ein emotionaler Zustand der Zuhörer verstanden wird, den die Musik hervorruft (Farmer zitiert nach al-Faruqi 1981). Al Zabidi (zitiert nach al-Faruqi 1981: 350) fügt hinzu, dass sowohl Freude als auch Trauer oder Melancholie den Hörer im *taarab* erfassen können. Dieses „Anrühren“ charakterisiert insbesondere gelungene Live-Aufführungen, wobei es an der Fähigkeit eines Sängers oder einer Sängerin liegt, *taarab* in den Zuhörern auszulösen (Racy 2003)<sup>10</sup>. Zum *taarab* gehört somit der Gesang, der instrumentell begleitet wird. Ausschließlich instrumentelle Musikstücke werden nur als eine Art Ouvertüre zu einem *taarab*-Abend gespielt und *bashraf* genannt. Diese Charakteristika des *taarab* – die emotionale Ergriffenheit sowie der instrumentell begleitete Gesang – gelten für die verschiedensten Genre, wie den klassischen *taarab*, Frauen-*taarab* und den *modern taarab* sowie regionale und epochale Stile des *taarab*. Darüber hinaus eine Definition für die unterschiedlichsten Gattungen und Stile des *taarab* zu geben, ist jedoch sehr schwierig. Durch die weite Verbreitung des *taarab* und seine über ein Jahrhundert lange Geschichte entwickelte sich ein weites und vielfältiges Spektrum an *taarab*-Formen. Der *taarab* unterlag mannigfachen Strömungen und Einflüssen und hat unterschiedliche Bedürfnisse bedient. So sind im *taarab* Mombasas indische Anklänge zu hören, während der *taarab* auf Sansibar eher Anlehnung an arabische Musik gefunden hat. Auch verschiedenste lokale Rhythmen haben in den *taarab* Einzug gefunden: *mwaribe*, *tari la ndia*, *chakacha*, *beni*, *goma*, *vugo*, *kumbwaya*, *randa*, *mdurenge* und *msondo*.

Daher ist es schwierig, mit einer Definition allen Stilrichtungen der verschiedenen Epochen des *taarab* gerecht zu werden. Khamis gibt fünf Hauptkomponenten bzw. Unterscheidungskriterien für *taarab* an, in denen sich die unterschiedlichen Gattungen und Stile des *taarab* unterscheiden können (Khamis 2001: 146):

---

<sup>10</sup> Eine Sängerin, die wie keine andere diese Emotionen zu evozieren wusste, war die gefeierte ägyptische Sängerin Umm Kulthum (1898 – 1975).

1. Komposition der Lyrik
2. Komposition der musikalischen Muster
3. Stegreifaufführung
4. Instrumentierung
5. Publikum

Einige dieser von Khamis aufgeführten Kriterien zur Unterscheidung verschiedener *taarab*-Gattungen werden im Folgenden bei der Gegenüberstellung von klassischem und modernem *taarab* angewendet.

### Klassischer *Taarab*

*Taarab asilia* – „ursprünglicher“ oder „echter *taarab*“ – ist ein emischer Begriff aus Sansibar für diejenige Gattung, die in der Literatur als *classical taarab* (Askew 2002) oder *traditional taarab* (Khamis 2004) bezeichnet wird. Im Folgenden verwende ich aus Gründen der besseren Lesbarkeit den Begriff „klassischer *taarab*“. Heute wird der klassische *taarab* in der lokalen Musikszene nur noch selten gespielt, oft allein aus Gründen der Nostalgie.<sup>11</sup> Verschiedene Charakteristika kennzeichnen diese besondere Gattung. Zunächst folgt die Lyrik idealerweise einer bestimmten Metrik und einem Reimschema.<sup>12</sup> War die Sprache des *taarab* bei Aufführungen am Hof des Sultans von Sansibar vorwiegend Arabisch, so wurden später fast ausnahmslos die Liedtexte auf Swahili gesungen.<sup>13</sup> Bis heute gibt es jedoch noch Anfragen von Gastgebern, *taarab* mit arabischen Liedtexten zu singen. Diese Wünsche können heute allerdings nur wenige Sänger und Sängerinnen erfüllen.<sup>14</sup> Die Lieddichtung und die Musik des *taarab* sind nicht notwendigerweise von ein und demselben Komponisten oder derselben Komponistin. So werden in der Liedersammlung der *taarab*-Gruppen auf manchen Kassetten getrennt der Dichter, Dichterin (*shairi*), der Musikkomponist, Komponistin (*muzika*) und die Sängerin oder der Sänger (*mwimbaji*) angegeben.

---

<sup>11</sup> Besonderer Beliebtheit hingegen erfreut sich der klassische *taarab* in der Weltmusik und auf dem europäischen und amerikanischen Musikmarkt.

<sup>12</sup> Die ausführliche Besprechung folgt im Kapitel „Versmaß und Reim des *taarab*“.

<sup>13</sup> Khamis (2004: 8) stellt die vorherrschende Auffassung, am Hof des Sultans zu Sansibar sei *taarab* nur auf Arabisch gesungen worden, in Frage. Er gibt zu bedenken, dass sich erstens Swahili auch im Hofleben durchgesetzt hatte und zweitens die meisten der Sänger Analphabeten und des Arabischen nicht mächtig waren.

<sup>14</sup> Als Beispiel für einen Sänger und eine Sängerin, die auch auf Arabisch singen: Zein al Abidina in Mombasa und Bi Kidude auf Sansibar.

Bei einer Aufführung sitzen die Musiker und Sänger und Sängerinnen auf der Bühne. Der Solist oder die Solistin stehen ähnlich der Aufführungspraxis klassischer Musik in Europa vor dem Orchester und dem Chor. Das Publikum sitzt auf Stühlen in Reihen oder auch um Tische vor der Bühne. Zwischen Bühne und Publikum ist stets genügend Platz zum Tanzen. Das soll es früher nicht gegeben haben. Zu Zeiten des klassischen *taarab* sollen die Zuhörer und Zuhörerinnen nur aufgestanden sein, um den Musikern Geldgaben (genannt *tuzo*) zu überreichen.

Die Besetzung und Instrumentierung ist im klassischen *taarab* sehr unterschiedlich. Das reicht von einem großen Orchester bis zu kleinen Ensembles von drei Musikern. In Mombasa z. B. existiert ein Ensemble „Zein Al Abidin Musical Club“, das mit *udi* (Mandoline), *tari* (Tambourin) und *dumbak* (Trommel) auftritt. Dagegen verfügt der bekannte Klub „Culture Musical Club“ auf Sansibar über ein ganzes Orchester: mehrere Geigen, *udi*, Akkordeon, *qanun*, ein bis zwei Kontrabässe, Tablas, Tambourin und manchmal auch eine Ney (Flötenart mit offenem Mundstück). Das Militär unterhält ebenfalls seine eigene *taarab*-Gruppe JKT<sup>15</sup>, die in klassischer Instrumentierung spielt, daneben aber auch ein Keyboard, E-Gitarre, E-Bass und Drum-machine benutzt. Gruppen wie JKT, die klassischen *taarab* mit zeitgenössischer Instrumentierung spielen, treten allerdings nur noch sehr selten auf.

### Modern *taarab*

Im Laufe der Zeit nahm der *taarab* viele Einflüsse auf und wurde den Bedürfnissen angepasst – Entwicklungen, die sich zum Teil parallel an verschiedenen Orten ereigneten. Eine rezente Entwicklung ist die zum *modern taarab*, oder, wie diese Gattung oft auch benannt wird, *mipasho*. Eine der ersten Gruppen, die ihre Form des *taarab* als „modern“ bezeichnete, war Mitte der 1980er Jahre „Babloom Modern Taarab“ aus Tanga. In Dar es Salaam nahmen die Gruppen „BIMA Modern Taarab“ und „All Stars Modern Taarab“ die Bezeichnung „modern“ in ihren Namen auf. In den frühen 1990er Jahren etablierte sich die Gruppe „East African Melody Modern Taarab“ auf Sansibar.<sup>16</sup> Als die ersten *taarab*-Gruppen begannen, sich als „modern“ zu bezeichnen, begründeten sie dies hauptsächlich mit dem Equipment und der Anzahl der Musiker. Anstelle der großen *taarab*-Orchester mit über zwanzig Musikern formierten sich nun Gruppen mit nicht mehr als zehn Musikern;

---

<sup>15</sup> JKT ist die Abkürzung von Jeshi la Kujenga Taifa – die Armee für den Aufbau der Nation.

<sup>16</sup> Beide Gruppen, „Babloom Modern Taarab“ sowie „East African Melody Modern Taarab“, haben inzwischen ihren Hauptsitz nach Dar es Salaam verlegt.

elektrische Instrumente wie Keyboard, E-Gitarre, E-Bass und Drum-machine ersetzen Violine, Kontrabass, *ud* (arabische Laute) und *quanun* (arabische Zither) der klassischen Orchester. Die Klänge hingegen, die mit den elektrischen Instrumenten erzeugt wurden, ähnelten denen eines klassischen *taarab*-Orchesters (Askew 2002: 115).

Das hat sich inzwischen geändert, so dass sich der *modern taarab* auch in weiterer Hinsicht von dem Ideal des klassischen *taarab* unterscheidet. So folgt die Lyrik keiner bestimmten Metrik und keinem Reimschema und der strukturelle Aufbau der Lieder variiert stark. Zum *modern taarab* wird oft sehr engagiert getanzt. Der überwiegende Teil des Publikums besteht aus Frauen und die Sängerinnen sind in der Mehrheit weiblich.

### Modern taarab oder Mipasho?

Ein Unterschied zum klassischen *taarab*, der dem *modern taarab* auch die Bezeichnung *mipasho* eingetragen hat, ist die Tendenz, harsche und offene Kritik in den Liedern auszudrücken. Der Begriff *mipasho* hat je nach Kontext verschiedene Bedeutungen; es handelt sich bei ihm um ein substantiviertes Verb, welches abgeleitet vom Kausativ des Verbs *pata* für „bekommen“, ist. *Pasha* meint also 1. übermitteln, 2. vermitteln, 3. erhitzen, erwärmen, *pasha, pata au ingia barabara* (Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili 1985). Weiterhin wird *mipasho* auch mit „herausfordern“ übersetzt. Der Ausdruck *mipasho* bezieht sich also auf die Übermittlung von Botschaften, oftmals in provozierender, aber auch mehrdeutiger Absicht.

Madaraka Omary, eine *taarab*-Anhängerin, erklärt *mipasho* folgendermaßen:

*Mipasho ina maana kwamba ni kupashana kwa kinamna fulani, kwamba nataka kumpasha mtu jambo hili pasipokuleta ugomvi. Ila tu watu wajue kwamba nampasha nani. Ina maana kwamba mipasho ni kitu ambacho cha kupeana neno laivu lakini pasipokuweza wewe kulijibu kwa sababu kitu ambacho ankupashia wewe pale katumia redio huwezi kumwambia „kwa nini unanifanyia fumbo kwa neno hili“ kwa sababu mipasho ni fumbo sasa fumbo unapoamua kufanya fumbo ina maana nyimbo za zamani mipasho ilikuwa ni fumbo sasa siku hizi wanapasua kabisa nitakung’oa jino nitakufanyia nini mwanamke gani shepu huna ukijitazama kama ni wewe ndiyo shepu huna kwa hiyo unaelewa kwamba hiyo nyimbo nimeimbwa mimi.<sup>17</sup>*

*Mipasho* bedeutet, jemandem auf bestimmte Art und Weise einzuheizen, ich will jemandem etwas Bestimmtes beibringen, ohne dass ein Streit entsteht. Die Leute sollen nur wissen, dass ich jemandem Bestimmtem etwas mitteile. Das heißt, *mipasho* bedeutet: Ich sage jemandem etwas, ohne dass du darauf antworten kannst, weil ich das wie durch ein Radio vermittelt, gesagt habe. So kannst du mich nicht

---

<sup>17</sup> Madaraka Omary 11.4.2004.

zur Rechenschaft ziehen: „Warum sagst du mir dies oder das indirekt“, weil *mipasho* Verschlüsselung bedeutet. Früher waren die Anfeindungen verschlüsselt, heute heißt es direkt „ich reiße dir einen Zahn aus“, „ich mach dies oder das mit dir“, „was bist du für eine Frau, hast keine Figur“. Wenn du dich dann ansiehst und bemerkst, dass du wirklich keine gute Figur hast, dann verstehst du, dass das Lied an dich gerichtet wurde.

Für Madaraka Omary macht somit die indirekte Botschaftsübermittlung, mit der die angesprochene Person getroffen wird, *mipasho* aus. Dabei ist das Charakteristikum der Indirektheit, wodurch die Adressatin nur annehmen kann, dass sie angesprochen wird, bedeutsam. So kann die Angreiferin durch *mipasho* ihrem Ärger Ausdruck geben, ohne dass die Adressatin Belege für eine etwaige Beleidigung hat. Omary betont dies noch einmal:

*Unawaambia watu kitu ambacho kinakukera lakini hawana ushaidi na hawawezi kukushtaki kwa sababu wewe umecheza muziki wewe unajihisi hiyo ni hiyari yako umeshapashwa.*<sup>18</sup>

Du sagst Leuten etwas, was dich ärgert, aber sie haben keinen Beleg dafür und können dich nicht anklagen, weil du ja nur zur Musik getanzt hast. Wenn du dich angesprochen fühlst, ist das deine Sache, dann bist du eben schon getroffen worden.

Die Form, in der die indirekte Botschaft ausgedrückt wird, ob in verschlüsselter oder unverblümter, offensiver Sprache, ist in diesem Verständnis von der Bezeichnung *mipasho* unabhängig. Die Auffassung, dass durch die indirekte Botschaft des *mipasho* der Adressat (verletzend) getroffen werden soll, teilt auch Issa Matona. Er meint darüber hinaus, dass die Schadenfreude, die es bereitet, jemanden zu verletzen, *mipasho* ausmacht: „Du freust dich, wenn du einen anderen beschimpfst; dieses Zeigen und die Blicke, sie können sehr weh tun.“<sup>19</sup>

Hingegen konstatiert Ali Mwalimu eine Bedeutungserweiterung des Begriffs *mipasho*. So meint *mipasho* zudem, „die Wahrheit ohne Furcht sagen“, so dass der Adressat Belehrungen in Bezug auf gesellschaftlich adäquates Verhalten bekommen kann.

*Hata hivyo neno hili [mipasho] limetolewa katika maana ya msingi ya kimsamiati na limepewa maana ya ziada yenye kumaanisha kusema ukweli; au kusema bila ya kuogopa ili muhusika anayepashwa au anayesemwa aupate ujumbe wake vizuri sana na umuadilisha, umuelimisha au kumuadabisha.*<sup>20</sup>

Dem Wort wurde zu der ursprünglichen Bedeutung von „die Wahrheit oder etwas ohne Furcht sagen“, hinzugefügt, damit der Adressat die an ihn gerichtete Nachricht erhält, um ihn zu Moral, Bildung und gutem Benehmen zu bringen.

---

<sup>18</sup> Madaraka Omary 11.9.2004.

<sup>19</sup> Interview Issa Matona 25.10.2001.

<sup>20</sup> Interview Ali Mwalimu 2.2.2003, Lehrer am Swahili Institut Zanzibar.

Mwalimu geht somit davon aus, dass der *mipasho* eine regulative Funktion im gesellschaftlichen Leben hat. Das Potenzial, auf Missstände aufmerksam zu machen, hat *mipasho* sicherlich. Inwieweit dies konstruktiv umgesetzt wird, Verhaltensänderungen erwirkt und damit Konflikte löst, hängt hingegen vom Einzelfall ab. *Mipasho* kann diese Wirkung erzielen, kann andere verletzen, aber so Issa Matona, *mipasho* kann einfach auch Spaß bereiten. Wichtig scheint jedoch zu sein, mit *mipasho* eine Möglichkeit der indirekten Botschaftsübermittlung und somit eine Ausdrucksmöglichkeit für Kritik und Ärger zu haben.

*Mipasho* im Sinne des „Ausdrückens ohne Furcht“, wie es Mwalimu erläutert, wird in verschiedenen Medien benutzt. Sie dienen der indirekten Übermittlung von Botschaften, die in der direkten Kommunikation nicht ausgesprochen werden dürfen. Träger solcher Nachrichten sind insbesondere die *khanga* (Beck 2001), Tücher, mit denen sich Frauen kleiden, *kawa*, geflochtene Deckel, mit denen das Essen abgedeckt wird, und *musiki wa dansi* (Graebner 1992), Lieder. Die Funktion dieser Bedeutungsträger ist es, Missstände und Kümernisse auszudrücken und Dispute zu verhandeln. So kann z. B. eine Frau, die mit jemandem im Streit liegt, eine *khanga* mit einem passenden Spruch anlegen und diese in Gegenwart der Person, mit der sie Probleme hat, tragen. Es ist dann dem Adressaten überlassen, ob er oder sie sich angesprochen fühlt oder nicht. Die Trägerin der *khanga* kann andererseits auch nicht zur Rechenschaft gezogen werden, weil sie niemanden direkt angesprochen hat. Trotzdem aber kann sie davon ausgehen, dass ihr Anliegen angekommen ist.

Neben der Bedeutung für die indirekte Übermittlung von Botschaften wird mit *mipasho* heute zudem der *modern taarab* benannt. Die synonyme Verwendung von *modern taarab* und *mipasho* führt jedoch zu Missverständnissen, da nicht jedes Lied des *modern taarab* angreifende, indirekte Botschaften beinhaltet. Zudem gab es auch im klassischen *taarab* Lieder solchen Inhalts.

Belege dafür existieren aus den Zeiten der bereits erwähnten Siti Binti Saad, die wegen ihrer Herkunft als Tochter von Sklaven großen Anfechtungen ausgesetzt war. Auch in Form von Liedern schlug ihr Kritik entgegen:<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> aus: (Mgana 1991: 43; Khatib 1992: 17). Nach Topp Fargion (2000: 46) war die Sängerin dieses Liedes Siti Peponi, eine Rivalin Siti binti Saads aus Mombasa. In anderen Quellen finden sich derartige Angaben nicht.

<i>Siti Binti Sadi</i>	<i>Ulikuwa mtu lini</i>
<i>Ulitoka shamba</i>	<i>Na kaniki<sup>22</sup> chini</i>
<i>Kama si sauti</i>	<i>Ungekula nini</i>
Siti Binti Sadi,	wann warst Du jemand?
Du kamst vom Feld	und trugst billigstes Tuch.
Wäre es nicht die Stimme,	was würdest Du essen?

Dieses Lied ist ungewöhnlich direkt und ganz offen an Siti gerichtet. Ähnliches gilt für ein weiteres Lied ihrer Gegner<sup>23</sup>:

<i>Jakazi jeusi</i>	<i>Halina maana</i>
<i>Mchache wa nyusi</i>	<i>Hata kope hana</i>
<i>Hakika nuhusi</i>	<i>Kasuhubiana</i>
<i>Ukilichukua</i>	<i>Halichukuliki</i>
<i>Japo lipakata</i>	<i>Halipakatiki</i>
Eine schwarze Sklavin	hat keinen Wert.
Wenig Augenbrauen	und sogar ohne Wimpern.
Sicher ein Unglück,	mit ihr befreundet zu sein.
Wenn du sie aufnimmst,	widersetzt sie sich.
Auch wenn du sie auf den Schoß nimmst,	widersetzt sie sich.

Sitis Antwort darauf spricht die Adressantin nicht direkt an.

<i>Si hoja uzuri</i>	<i>Na sura jamali</i>
<i>Kuwa mtukufu</i>	<i>Na jadi kubeli</i>
<i>Hasara ya mtu</i>	<i>Kukosa akili</i>
Nicht Schönheit ist von Belang	und ein schönes Gesicht.
Eine ehrwürdige Persönlichkeit zu sein,	nur des Stammbaums wegen.
Der Verlust eines Menschen	(ist der,) keinen Verstand zu haben.

Diese Lieder belegen, dass *mipasho* auch im klassischen *taarab* vorhanden war. Der *modern taarab*, um den es in dieser Arbeit geht, wird oft als *mipasho* bezeichnet. Wie die obigen Ausführungen belegen, ist diese Bezeichnung allerdings etwas irreführend, existiert *mipasho* doch in den verschiedensten Medien. *Mipasho* bezeichnet also auch eine nicht allein auf den *taarab* beschränkte Form indirekter Kommunikation. Zudem stellt *mipasho* keinen wirklichen Gegensatz zum klassischen *taarab* dar, denn auch dort gab es direkte Anspielungen an bekannte Adressaten.

Wahrscheinlich wird der *modern taarab* so bezeichnet, weil viele der Liedtexte einen angreifenden oder auch herausfordernden Text haben. Wegen dieser begrifflichen

<sup>22</sup> *Kaniki* wurde das mit lokalem Indigo ab den 1870iger Jahren gefärbte *merikani* genannt. *Merikani* war das billigste Tuch aus den USA und somit Bekleidung der armen Bevölkerung wie Sklaven. Das *kaniki* wurde von Frauen unter der Achsel gebunden als Kleid getragen (Fair 2001: 67).

<sup>23</sup> aus: (Khatib 1992: 19).

Unschärfen jedoch ziehe ich in vorliegender Arbeit die Verwendung des Begriffs „*modern taarab*“ in Abgrenzung zum klassischen *taarab* vor.

## Taarab in Dar es Salaam

### Dar es Salaam

Die Stadt Dar es Salaam gründet auf einer Siedlung Seyyid Majids, des Sultans von Sansibar im Jahr 1862 (Council 2004: 13). Der Sultan hatte mit der Stadtgründung Kontrolle und Einfluss über das Festland und die Küstenregion gewinnen wollen. Die vorteilhafte Lage direkt am Indischen Ozean mit seinem natürlichen tiefen Hafenbecken machte Dar es Salaam auch für nachfolgende koloniale Herrscher interessant, die es zu ihrem Regierungssitz in Tanganyika erklärten. Im Jahr 1913 zählte Dar es Salaam 22.500 Einwohner und erlangte 1920 unter der deutschen Kolonialherrschaft erstmals den Status einer Stadt (Sutton 1970: 1-7). Wie in den meisten kolonialen Städten gab es auch in Dar es Salaam eine Separierung der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen. Während die Europäer das innere Hafenbecken bewohnten, lag das asiatische Handelszentrum westlich davon; die afrikanischen Siedlungen wurden am Rand dieser beiden Viertel angelegt. Die Briten, die nach dem Zweiten Weltkrieg Tanganyika treuhänderisch verwalteten, behielten Dar es Salaam als Regierungssitz und erweiterten dieses System der separierten Zonen. So geht der Name des heute größten Handelszentrums Dar es Salaams „Kariakoo“ auf das Camp des Träger-Korps „carrier corps“ zurück, das während britischer Verwaltung dort angesiedelt war (Ilfie 1979: 384-387).

Nach dem Zweiten Weltkrieg stieg die Einwohnerzahl Dar es Salaams rapide auf 69.227 im Jahr 1948 und 128.742 im Jahr 1957 (Sutton 1970: 19). Die Kolonialverwaltung reagierte auf die dadurch entstandene Wohnungsnot mit der Planung und Anlage von neuen Vierteln wie Ilala, Temeke, Magomeni und Kinondoni, was aber den gestiegenen Bedarf an Wohnungen nicht decken konnte. So entstanden 60 % der Stadt als informelle Siedlungen (Stren 1982; Sporrek 1985: 66).

Noch in den Jahren 1988-2000 verzeichnete die Stadt eine große Wachstumsrate von 4,3 % (Government of Tanzania 2003). Mit ihren 2.497.940 Einwohnern ist Dar es Salaam die größte Stadt Tansanias, die zwar nicht legislativ (das ist Dodoma), jedoch faktisch als Hauptstadt betrachtet werden kann. Schließlich ist sie neben Mombasa der Hauptumschlagplatz für In- und Exporte des Ostafrikanischen Festlands. Das gegenwärtige

Dar es Salaam ist in drei Distrikte aufgeteilt: Kinondoni, Ilala und Temeke. Diese sind wiederum in Wards unterteilt, was nur unzureichend mit dem Begriff der Viertel übersetzt werden kann.<sup>24</sup> In Ermangelung genauer deutscher Entsprechungen verwende ich im Folgenden also die englische Terminologie „ward“ oder den unspezifischen Begriff „Viertel“.

Die einstige koloniale Teilung der Stadt in verschiedene Zonen ist bis heute sichtbar, wobei die rassistische Zuordnung von Vierteln nach der Unabhängigkeit (1961) zum Teil von Klassenzugehörigkeit abgelöst wurde. Nach Sporrek (1985: 56-73) existieren im heutigen Dar es Salaam Viertel dreier unterschiedlicher Klassen. Zur ersten Klasse gehören für ihn die Viertel Upanga, Regent Estate, Oyster Bay und der Campus der Universität. Hinzugekommen sind die neuen Viertel Masaki, Mbezi Beach und Kunduchi (Lange 2002: 24). Wohnviertel der zweiten Klasse sind die von der Kolonialverwaltung eingerichteten wie Ilala, Temeke, Magomeni, Kinondoni und Ubungo. Zur dritten Klasse zählt Sporrek die Viertel Manzese, Vingunguti, Msasani, Buguruni und Mwananyamala. Letztere sind alle ohne Bebauungsplan entstanden. Buguruni und Mwananyamala entwickelten sich aus Zaramo-Dörfern und werden noch immer zum größten Teil von Angehörigen dieser ethnischen Gruppe bewohnt (Lange 2002: 24). Seit 1967 werden bezogen auf ethnische Zugehörigkeit keine Statistiken mehr geführt. Dennoch ist das in der Kolonialzeit entstandene System von ethnisch motivierten Siedlungen bis heute für die Stadt charakteristisch. So siedeln in Magomeni und Kinondoni in der Mehrheit Nyamwezi, Luguru in Manzese und Ngindo, Matumbi und Ndengereko in Temeke (Tripp 1997: 29-30).

## Geschichte des *taarab* in Dar es Salaam

Die meisten der Quellen geben an, dass *taarab* sich von Sansibar in die verschiedensten Zentren ausgebreitet hat. Dagegen steht aber der intensive internationale Handel an der ostafrikanischen Küste. Wahrscheinlich kam der *taarab* mit den Musikern an Bord der Handelsboote nach Dar es Salaam. Die frühe Geschichte des *taarab* in Dar es Salaam selbst ist nur bruchstückhaft bekannt. Zu ihrer Rekonstruktion jedoch kann teilweise auf von Wissenschaftlern aufgezeichnete Erinnerungen (Tsuruta 2003) der heutigen *taarab*-

---

<sup>24</sup> Tansania ist in 26 *regions* aufgeteilt, wovon Dar es Salaam eine ist. (Local Government (District Authorities) Act No 7 of 1982) Dank an Prof. Dr. Ulrike Wanitzek für diese Information.

Musiker zurückgegriffen werden. So unterscheiden sich die Erkenntnisse besonders über die Anfänge von *taarab* in Dar es Salaam.

Zu Beginn des *taarab* in Dar es Salaam entstanden wie auch auf Sansibar *taarab*-Klubs. Sie waren reine Freizeiteinrichtungen, die nicht gewinnorientiert waren. Die Kosten für Miete und Instrumente wurden durch die Beiträge ihrer Mitglieder finanziert. Mitglied konnte jeder werden, der sich für den Klub interessierte, auch wenn er oder sie kein Musiker war. Die nicht musizierenden Mitglieder machten sogar den größten Anteil aus. Als Mitglied hatte man das Privileg, dass der Klub bei privaten Feiern wie Hochzeiten spielte. Die Musiker der *taarab*-Klubs betrachteten das Musizieren im Klub eher als Hobby, dem sie nach ihrer eigentlichen Arbeit als Lehrer, Fischer oder Fahrer nachgingen (Tsuruta 2003: 203).<sup>25</sup>

Tsuruta (2003: 202) kommt zu dem Schluss, dass in Dar es Salaam das erste kleine *taarab*-Orchester, dessen Name er mit Shubanil Arab angibt, um 1910 gegründet worden ist. Der Gründer Salum Saidi Nahna kam von Sansibar und war dort ein Gründungsmitglied des *taarab*-Klubs AkhwaniSafaa gewesen (Tsuruta 2003: 202). Gräbner (1991: 189) hingegen geht davon aus, dass der in den 1920er Jahren gegründete *taarab*-Klub Nadi Salaam der erste in Dar es Salaam war. Später kamen weitere Klubs hinzu: Shuban li Arab und Citizen Club. 1934 wurde Egyptian Musical Club gegründet, 1938 ein rivalisierender Klub namens Al Watan (Graebner 1991: 189-191). Egyptian Musical Club wie auch Al Watan musizierten noch bis in die 1990er Jahre, allerdings in sehr kleiner Besetzung und nicht mehr während öffentlicher Auftritte (Graebner 1991: 190). Jedoch haben einige der heute bekannten *taarab*-Musiker und Solisten ihre musikalische Ausbildung in diesen ersten Klubs erhalten und durch diese ihre Karriere begründet. Für den Niedergang dieser Klubs in den 1980er Jahren gibt es verschiedene Gründe. Erstens sind sie, obwohl sie auch elektronische Instrumente verwenden, weiterhin dem Stil des klassischen *taarab* verpflichtet, der zwar in den letzten Jahren in Dar es Salaam eine kleine Renaissance erfuhr, en vogue jedoch ist der *modern taarab*, nicht der klassische. Die Klubs sind den gewinnorientierten *taarab*-Gruppen gewichen. Galt zu Zeiten der Klubs das Musizieren von *taarab* als Freizeitvergnügen, hat es sich heute zu einem Business entwickelt, das manchen den Lebensunterhalt, anderen zumindest Nebeneinkünfte sichert.

---

<sup>25</sup> Interview Issa Matona 8.3.2003.

Die genannten Klubs waren nur für Männer zugänglich und so entstanden in Dar es Salaam auch *taarab*-Gruppen für und von Frauen. Diese entwickelten sich wie auf Sansibar (Fair 1994: 290) aus bereits bestehenden *lelemama*-Klubs<sup>26</sup>, die reine Frauenklubs waren. So entstanden vermutlich in Dar es Salaam die *taarab*-Gruppen Saniyatil Hubb und Good Lucky aus den *lelemama*-Gruppen Rahatil Layl und British Empire (Tsuruta 2003: 203).<sup>27</sup>

## Gegenwärtige *taarab*-Szene in Dar es Salaam

### *Taarab*-Gruppen

Die heutigen *taarab*-Gruppen in Dar es Salaam sind ganz anders organisiert als die früheren *taarab*-Klubs. Entweder sie unterstehen staatlichen oder halbstaatlichen Organisationen oder das Equipment einer Band ist im Privatbesitz des Bandleaders. Sie finanzieren sich durch ihre Auftritte und Audio- und Videoaufnahmen. Eine Gruppe spielt drei- bis viermal in der Woche an verschiedenen Orten. Viele Musiker, besonders die Instrumentalisten, bestreiten ihren Lebensunterhalt mit der Musik. Bis auf wenige Ausnahmen können Sängerinnen nicht von ihren Auftritten leben, aber sie werden dafür je nach Gruppe auch entlohnt. Sängerinnen, die von ihrer Gruppe für jeden Auftritt entlohnt werden, können dennoch nicht allein vom Singen leben. So bieten die Band-Auftritte allein eine willkommene Nebeneinnahme. Je erfolgreicher und berühmter eine Gruppe ist, desto besser ist auch deren Entlohnung, weshalb Musiker sich gerne von bekannteren Gruppen abwerben lassen.

In Dar es Salaam, welches als Hochburg des *modern taarab* gilt, besteht eine Vielzahl von *modern-taarab*-Gruppen; auch was Verbreitung und Beliebtheit der Lieder angeht, sind die Gruppen aus Dar es Salaam führend. Gruppen wie East African Melody, Zanzibar Stars, TOT und Muungano Cultural Troupe sind bis in den Oman bekannt. Anhänger von *taarab* in Mombasa sind über die neuesten Entwicklungen in der *taarab*-Szene Dar es Salaams informiert. So ist für manche Gastgeberin in Mombasa das neueste *taarab*-Album ihrer Lieblingsgruppe aus Dar es Salaam das beste Geschenk. Die bessere Marktsituation

---

<sup>26</sup> *Lelemama* ist eine Tanz- und Musikform die sehr verhaltene Bewegungen erfordert. Dabei stehen Frauen auf gegenüberliegenden Bänken, mit Stöcken oder Hörnern den Rhythmus schlagend. Die Körperteile, die sich bewegen sind lediglich Arme, Hals und Kopf. *Lelemama*-Gruppen existierten auch in Mombasa, wo sie ihren Höhepunkt in den 1940er Jahren erreichten, während auf Sansibar deren Existenz ab 1939 zu schwinden begann (Fair 1994: 270-274).

<sup>27</sup> Die Darstellungen der Informanten des Autors sind so unterschiedlich und zum Teil widersprüchlich, dass diese Aussage nur mit Einschränkung gemacht werden kann.

für *modern taarab* in Dar es Salaam führt dazu, dass einige Gruppen, die vormals ihren Hauptsitz in einer anderen Stadt hatten, nach Dar es Salaam zogen. East African Melody verlegte ihren Hauptsitz 2000 nach zwanzigjähriger Tätigkeit auf Sansibar nach Dar es Salaam und das, obwohl die meisten Musiker ihre Familie auf Sansibar haben. Außer den international bekannten Gruppen bestehen in Dar es Salaam viele kleinere Gruppen, die immer mal wieder wie ein Stern aufgehen, um genauso schnell wieder unterzugehen. Das Repertoire der kleineren Gruppen besteht zum großen Teil aus Liedern anderer Gruppen und einigen wenigen eigenen Kompositionen. Sie haben außer *taarab* noch Initiationslieder und Hiphop im Programm. Nur wenige dieser kleineren Gruppen können sich eigene Aufnahmen leisten.

Bei den Gruppen Tanzania One Theatre und Muungano Cultural Troupe beispielsweise stellt der *taarab* nur einen Programmpunkt des Abends dar. Die Vorführung beginnt normalerweise gegen 17.00 Uhr mit einer Kinderunterhaltung bestehend aus Akrobatik, Sketchen, traditionellem Tanz, Chor und bei Muungano einer Schlangenvorführung. Erst am späteren Abend gegen 20.00 Uhr beginnt dann die *taarab*-Vorstellung. Bis in das Jahr 2000 war *taarab* der letzte Programmpunkt. Seit 2001 endet die Vorstellung mit tansanischem Hiphop (Bongo Flavour).

### **Stadtviertel, in denen *taarab* besonders beliebt ist**

Die öffentlichen *taarab*-Aufführungen finden in Bars in den verschiedensten Stadtvierteln statt. Es gibt jedoch auch Viertel, in denen *taarab* nicht öffentlich aufgeführt wird. Zu diesen Stadtvierteln zählt Oysterbay. Dieses Stadtviertel wird aufgrund seiner exklusiven Küstenlage geschätzt und von der reichen Oberschicht, Entwicklungshelfern und Botschaftsangehörigen bewohnt. In diesem Viertel sowie in dem Regierungsviertel Regent Estate finden *taarab*-Aufführungen nur zu besonderen Anlässen statt. Hier sind es private Feiern wie Hochzeiten oder geschäftliche oder politische Feierlichkeiten, zu denen *taarab*-Gruppen eingeladen werden.

Besonders verbreitet hingegen ist der *taarab* in den Vierteln Kariakoo, Temeke, Tandika, Ilala, Buguruni, Magomeni und Mwananyamala. Diese populären Viertel sind sehr dicht besiedelt, ihre Bevölkerung ist ökonomisch marginalisiert.

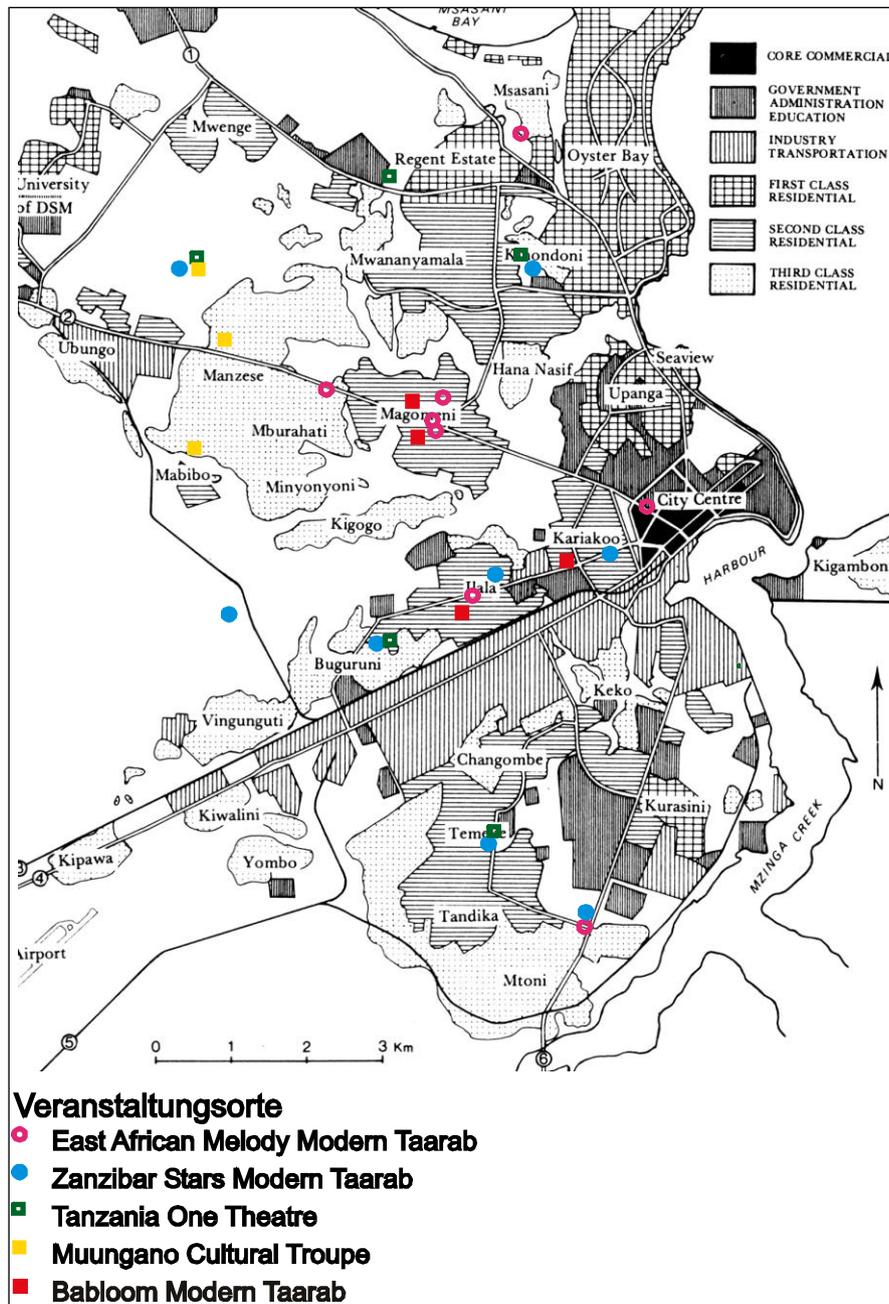
Die meisten *taarab*-Veranstaltungen finden in den von Sporrek als „zweite Klasse“ bezeichneten Wohnvierteln statt. Aber auch in Buguruni und Manzese (nach Sporrek Dritte-Klasse-Wohnviertel) werden öffentliche *taarab*-Veranstaltungen angeboten.

Die meisten Veranstaltungen finden somit in Vierteln Dar es Salaams statt, die Sporrek als Zweite- und Dritte- Klasse-Wohnviertel einstuft. Dort trifft der *modern taarab* auf ein Publikum, das sich durch diese Musik angesprochen fühlt. Das Leben in diesen Vierteln, lokal als *uswahilini* bezeichnet, ist geprägt von Enge und materieller Knappheit und dem Traum des Ausbruchs aus diesen Verhältnissen. So sind die Häuser oft sehr dicht aneinander-gebaut, oder mehrere Familien bewohnen je ein Zimmer in einem Haus. Sanitäre Einrichtungen werden geteilt und der gemeinsame Hof dient als Kochstelle. In dieser Umgebung kann die Privatsphäre kaum gewahrt werden. Die meisten Bewohner dieser Viertel bestreiten ihren Lebensunterhalt, indem sie kleineren informellen Geschäften nachgehen.

Die große Beliebtheit von *modern taarab* bei sozial Unterprivilegierten bedeutet aber nicht den Ausschluss der sozialen Oberschicht. Auch Angehörige dieser Schicht schätzen *modern taarab*. Sie sind aber selten bei öffentlichen Veranstaltungen anzutreffen, wohl auch, weil diese meistens an für sie nicht adäquaten Orten stattfinden und die Atmosphäre als zu vulgär empfunden wird. Akzeptable Veranstaltungsorte für sozial besser gestellte Personen sind der Msasani Klub und das Starlight Hotel.



Karte 1: Tansania



Karte 2: Veranstaltungsorte von *taarab*-Gruppen in Dar es Salaam.

Kartografie: Stefanie Kolbusa, Quelle: Sporrek, A. 1985

## Die Akteure und Akteurinnen des *taarab*

Der *modern taarab* spricht überwiegend Frauen an. Sie stellen die Mehrheit des Publikums und der Sängerinnen bei Aufführungen. Gleichwohl nehmen auch Männer nicht nur in der Rolle als Musiker an Aufführungen teil. Je nach Gruppe, Ort und Art der Veranstaltung engagieren sich auch Männer. Vor allen Dingen ist es der Tanz zu *modern taarab*, der als für Männer unpassend betrachtet wird. Die gezielte Art dieses Tanzes mit seinen dezenten Hüftbewegungen trägt männlichen Tänzern schnell den Ruf der Homosexualität ein. So nehmen die meisten Männer nur als Zuschauer teil. Während der Veranstaltungen von Gruppen wie TOT und Muungano tanzen Männer jedoch häufiger, weil diese beiden Gruppen nicht nur *taarab* in ihrem Programm führen, sondern auch andere Attraktionen wie Chor, eine Band und Schauspiel bieten. Unabhängig von den Aufführungen jedoch sind Männer und Frauen Anhänger des *modern taarab*. Was die Kommunikation über *taarab* angeht, ist die Beteiligung von Frauen bedeutend höher als die von Männern.

In der Literatur wird *taarab* häufig als ein Musikgenre der Swahili bezeichnet (Mgana 1991; Ntarangwi 2000). Die Swahili-Identität wird jedoch immer wieder diskutiert. Entstanden war der Name *Waswahili* aus dem arabischen *sawahil* für Küste und bezeichnete die Küstenbewohner. Durch den Jahrhunderte bestehenden Handel am Indischen Ozean hatte sich an den Küsten eine Bevölkerung etabliert, die unterschiedlichster Herkunft war – Araber, Perser, Afro-Araber, verschiedene Ethnien des Afrikanischen Festlands (Rollins 1983: 11 ff). Was diese Küstenbevölkerung auszeichnete, war der Handel, ein städtischer Lebensstil, eine gemeinsame Sprache – das Swahili – und Religion – der Islam (Middleton 1992; Mazrui 1995). Darüber hinaus hatten Swahili-Gemeinschaften weder eine gemeinsame politische noch ökonomische Struktur (Askew 2002: 33). Vielmehr ist der Begriff Swahili ein Ethnonym, das eine sich ständig wandelnde Bevölkerung bezeichnet, die sich weder auf Herkunft noch auf Residenz gründet. Gerade diese Unschärfe der Swahili-Identität ermöglichte es auch Sklaven und Bewohnern des Hinterlandes, diese anzunehmen (Glassman 1995: 266).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Fair (1994: 28-41) belegt anhand des Zensus verschiedener Jahre (1924-1948) nach der Abschaffung der Sklaverei den außerordentlichen Anstieg von Swahili auf Sansibar. Die bevorzugte Behandlung von Swahili seitens der Kolonialverwaltung machte die Zugehörigkeit zu dieser Identität attraktiv, weshalb viele Sklaven diese annahmen. Das Annehmen der Swahili-Identität wiederum war aber nur dadurch möglich, dass sie nicht scharf umrissen war.

Im heutigen Dar es Salaam ist der Begriff *mshwili* meistens pejorativ konnotiert. Erstens bezeichnet er Personen der sozialen Unterschicht. Besonders die schlechten Wohnverhältnisse in informellen Siedlungen kennzeichnen einen *mshwili*, der nicht nur von Angehörigen der sozialen Oberschicht, sondern auch der eigenen sozialen Klasse als solcher bezeichnet wird. Informelle Siedlungen werden als „*ushwili*“ bezeichnet, in denen Angehörige der unterschiedlichsten Ethnien wohnen. Als ethnische Zugehörigkeit wird *mshwili* in diesem Kontext nicht verstanden. Ein *mshwili* in diesem Sinn zeichne sich zudem durch bestimmte Charaktereigenschaften aus. Dazu gehören Unpünktlichkeit, Unzuverlässigkeit und auffälliges Verhalten, das die eigene Privatsphäre und die anderer nicht achtet. Diese „Identität“ kann durchaus auch ein Europäer annehmen. So wurde ich selber als *mshwili* bezeichnet, wenn ich zum Beispiel zu spät kam: „*umeshakuwa mshwili sasa ...*“ – „du bist auch schon zu einem *mshwili* geworden ....“

The Swahili of Dar es Salaam are urban lower class people who relate towards each other on the basis of what they have in common. The “other” to this group is the privileged, the elite who live in high-class residential areas and who interact far less intensely with people of different backgrounds. (Lange 2002: 33 Hervorhebung im Original)

Auch im *modern taarab* spielt viel mehr diese Bedeutung von *mshwili* eine Rolle als die des Swahili als ethnische Identität. Die ethnische Zugehörigkeit ist im *modern taarab* des urbanen Dar es Salaam nicht relevant.<sup>29</sup> So sind die Frauen im *taarab*, die ich kennen gelernt habe, verschiedenster ethnischer Herkunft, was aber selten thematisiert wird. Vor allem aber bestimmt sie nicht die Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zu *taarab*. Vielmehr scheint mir die Identifikation als Bewohner der Großstadt Dar es Salaam und deren gemeinsame Handlungsspielräume wichtiger zu sein.<sup>30</sup>

## Anlässe und Orte des taarab

*Taarab* kommt in unterschiedlichen Kontexten zur Aufführung und ist bei manchen unabdingbarer Bestandteil. Zunächst bieten die verschiedenen *taarab*-Gruppen mehrmals in der Woche öffentliche Aufführungen an. Diese finden in Bars oder Hotelanlagen statt, die über einen geräumigen Innenhof (in seltenen Fällen über Säle) verfügen. Je nach Ort der Veranstaltung verlangen die Veranstalter einen Eintrittspreis, der zwischen 1000 TSh.

---

<sup>29</sup> Anders hingegen werden die Diskurse in Mombasa geführt. Besonders in der Altstadt gehört die Unterscheidung *Mshwili* versus *Mwafrika* zum Alltag.

<sup>30</sup> Das bedeutet jedoch nicht, dass ethnische Identität in Dar es Salaam generell unbedeutend ist. In anderen Kontexten wie Initiationsritualen ist sie von immenser Bedeutung. Swahili als Ethnie wird aber auch hier nicht verhandelt.

und 5000 TSh. (in etwa 1–5 €) variiert. Für das Publikum stehen Tische und Stühle oder in Reihen aufgestellte Stühle mit Blick auf die Bühne bereit. Zwischen der Bühne und der Sitzgelegenheit für das Publikum lädt eine Tanzfläche zum Tanzen ein. Während der Veranstaltung werden Getränke wie Bier, Limonaden und Schnaps sowie Snacks – Hühnchen und Pommes frites – serviert. Die Veranstaltungen dauern ca. von 21:00 Uhr bis 3:00 Uhr morgens.

Besonders zu privaten Festen wie Initiation und Hochzeit darf *taarab* nicht fehlen. Initiationsfeste gibt es je nach Ethnie für Mädchen bzw. Frauen und Jungen bzw. junge Männer. Am Ende der Initiation werden die Initiierten und ihre Eltern gefeiert und mit Geschenken überhäuft. Die Musik, die zu diesem Zeitpunkt gespielt wird, ist *taarab*. Einige Lieder aus dem klassischen *taarab*-Repertoire gehören dabei geradezu zum Pflichtprogramm.<sup>31</sup> Auf die Initiation einer Frau kann, muss aber nicht ihre Hochzeit folgen. Zu einer Hochzeit gehören mehrere Feste. Eines davon ist die Verabschiedung der Braut, die *Send-off* genannt wird. Zu dieser Gelegenheit wird die Braut von ihrer eigenen Familie verabschiedet, weil sie mit der Heirat zur Familie ihres Ehemannes gehört. Zu diesem *Send-off* werden vor allem Verwandte der Familie der Braut und deren Nachbarn, der Bräutigam und einige wenige Vertreter der Familie des Bräutigams eingeladen. Ein weiteres Fest, zu dem *taarab* unentbehrlich ist, ist die sogenannte *kitchen party*. Dabei handelt es sich um ein Fest, das erst seit dem Jahr 2000 existiert. Als ein Fest ausschließlich für Frauen stellt es eine Mischung aus Initiation und Verabschiedung der Braut dar.<sup>32</sup> Ein Pendant zur *kitchen party* ist die *begi party*, zur Ehrung der Mutter des Bräutigams. Auch dieses Fest ist in der Hauptsache ein Frauenfest, bei dem der Bräutigam und seine Begleiter als einzige männliche Teilnehmer auch nur sporadisch anwesend sind.

Nach der Eheschließung findet die sogenannte *reception* statt, ein Fest, das von der Familie des Bräutigams ausgerichtet und organisiert wird.<sup>33</sup> Auch bei dieser Feier wird *taarab* gespielt.

Je nach finanziellen Möglichkeiten des Gastgebers bzw. der Gastgeberin wird entweder eine *taarab*-Gruppe eingeladen oder *taarab* vom Band gespielt. Bekannte Gruppen wie East African Melody verlangen um 400.000 TSh. pro Auftritt (das kann variieren, abhängig vom Veranstaltungsort, dem Tag und der Uhrzeit und den Beziehungen zur

---

<sup>31</sup> Ein Lied, das zu diesem Pflichtprogramm gehört, ist das Lied „*Kimasomaso*“ von Issa Matona.

<sup>32</sup> Auf dieses Fest werde ich *detailliert* im Kapitel „*Modern taarab* und seine Bezüge zum Alltag“ eingehen.

<sup>33</sup> Die hier vorgestellten Festlichkeiten finden in muslimischem wie nicht-muslimischem Kontext statt. Nur ist die jeweilige Ausführung der Feste insbesondere der Eheschließung unterschiedlich. *Taarab* wird meiner Beobachtung nach unabhängig von der Religionszugehörigkeit gespielt.

Gruppe) und kleinere Gruppen wie Coast Modern Taarab 80.000 TSh. bei voller Verpflegung. Allerdings ist es bei einem Mindestlohn von 35.000 TSh. pro Monat oft nicht möglich, eine Gruppe einzuladen, auch wenn die gesamte Verwandtschaft und Nachbarschaft finanziell zu einem solchen Fest beiträgt. Das veranlasst die Gastgeber, Audiokassetten abzuspielen. Wenn möglich wird ein DJ beauftragt, der mit Stereoanlage und einem Sortiment Audiokassetten verschiedenster Musikrichtungen kommt. In diesem Sortiment, das auch Swahili-Hiphop, Rai und Popmusik umfasst, fehlt *taarab* nicht.

Auch zu offiziellen Anlässen wird *taarab* gespielt. So hat die Regierungspartei CCM<sup>34</sup> *taarab* zu Werbezwecken für sich entdeckt. Tanzania one Theatre (TOT) wurde 1992 von Captain Komba für die CCM gegründet und wird von dieser finanziert. Besonders vor Wahlen wird diese Zugehörigkeit von TOT sehr deutlich. Dann erscheint die gesamte Gruppe in grün und gelb, den Farben der Regierungspartei, und neue Alben mit Preisliedern auf die CCM werden aufgelegt. Zu Anlässen wie dem Jahrestag der Partei am 5. Februar werden eigens Lieder gedichtet und aufgeführt. An diesen Aufführungen nehmen auch andere *taarab*-Gruppen teil, die ihr eigens für den Anlass komponiertes Repertoire vorführen.<sup>35</sup> Auch zu Jubiläen verschiedenster Art wie von Bildungseinrichtungen wird gerne eine *taarab*-Gruppe engagiert.

Neben öffentlichen und privaten Aufführungen wird *taarab* im Radio gespielt und im Fernsehen gezeigt. Der Sender TVT<sup>36</sup> sendet neunzigminütige *taarab*-Programme, durch die eine auf *taarab* spezialisierte Moderatorin führt.<sup>37</sup> Neben Studioaufnahmen, in denen die *taarab*-Gruppen ohne jedwede Inszenierung wie auf der Bühne singen, gibt es inzwischen zunehmend Videoclips, in denen die Liedtexte in szenische Darstellungen umgesetzt werden.

In Musikgeschäften und kleinen Kiosken, die sich hauptsächlich in der Innenstadt und an den Hauptverkehrsknotenpunkten befinden, ist eine unterschiedlich große Palette von Videos und Audiotapes erhältlich. Audiotapes kosten zwischen 1000 TSh. bis 1200 TSh. und Videotapes zwischen 3000 TSh. bis 4500 TSh.. Die größte Auswahl an Kassetten ist in Geschäften auf dem großen Markt Kariakoo zu finden. In Bussen und Taxen fehlen *taarab*- Audiotapes meistens ebenfalls nicht. Nicht selten wird *taarab* privat zu Hause

---

<sup>34</sup> CCM – *Chama cha Mapinduzi* – Revolutionspartei.

<sup>35</sup> Zur Verwendung von *taarab* als Propagandamittel siehe (Askew 2002; Fair 2002).

<sup>36</sup> TVT – Television ya Taifa (Nationales Fernsehen) ist das Tanzanische Fernsehen, ein staatlicher Sender; das Pendant dazu ist TVZ, das Sansibarische staatliche Fernsehen.

<sup>37</sup> Das *taarab*-Programm wird mittwochs von 17:30 – 19:00 Uhr als Wiederholung, freitags von 19:00 – 20:30 Uhr, und samstags und sonntags von 21:00 – 22:00 Uhr ausgestrahlt.

gespielt. Frauen verfügen oft über eine erstaunlich große Audio- und Videothek von Kassetten, deren Lieder sie auswendig kennen und beim Abspielen mitsingen.

## Die Entstehung der Lieder

Für das Entstehen eines Liedes gibt es die verschiedensten Motivationen. Eine Motivation ist die Übermittlung einer Botschaft, die auf andere Art und Weise nicht artikuliert werden kann. So dichtet der Dichter oder die Dichterin ein Lied aus eigenem Anlass heraus. Das Verfassen eines Liedes dient dann dazu, den eigenen Gefühlen Raum zu geben, was als Erleichterung empfunden wird. Ein Lied, das auf diese Weise entstand, ist das Lied „*Kifo cha Mahaba*“ – „Der Tod der Liebe“. Es beklagt die Qual unerwidelter Liebe. Das Lied kam zur Aufführung, was das Dichten eines Liedes nicht notwendigerweise impliziert, und wurde zu einem außerordentlichen Erfolg. Ob der Angesprochene die Botschaft empfangen hat, ist nicht bekannt, erwidert hat er die Liebe jedoch nie.<sup>38</sup> Ein anderes Lied hingegen führte zum Ziel und verursachte die erhoffte Verhaltensänderung. In dem Lied „*Mapenzi Yamepungua*“ – „Die Liebe ist verblasst“ beklagt die Sängerin das Abnehmen einer großen Liebe. Die Botschaft erreichte den Adressaten, der daraufhin sein distanzierteres Verhalten aufgab.<sup>39</sup>

Des Weiteren ist es üblich, ein Lied in Auftrag zu geben. Möchte eine Person einer anderen etwas mitteilen, das nicht direkt angesprochen werden kann, wendet sie sich an einen Dichter. Ein solches aus einem Auftrag entstandene Lied ist „*Kisabaluu*“ aus dem Repertoire der Gruppe East African Melody. In diesem Lied wird die Angesprochene dazu aufgefordert, ihr Intrigenspiel und ihre Versuche, Männer anderen Frauen auszuspannen, aufzugeben. Zunächst hat die Adressatin nicht realisiert, dass das Lied an sie gerichtet war. Erst das Wissen um den Dichter und die genaue Kenntnis der Lyrik brachten ihr Gewissheit, dass sich das Lied an sie richtete.<sup>40</sup>

Es ist aber nicht nur die intendierte Überbringung von Botschaften, die zum Dichten eines Liedes führt. Es kann auch einfach der Spaß an neuen Redewendungen sein. Das Lied „*Ngangari Feki*“ – „Du Scheinheilige“ ist ein Beispiel dafür. *Ngangari* ist ein Begriff, der während des Wahlkampfes 2000 in Sansibar entstand. Er wurde von den Anhängern der Oppositionspartei CUF gegenüber den Mitgliedern der Regierungspartei CCM verwendet. Die Anhänger der Oppositionspartei bekräftigten damit, dass sie sich

---

<sup>38</sup> Interview Shakila Said 12.9.2002.

<sup>39</sup> Interview Shakila Said 12.9.2002.

<sup>40</sup> Interview Lamania Shaaban 22.3.2004, Afua Suleiman 21.3.2004.

nicht würden einschüchtern lassen und standfest blieben. Das ursprünglich politisch verwendete Wort *ngangari* für fest, standfest, wurde in dem *taarab*-Lied auf einen anderen Kontext bezogen, auf Liebesangelegenheiten und Frauenrivalität.

Ein nicht zu vernachlässigender Faktor, der zur Entstehung von Liedern führt, ist auch der wirtschaftliche. Nicht zuletzt wollen die *taarab*-Gruppen möglichst großen Gewinn mit ihren Liedern erzielen. So werden diese auch deshalb komponiert, weil sie einen Markt versprechen. Ein Beispiel dafür ist das Lied „*Zoa Zoa*“. Es beschreibt eine Frau, die sich für Kleinigkeiten hergibt.<sup>41</sup> Zu den Liedern, die aus wirtschaftlichen Gründen komponiert werden, gehören auch solche, die im Rahmen des Wettstreits der Gruppen untereinander gedichtet werden. Jedenfalls sind diese meistens marktorientiert und weniger Ausdruck tatsächlicher Animositäten.<sup>42</sup> Zu diesen Liedern gehört „*Sanamu la Michelini*“. In diesem Song wird eine Frau besonders wegen ihrer Figur verspottet, die mit der der Michelinfigur verglichen wird. Die Ausführungen passen auf die Figur der Starsängerin einer Gruppe, mit der die das Lied singende Gruppe rivalisiert.

---

<sup>41</sup> Interview Lamania Shaaban 22.3.2004.

<sup>42</sup> Weitere Ausführungen dazu im Kapitel „Von Sängerinnen, Musikern und dem Publikum“.

## Aspekte der Aufführungspraxis

### Performanz, Kontext und Text: eine Begriffsverortung

Die eingangs beschriebene Szenerie einer öffentlichen *taarab*-Aufführung macht deutlich, dass *taarab* Räume für Aushandlungen bereitstellt. Diese können politischer, sozialer und persönlicher Art sein, wobei sich die Akteurinnen und Akteure der unterschiedlichsten Mittel bedienen. Das Lied stellt dabei nur einen Aspekt dar und die niedergeschriebenen Liedtexte sind lediglich Momentaufnahmen, die auf verschiedene Art und Weise von den Akteurinnen der jeweiligen Situation angepasst werden. Das heißt, Liedtexte werden nicht nur, abhängig vom Kontext, unterschiedlich interpretiert, auch der Text an sich wird ein anderer. Erst die gesamte Aufführung – Liedtext, Tanz, Gesten, Kleidung, Accessoires und Akteure – konstituieren einen Sinn, der nur dem Moment entspringt. Wie einzelne Aspekte in der *taarab*-Performanz eingesetzt werden, wie sie miteinander in Beziehung stehen und welche Bedeutung ihnen zugeschrieben wird, soll in diesem Kapitel untersucht und dargestellt werden.

### Performanz

Im folgenden sollen die Begriffe Performanz, Kontext und Text in den für diese Arbeit relevanten Forschungsansätzen diskutiert werden. Diese Begriffe stehen in engem Zusammenhang, da die Auseinandersetzung mit Performanz seinen Ursprung in der Betrachtung des Kontextes zum Verstehen des Textes hat. Diese Diskussion hat eine lange Tradition, die auf Sapir zurückgeht.<sup>43</sup> Seitdem haben sich unter mannigfachen Blickwinkeln die verschiedensten akademischen Disziplinen mit Performanz beschäftigt.<sup>44</sup> Nicht zuletzt spricht man aufgrund dieses Disziplinen überschreitenden Interesses inzwischen von der „performativen Wende“ (*performative turn*). Diese Neufokussierungen in den unterschiedlichen Disziplinen haben einerseits ein breites Spektrum an verschiedenen Sichtweisen der Performanz produziert. Andererseits wirkt diese fächerübergreifende

---

<sup>43</sup> Bereits 1910 wies Sapir auf die Relevanz von außertextlichen Aspekten für die Bedeutung von Erzählungen hin (Sapir 1910). Zehn Jahre später wies Malinowski auf die Bedeutung des Kontextes für die Analyse von Erzählungen und magischen Sprüchen hin. In den 1920er Jahren hatte Malinowski (1935) bei der Analyse von Erzählungen und magischen Sprüchen auf den Trobriand Inseln die Bedeutung des Kontextes, in dem Sprache verwendet wird, festgestellt.

<sup>44</sup> Einen Überblick geben (Drewal 1991; Carlson 1996; Schieffelin 1998).

Fragestellung aber auch als verbindendes Element zwischen Disziplinen und macht Interdisziplinarität möglich. So erstaunt es nicht, dass Methoden und Sichtweisen immer wieder von anderen Fächern übernommen und gegebenenfalls moduliert wurden.<sup>45</sup> Dabei haben sich zwei große Richtungen von Herangehensweisen etabliert, die immer wieder auch voneinander Anleihen bezogen haben (Carlson 1996: 11-30, 58-59). Eine Forschungsrichtung, die sich in Sozialwissenschaft und Ethnologie entwickelt hat, betrachtet Performanz als Inszenierung sozialen Lebens.<sup>46</sup> Ein weiterer Ansatz aus der Linguistik, Kommunikationstheorie, Soziolinguistik und Folklore befasst sich mit performativen Aspekten der Sprache. Vertreter dieses Ansatzes sind Dell Hymes, John Austin, John Searle und Richard Bauman (Hymes 1964; Austin 1971; Searle 1975; Bauman 1978; Bauman 1990).

Bei dieser Vielfalt an Auffassungen von Performanz ist es schwer, einen umfassenden Überblick zu geben. Deshalb stelle ich im Folgenden in aller Kürze wichtige Positionen und für diese Arbeit relevante Begriffsdefinitionen vor. Dabei orientiere ich mich im Wesentlichen an der Sichtweise Baumans in Bezug auf Performanz. Bauman, ein Vertreter der Folkloristik, setzt die Tradition von Performanz in der Sprache fort, bedient sich dabei aber gleichzeitig einiger Ansätze aus der oben erwähnten Herangehensweise von Performanz als Inszenierung sozialen Lebens. Durch diese Erweiterungen öffnet Bauman einen Blick auf Performanz, der für die Betrachtung von *taarab*-Aufführungen geeignet erscheint. Als Folklorist ist Bauman primär an der Präsentation oraler Texte und deren schriftlicher Wiedergabe interessiert. Auch in einer *taarab*-Aufführung stellen die Liedtexte einen unverzichtbaren Aspekt dar und können je nach Situation verändert werden. Anders als bei Bauman ist mein Anliegen allerdings nicht, die Liedtexte möglichst genau in den verschiedensten Variationen abzubilden. Vielmehr geht es mir darum, die Prozesse darzustellen, wie Akteurinnen mit einzelnen Aspekten einer Performanz und eben auch der Liedtexte agieren. Dabei entspricht Baumans Auffassung von Performanz als Kommunikation den Prozessen, die in *taarab*-Aufführungen stattfinden. Das Verständnis Baumans von Performanz als gerahmtes Ereignis entspricht den Gegebenheiten. Eine *taarab*-Aufführung bildet durch diese Begrenzung gleichzeitig einen Rahmen, in dem eine Analyse handhabbar wird. Ich gehe im Detail auf all diese Aspekte im Folgenden genauer ein.

---

<sup>45</sup> Diese Verwobenheit und Vielfalt stellt Bachmann-Medick (Bachmann-Medick 2006) ausführlich dar.

<sup>46</sup> Zu den bedeutenden Vertretern dieser Auffassung gehören, um nur einige wenige zu nennen, Erving Goffman, Richard Schechner und Victor Turner (Goffman 1959; Goffman 1967; Schechner 1985; Turner 1986).

Für Bauman ist Performanz<sup>47</sup> Kommunikation: „... a species of situated human communication, a way of speaking.“ (Bauman 1978: 8)<sup>48</sup> Er definiert Performanz folgendermaßen:

Performance, the enactment of the poetic function, is a highly reflexive mode of communication. As the concept of performance has been developed in linguistic anthropology, performance is seen as a specially marked, artful way of speaking that sets up or represents a special interpretive frame within which the act of speaking is to be understood. Performance puts the act of speaking on display – objectifies it, lifts it to a degree from its interactional setting and opens it to scrutiny by an audience. (Bauman 1990: 73)

Mit dem Begriff des Rahmens bezieht sich Bauman auf Bateson und Goffman (1977). Ein Rahmen wird hergestellt durch explizite oder implizite Botschaften, die bei einer kommunikativen Interaktion angeben, wie die eigentliche Botschaft zu interpretieren ist. Bateson nannte diese Anweisungen zur Interpretation „Metakommunikation“ (Bateson 2000: 178, 210). Bei der Beobachtung von spielenden Schimpansen hatte sich Bateson die Frage gestellt, wie zwischen Spiel und Ernst unterschieden wird. Dabei kam er zu dem Ergebnis, dass es metakommunikative Hinweise sind, die die Interpretation der Handlung als Spiel markieren, der Handlung den Rahmen eines Spiels geben.<sup>49</sup> So kann eine Frau einer anderen in einer *taarab*-Performanz mit einem Lächeln zurufen, sie sei eine Herumtreiberin. Die angesprochene Frau wird sich wahrscheinlich nicht darüber aufregen und ebenfalls mit einer von einem Lächeln begleiteten Beschimpfung antworten. Geschieht dies aber außerhalb einer *taarab*-Aufführung, wird die Angesprochene dies als Beleidigung auffassen und die Adressantin anzeigen. Ein und dieselbe Aussage wird aufgrund des Rahmens, in dem sie geäußert wurde, auf ganz unterschiedliche Weise interpretiert. Dabei gibt der Rahmen der *taarab*-Aufführung die Vorgabe, Äußerungen eher als Spaß zu interpretieren, während im Alltag die gleichen Aussagen als Beleidigung ausgelegt werden. Genauer werden diese Prozesse und auch das Spielen mit diesem Rahmen im Laufe der Arbeit dargestellt. Die kommunikativen Mittel, die eine Performanz modulieren (Übersetzung von Goffmans „keying“<sup>50</sup>), sind für Bauman folgende: spezielle

---

<sup>47</sup> In der deutschsprachigen Literatur finden sich als Übersetzung für *performance* Aufführung und Inszenierung, vgl.(Möhlig 1998). Diese haben aber im deutschen Sprachgebrauch ihre ganz eigene Konnotation, die nicht mit dem Performanz-Begriff in den Zitaten übereinstimmt. Auch der englische Begriff wird unterschiedlich verwendet und verstanden. Auch aus diesem Grund wird hier der Anglizismus „Performanz“ weitergeführt.

<sup>48</sup> Dabei greift Bauman auf das von Austin (Austin 1971) und Searle (Searle 1969) entwickelte Verständnis von menschlicher Kommunikation in performativen Äußerungen auf.

<sup>49</sup> Auf den von Bateson geprägten Begriff des Rahmens griff später Goffman zurück, vgl. (Goffman 1977).

<sup>50</sup> *key* – Modul: „Darunter verstehe ich das System von Konventionen, wodurch eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit

Codes (z. B. Archaismen), figurative Sprache, Parallelismus, paralinguistische Faktoren, Formeln, Traditionsbezug, Leugnen der Performanz. Diese Mittel unterscheiden sich sowohl kulturell als auch historisch und müssen daher für jede Kultur mit Hilfe der ethnografischen Forschung bestimmt werden (Braid 2002: sp. 735"Performanz"). Diese kommunikativen Mittel sind für Bauman ein Aspekt, der eine Performanz charakterisiert.

Charakteristisch für Performanz ist die Steigerung des Erlebens – „*enhancement of experience*“ (Bauman 1978: 26-27). Bauman rekurriert damit auf eine Forschung von Labov, der herausstellte, dass eine persönliche Erzählung erst dann eine Performanz wird, wenn die Gefühle des Erzählers bezogen auf die Erfahrung, die er in seiner Erzählung wiedergibt, deutlich werden (Labov 1972: 354-396). Auch für den Ethnologen Schieffelin (Schieffelin 1993; Schieffelin 1998: 203) ist das Heraufbeschwören von Emotionen beim Publikum ein wichtiges Kriterium für Performanz. Er betont dabei, dass es sich nicht um ein bloßes Darstellen von Emotionen handelt, sondern um das tatsächliche Wecken von Emotionen beim Publikum.

Bauman versteht eine Performanz nur innerhalb bestimmter formeller Strukturen. Diese Auffassung von Performanz unterscheidet sich damit deutlich von denjenigen Goffmans, Drewals und Butlers, die Performanz als soziales Handeln betrachten.<sup>51</sup>

Wie bereits erwähnt, gehört für Bauman zur Interpretation der oben genannten kommunikativen Mittel der Kontext, in dem ein performativer Akt stattfindet. Zu den formalen Faktoren, die zur Bestimmung dieses Kontextes wichtig sind, gehört erstens der Schauplatz, das sogenannte „*setting*“, zweitens die Institution (Religion, Erziehung, Politik) und ganz besonders betont er drittens das „*performance-event*“. Unter „*event*“ versteht Bauman „a culturally defined, bounded segment of the flow of behavior and experience constituting a meaningful context for action“ (Bauman 1978: 27). Als „*event*“ können ganz unterschiedliche Veranstaltungen begriffen werden. Für den *taarab* wären die öffentlichen Aufführungen, *kitchen parties*, bei der der zukünftigen Braut halböffentlich

---

nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird. Den entsprechenden Vorgang nennen wir Modulation (*keying*)“. (ebd.: 55-56)

<sup>51</sup> Goffman z. B. betrachtet jedes soziale Verhalten als Performanz im Sinne von Inszenierung. Bei diesem Ansatz stellt sich somit die Frage, ob es dann überhaupt authentisches Verhalten geben kann. Insofern ist Goffmans Performanzbegriff als Analysewerkzeug schwierig anzuwenden. Drewal versteht unter Performanz „the practical application of embodied skills and knowledge to the task of taking action in everyday social life“ (Drewal 1991: 3). Damit versteht sie unter Performanz soziale Handlungen im Alltag, wobei es ihr aber auf die körperlichen Fähigkeiten ankommt. Butler (Butler 2001) verwendet den Begriff der Performativität im Sinne Austins als Handlungen, die mit Äußerungen vollzogen werden. Dabei geht sie allerdings noch weiter, indem sie performativen Akten die Erzeugung von Realität zuschreibt. In Bezug auf Gender bedeutet das, dass erst die Diskurse Gender bilden. Performativität in diesem Sinn ist kein absichtlicher Akt, sondern ständig wiederholte, zitierte Praxis (Butler 2001).

Ratschläge erteilt werden, der Abschluss einer Mädcheninitiation und Hochzeiten als Events zu nennen. Ein performativer Akt müsse, so Bauman, in Abhängigkeit von der Veranstaltung, in der er stattfindet, interpretiert werden: “[...] interpret what I say in some special sense; do not take it to mean what the words alone, taken literally, would convey.” (Bauman 1978: 9)

Die Struktur der Veranstaltungen wiederum verdankt sich einem Zusammenspiel vieler verschiedener Faktoren, wie dem Schauplatz selbst, der Handlung, Rolle(n), Status der Teilnehmer und dem jeweilige Genre (Bauman 1978: 25-35). Rollen und ihre Träger – Darsteller wie Publikum – sind nach Bauman wichtiges strukturelles Charakteristikum einer Performanz, wobei er den Darstellern eine besondere Machtposition zuspricht, bestimmten sie doch über den Einsatz der kommunikativen Mittel (Hymes 1975; Bauman 1990: 19 ff, 77).

It is part of the essence of performance that it offers to the participants a special enhancement of experience, bringing with it a heightened intensity of communicative interaction which binds the audience to the performer in a way that is specific to performance as a mode of communication. Through his performance, the performer elicits the participative attention and energy of his audience, and to the extent that they value his performance, they will allow themselves to be caught up in it. When this happens, the performer gains a measure of prestige and control over the audience – prestige because of the demonstrated competence he displayed, control because the determination of the flow of the interaction is in his hands. (Bauman 1978: 43-44)

Mit diesen Mitteln könne der Künstler das Publikum an sich binden und in seinen Bann ziehen. Die daraus entstehende Macht über das Publikum könne soziale Strukturen transformieren: “A not insignificant part of the capacity of performance to transform social structure [...] resides in the power that the performer derives from the control over his audience afforded him by the formal appeal of his performance.” (Bauman 1978: 16)

Ich selbst folge dem Ansatz Baumans die Performanz betreffend. Einerseits sind in der Aufführung von *taarab* die formellen Strukturen gegeben, die für Bauman Performanz ausmachen. *Taarab*-Aufführungen zeigen aber auch, dass Konzepte von Darsteller und Publikum erweitert werden müssen. Am bedeutendsten für den *taarab* ist aber Baumans Ansicht von Performanz als Kommunikation, da diese ein wichtiges Merkmal des *taarab* ist. Wie später noch dargestellt wird, weist *taarab* all die von Bauman aufgestellten kommunikativen Mittel auf. Allerdings ist die Macht des Künstlers über das Publikum für den *taarab* nicht so eindeutig wie bei Bauman dargestellt. Vielmehr sind die Rollen Künstler und Publikum oder besser, um in der Terminologie von Kommunikation zu

bleiben, Sender und Empfänger, fließend (Askew 2002: 22). Auch die Annahme, dass die Veranstaltung, in der ein performativer Akt stattfindet, Vorgaben für die Interpretation einer Aussage gibt, trifft für den *taarab* nur bedingt zu. Vielmehr ist es gerade das Spiel mit dem interpretativen Rahmen und dessen strategischem Einsatz, der den Akteurinnen einen kommunikativen Freiraum schafft, den sie in der alltäglichen Kommunikation so nicht haben. Auch dies wird später genauer ausgeführt.

## Text versus Kontext

So einleuchtend die Kritik Drewals ist, durch die Vorgaben der eigenen wissenschaftlichen Disziplin der Performanz künstliche Grenzen zu setzen, so schwierig ist doch deren Einlösung. Angesichts der Fülle von Aspekten, die eine Performanz ausmachen, ist es unmöglich, jeden Aspekt einzeln zu betrachten und dann die Synthese von allen zu erreichen. Eine Diskussion, die in diesem Zusammenhang immer wieder aufkommt, ist die Frage nach dem Text. Schon allein die wissenschaftliche Auseinandersetzung impliziert ja das Produzieren von Text.<sup>52</sup>

Obwohl sich die Folkloristen auf das Genre orale Literatur konzentrieren, gibt es auch hier Diskussionen darüber, wie die Performanz oraler Literatur zu behandeln sei. So unterstreicht Blackburn die Bedeutung des Texts: „text-centered approach to performance [that] starts with the narrative outside its enactment“ (Blackburn 1988: xvii). Dahingegen fordert Bronner mehr die Einbeziehung eines breiteren sozialen, kulturellen und historischen Kontextes (Bronner 1988). Textzentriertheit und Unterscheidung zwischen

---

<sup>52</sup> Sich auf seine Untersuchungen von Tanz beziehend weist Cowan auf das Problem hin, verbale soziale und kulturelle Bedeutungen von primär nicht verbalen Ereignissen zu analysieren (Cowan 1990: 5). Die Dichotomie Körper/Geist führte dazu, entweder körperliche Gesten direkt in verbale Botschaften oder kognitive Systeme zu übersetzen oder einfach nur die Bewegungen zu beschreiben (Heath 1994: 89). Eine Performanz als Text zu betrachten, widerspräche den Eigenschaften von Performanz als kurzlebige und lebendige soziale Aktivität (Schieffelin 1998: 199). Text dagegen sei eine Einheit, die eben nicht wie die Performanz kurzlebig sei. Dass ein Text doch nicht so fix ist, wie Schieffelin dies darstellt, weist Bakhtin nach. Eine Aussage ist von Natur aus immer kontextuell und individuell und nimmt Bezug auf einen bestehenden Diskurs. Damit kann diese Aussage nie wieder in dem gleichen Kontext erscheinen, selbst wenn die Folge von Wörtern die gleiche ist. Beständig gleichen wir bestehende Wörter an, formulieren sie neu und geben ihnen andere Akzente (Bakhtin 1994: 88-89). Für Drewal ist ein Text, eben weil er eine Äußerung ist und damit soziales Handeln darstellt, Performanz. „To the extent that a text is ‘an utterance’ or ‘a species of social action’ situated in time and place, it is already by definition a performance.“ (Drewal 1991: 12). Allerdings sagt sie gleichzeitig, dass eine Geste oder ein Blick eine Äußerung völlig ins Gegenteil verkehren können und umgekehrt. „But a gesture or a look can alter the intent and reading of an utterance and vice versa. Indeed one can contradict the other to set up ambiguity. Performance is in this way not only multivocal, but multifocal.“ (Drewal 1991: 11). Damit trifft sie dann doch wieder die Unterscheidung zwischen verbalem und non-verbalem Verhalten, oder wie es die Folkloristen ausdrücken würden, zwischen Text und Kontext. Sie versteht Performanz aber als „the practical application of embodied skills and knowledge to the task of taking action in everyday social life“ (Drewal 1991: 3).

verbalen und non-verbalen Aspekten ist besonders aus der Sicht derer, die Performanz als Inszenierung sozialen Lebens verstehen, inakzeptabel. (Askew 2002: 19)

Auch die Folkloristen Bauman und Briggs kritisieren die Präferenz entweder des Textes oder des Kontextes und etablieren eine Herangehensweise, die beide Aspekte gleichermaßen berücksichtigt. Dabei verwenden sie den Begriff „Text“ auf zwei unterschiedliche Art und Weisen. Einerseits referieren sie damit auf sprachliche Äußerungen, die verschriftlicht werden können. In einer Neudefinition von Text definieren sie diesen als einen Diskurs, der aus einem Kontext entnommen werden kann, um dann in einem anderen Rahmen wieder eingesetzt zu werden:

[...] it is the process of rendering discourse extractable, of making a stretch of linguistic production into a unit – a text – that can be lifted out of its interactional setting. A text, then, from this vantage point, is discourse rendered decontextualizable. (Bauman 1990: 73)<sup>53</sup>

So sehr Vertreter, die Performanz als die Inszenierung sozialen Handelns verstehen, textzentrierte Ansätze kritisieren, so rekurren dennoch einige von ihnen auf deren Methoden. Heath's (1994) Untersuchung von senegalesischem Tanz fand viel Anerkennung, da diese nicht auf die westlichen Dichotomien verbal, non-verbal aufgebaut war (Askew 2002: 19). Sie geht dabei von Bauman und Briggs Textverständnis als diskursgebunden aus, der aus einem bestimmten Kontext extrahiert oder dekontextualisiert werden kann, um ihn dann auf einen anderen Kontext zu übertragen, zu rekontextualisieren.<sup>54</sup>

Auch in dieser Arbeit über *taarab* ist diese Neudefinition von Text von Bauman und Briggs von Bedeutung, weil die Liedtexte je nach Situation und Akteurin auf die verschiedenste Art und Weise verändert werden können. Für die Analyse der verschiedenen Elemente, die in einer Performanz von *taarab* eine Rolle spielen, greife ich aber auf das herkömmliche Verständnis von Text als verbale Äußerung zurück. Schließlich existieren die Liedtexte meistens in schriftlicher Form oder oral fixiert auf Audio- oder Videokassetten. Sie können jedoch, wie später noch gezeigt wird, auf vielfache Art und

---

<sup>53</sup> Joubert (2004: 80-81) übersetzt den von Bauman und Briggs verwendeten Begriff „discourse“ mit „verbal utterance“, sie zitiert sogar selbige mit ‘verbal utterance’. Das entspricht nicht dem Konzept von Bauman und Briggs, die ja gerade paralinguistische Merkmale in dieser Neudefinition eingeschlossen wissen wollen. Während Bauman und Briggs Text als Diskurs definieren, versteht Drewal die Performanz als Diskurs (Drewal 1991: 24).

<sup>54</sup> Askew (2002: 19) kritisiert aber gerade Bauman und Briggs, dass in ihrem Ansatz non-verbale Mitteilungen nicht berücksichtigt werden könnten, eben genau das, was Heath in ihrer Arbeit mit Hilfe dieses Ansatzes durchführt. Leider führt Askew diese Anmerkung nicht weiter aus.

Weise verändert werden. Text in diesem Sinn zu verwenden dient also zunächst als Analysemittel.

In Abgrenzung zu Text besteht ebenfalls eine breite Diskussion um den Kontext. Mit dem Begriff des Kontextes greifen Bauman und Briggs auf Formulierungen von Malinowskis Kultur- und Situationskontext zurück und erweitern diese (Bauman 1990). Vor allen Dingen betonen sie, dass der Kontext nicht von vorneherein festgelegt sein kann, sondern von den Akteuren in der Interaktion herausgebildet wird. Sie weisen damit auf den Prozess hin, der Kontexte entstehen lässt. Aus diesem Grund bedienen sie sich des Begriffs der Kontextualisierung (Gumperz 1976) anstelle des Kontextes: „Communicative contexts are not dictated by the social and physical environment but emerge in negotiations between participants in social interactions.“ (Gumperz 1976: 4)

Zunächst wird unter Kontextualisierung alles das verstanden, was die Interpretation einer Aussage beeinflusst:

*In most general terms, contextualization therefore comprises all activities by participants which make relevant, maintain, revise, cancel ... any aspect of context which, in turn, is responsible for the interpretation of an utterance in its particular locus of occurrence.* (Auer 1992: 4 Hervorhebung im Original)

Die Auffassung, wonach spezifische Kontexte erst in der Interaktion entstehen, also nicht fix sind, sondern einem Prozess unterliegen, kommt der Verwendung von *taarab*-Liedern in der Praxis sehr nahe. Ihnen können abhängig von Kontext und Akteurinnen ganz unterschiedliche Bedeutungen zugewiesen werden. Es geht also nicht darum, den *taarab* zu erklären, als vielmehr darum, den Prozess des Zusammenspiels verschiedener Aspekte darzustellen. Die Liedtexte sind dabei eine Ausdrucksform, stehen aber nicht für sich und sind nicht an sich aussagefähig. Dabei ist die einzelne Darstellung immer nur eine Momentaufnahme.

Den Fokus auf den Prozess zu legen, trägt auch den Kritikern Rechnung, die beklagen, dass in Performanzstudien zu häufig das Produkt in den Vordergrund gerückt wird (Drewal 1991).

[...] the new concept of performance established as an absolute dries up its heuristic entropy. The common flow of all theories of performance is that by portraying oral poetry performance not as one moment in its mode of existence but as the absolute event, they unconsciously reify it and endow it with attributes of finiteness typical of written literature. Oral poetry is thus equated with an “oeuvre” and a monument, an attitude which blocks the way for perceiving critical activities outside *the* “event”. The truth is that a literary work in oral form is never “bounded” and that we can grasp oral criticism of oral poetry before, during and after “performance”. To be able to understand the oral poetics of oral poetry, we must dismiss any theory

which presents this poetry as a “product” or a “work” that has the features of finitude and closure as implied by these concepts. Instead, we should talk of uninterrupted “production”. (Yai 1989: 63)

Bauman und Briggs betonen, dass die Entscheidung darüber, ob ein bestimmter Aspekt einer Performanz als Kontext betrachtet werden kann oder nicht, den Akteuren überlassen werden muss. Ein außenstehender Beobachter oder ein Forscher können diese Entscheidung nicht treffen. Allerdings geben sie keine Hinweise, wie sie das methodologisch verwirklichen wollen. Natürlich sind es die Akteure, die sich verschiedenster Aspekte bedienen, um eine Botschaft zu vermitteln. Aber wie, wenn nicht durch teilnehmende Beobachtung des Forschers, sollen die jeweiligen Aspekte, die zur Kontextualisierung hinzugezogen werden, ermittelt werden? Besonders die Reaktion und das Zusammenwirken von bestimmten Faktoren auch in Bezug auf das eigene Handeln (des Handelns der Forscherin), geben Aufschluss über den Einsatz verschiedener Aspekte der Performanz. Die Aspekte, die für die Interpretation von Aussagen beim *taarab* eingesetzt werden, sind sehr vielfältig. Im Rahmen dieser Arbeit können allerdings nur einige der wichtigen Aspekte betrachtet werden. Dazu gehören wie schon oben ausgeführt die Liedtexte, der Tanz, die Gestik, Kleidung und Accessoires wie Schmuck und Parfüm. Ein wichtiger Aspekt, dessen Behandlung jedoch im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen würde, ist der der Musik. Gerade im *taarab* spielen der Rhythmus, das Tempo und die Instrumentierung eine Rolle bei der Interpretation von Liedern.<sup>55</sup> Aus rein praktischen Gründen betrachte ich zunächst jeden dieser Aspekte einzeln. Erst in einem weiteren Schritt wird deren Zusammenwirken dargestellt. Natürlich überzeugt Drewals Kritik an der Forschung über Performanz, künstlich Grenzen zu setzen, die der afrikanischen Aufführungspraxis nicht gerecht werden (Drewal 1991: 11). Deren Einlösung ist allerdings umso schwieriger. Eine weitere Problematik ist die, dass Forschungen in außereuropäischen Gesellschaften von dem westlichen Modell des Theaters geleitet waren. Schieffelin (Schieffelin 1998) weist auf dieses Problem hin. Mit der westlichen Vorstellung von Darsteller und Publikum schwingen viele dichotome Assoziationen mit, wie real/irreal, aktiv/passiv, die den Blick auf performative Ereignisse außerhalb des

---

<sup>55</sup> Um diese Zusammenhänge zu erkennen und darzustellen bedarf es einer musikwissenschaftlichen Untersuchung, die ich nicht leisten kann. Für den *taarab* gibt es nur eine musikwissenschaftliche Arbeit, (Topp 1992), in der die These vertreten wird, dass *taarab* im Laufe der Zeit zunehmend afrikanisiert wurde. Als einen Beleg dafür sieht Topp die Integration von lokalen Rhythmen in den *taarab*, der ursprünglich nur arabische Rhythmen aufwies. Arbeiten musikwissenschaftlicher Art über Musik in Afrika sind generell selten. Der Musik- und Kulturanthropologe und Afrikanist Gerhard Kubik gehört zu den wenigen, die schon seit den 1960er Jahren auch musikwissenschaftlich zu Musik in Afrika forschen. Sein umfangreiches Werk umfasst Musik aus Angola, Malawi, Ostafrika, Westafrika und Brasilien.

westlichen Kontextes verstellen. Er plädiert deshalb dafür, auf die Beziehung zwischen Darsteller und Publikum zu achten (Schieffelin 1998: 204-205).

Was besonders wichtig ist für die Kommunikation mit *taarab*-Liedern, ist das Wissen um Beziehungsgeflechte und deren gemeinsame Geschichte. Darauf werde ich später zurückkommen.

## Von Sängerinnen, Musikern und dem Publikum

Bei Baumans Verständnis von Performanz schreibt er dem ausübenden Künstler eine zentrale Rolle zu, die Macht, das Publikum zu steuern. Obwohl in *taarab*-Aufführungen die Einteilung Künstler – Publikum besteht, soll im Folgenden deutlich gemacht werden, dass die Zuschreibung der Rolle nicht derart eindeutig ist. Vielmehr sind die Rollen fließend und können ständig gewechselt werden.

Zunächst gibt es institutionell eine Art Schlagabtausch zwischen Sängerinnen und Sängern bzw. *taarab*-Gruppen, was im Swahili als *malumbano* bezeichnet wird. *Malumbano* hat eine lange Tradition im Swahili und ist in den verschiedensten Musikgenres üblich (Shariff 1983; Mohamed 1990; Graebner 1992; Graebner 1992; Biersteker 1996: 88; Ntarangwi 2000). Der verbale Schlagabtausch findet außerdem über das Medium Zeitung<sup>56</sup> und Radio statt. Bei diesen Schlagabtauschen kommt es auf die sprachliche Versiertheit der Teilnehmer an.

The element of challenge and competition found in dialogue poetry as one poet attempts to out-do another in poetic imagination and creativity is an equally important aspect of African oral tradition that is highly regarded in the Swahili community. (Shariff 1983: 128)

Ein verbaler Schlagabtausch ist aber auch oft mit einem weiteren, nicht verbalen Wettstreit verbunden. Dieses wird dann *mashindano* (Wettstreit) genannt, der auf Kleidung, Transportmittel und Essen ausgeweitet wird. Auch dies hat eine lange Tradition. So berichtet Strobel (1976) von ausufernden Wettstreiten zwischen *lelemama*-Gruppen in Mombasa, Fair (1996) von solchen in Sansibar Ende des 19. Jahrhunderts. *Lelemama* ist eine Tanz- und Musikform, die sehr verhaltene Bewegungen erfordert. Dabei stehen Frauen auf gegenüberliegenden Bänken, mit Stöcken oder Hörnern den Rhythmus schlagend. Die Körperteile, die sich bewegen, sind lediglich Arme, Hals und Kopf. In Mombasa erlebten *Lelemama*-Gruppen ihren Höhepunkt in den 1940er Jahren, während auf Sansibar deren Existenz ab 1939 zu schwinden begann (Fair 1994: 270-274).

---

<sup>56</sup> Hadji Gora Interview 26.2.2003.

*Lelemama*-Gruppen bestanden immer in Paaren, die untereinander im Wettstreit lagen. Dieser bezog sich auf Tanz, Kleidung und Essen. In den Liedern wurde die gegnerische Gruppe öffentlich beschämt und beschimpft. Wettstreit fand in aller Öffentlichkeit statt und von Mombasa berichteten Mitglieder verschiedener *Lelemama*-Gruppen, dass dies in Kämpfen mit Verletzten mündete. (Fair 1994: 195-96) Als sich die *Lelemama*-Gruppen auf Sansibar nach der Revolution auflösten und an ihrer Stelle die Frauen-*taarab*-Gruppen konstituierten, wurde dieses Charakteristikum übernommen. Zwischen den Frauen-*taarab*-Gruppen entwickelte sich ein Wettstreit, der die beteiligten Frauen finanziell ruinierte, so dass die Regierung einschritt und diese Frauengruppen verbot (Topp 1992: 228).

Einen solchen institutionalisierten Schlagabtausch gibt es z. B. zwischen den *taarab*-Gruppen Muungano und Tanzania One Theatre (Lange 2000). Die Leiter der Gruppen hatten diese Rivalität aus Gründen der Attraktivität für das Publikum eingerichtet. Im Laufe der Jahre war dann aber nicht mehr klar, ob die anfänglich aus ökonomischen Motiven eingerichtete Rivalität Realität war oder nicht. So hatten die Starsängerinnen der beiden Gruppen mehrmals das Lager gewechselt, und bei Sängerwettstreiten kam es zu ernsteren Auseinandersetzungen. Die Rivalität der beiden Gruppen besteht bis heute, es fehlt jedoch die ursprüngliche Brisanz, weil Muungano nicht die finanziellen Mittel hat, die TOT zur Verfügung stehen. Der Schlagabtausch findet oft auf dem Rücken der Starsängerinnen statt. So benutzten Muungano und TOT ihre beiden Starsängerinnen Hadija Kopa (heute TOT) und Nasma Khamis Kidogo (heute wieder Muungano) zur Ausfechtung dieser institutionalisierten Rivalität. In den Liedern wird dann die Sängerin der rivalisierenden Gruppe besungen und entsprechend abgewertet. Allerdings wird die angesprochene bzw. besungene Person nie namentlich genannt. Nur der Kontext, das heißt, wer singt das Lied, welche gemeinsame Geschichte pflegen welche Gruppen und Personen, und verschlüsselte Hinweise im Text lassen auf den Adressaten schließen. Metaphorik ist ein wichtiges stilistisches Mittel, Mitteilungen zu verschlüsseln. Aber selbst dann kann man sich nicht sicher sein. Lieder, die die Rivalität der Gruppen Muungano und TOT zum Ausdruck bringen, sind „*Sanaam la Michelini*“ der Gruppe Muungano und „*Sanaam la Cowbel*“ der Gruppe TOT. In dem Lied „*Sanaam la Michelini*“ wird das Michelinmännchen besungen, mit dem metaphorisch die Starsängerin von TOT Khadija Kopa gemeint ist.<sup>57</sup> Aber auch so war es für die Fans der Gruppen klar, an wen es adressiert ist. Der Kontext, das Wissen um die bestehende Rivalität der Gruppen und die

---

<sup>57</sup> Interview mit Norbert Chenga 16.12.2000, Leiter der Gruppe Muungano Cultural Troupe.

Anspielungen vor allen Dingen auf die Figur der besungenen Person geben Aufschluss über die Adressatin. Unter den Fans war des öfteren die Figur von Khadija Kopa ein Gegenstand der Diskussion. Sie hatte nach deren Meinung zu sehr zugenommen. Das Lied hatte eine solche Resonanz, dass das Michelinmännchen zum Maskottchen für Muungano wurde. Aufgrund des durchschlagenden Erfolges von „*Sanaam la Michelini*“ hatte TOT Schwierigkeiten, adäquat zu antworten. Das Antwortlied „*Sanaam la Cowbel*“ wurde erst 2001 lanciert. Es erlangte aber nicht die gleiche Popularität wie „*Sanaam la Michelini*“. Die Frage, ob die beiden Sängerinnen sich nun wirklich so feindlich gegenüberstanden, blieb allerdings offen. In der Talkshow „Jenerali on Monday“ des Fernsehsenders Channel 10<sup>58</sup> wurden die beiden Sängerinnen eingeladen, dazu Stellung zu nehmen. Sie stritten jegliche Art von Rivalität ab. Das überzeugte die Fans allerdings nicht. Sie waren der Meinung, dass die Sängerinnen dies auch einfach zugeben könnten.

Indem in den Liedern Metaphorik benutzt wird und nie der Adressat oder die Adressatin direkt benannt wird, lassen sie Spielraum zur Interpretation. So werden häufiger Lieder gegen eine bestimmte Sängerin oder Gruppe interpretiert, was aber nicht das Ansinnen der Gruppe, des Komponisten, der Sängerin oder des Sängers war bzw. ist. So wurde das Lied „*Kinyago cha Mpapure*“ der *taarab*-Gruppe East African Melody von den Fans als Angriff auf Hadija Kopa, der Starsängerin von TOT, ausgelegt. In einem Interview mit Mitgliedern der Gruppe East African Melody wurde dies aber bestritten. Wie verwoben, vielschichtig und offen diese Interpretationen sind, stellen Lange (2000) für einen Wettstreit zwischen der Gruppe Muungano und TOT und Arnold (2002) für die politische Sprengkraft des Liedes „*Waso Haya*“ der Gruppe East African Melody dar.

### **Die Sängerin, der Sänger adressieren eine Person im Publikum**

Des Weiteren ist es möglich, dass ein Sänger oder eine Sängerin eine Mitteilung an eine Person im Publikum richtet. Ein Lied kann zu diesem Zweck speziell komponiert sein. So sang Shakila Said das Lied „*Pili Pili*“, weil eine Frau sich in ihre persönlichen Angelegenheiten eingemischt hatte. „*Kifo cha Mahaba*“ ist an jemanden adressiert, den sie liebte, der aber diese Liebe nicht erwiderte. Nach Auskunft der Sängerin sind beide Lieder jedoch nicht beim Adressaten angekommen.

Lieder können auch spontan während des Singens gedichtet werden. Der leider verstorbene Sänger und Dichter Issa Matona berichtete mir, dass er in dem Lied

---

<sup>58</sup> 4.12.2000.

„*Kimasomaso*“ spontan ein paar Zeilen einflocht, als eine Person den Saal betrat, mit der er gerade eine Auseinandersetzung hatte.<sup>59</sup>

Ein Lied kann aber auch so akzentuiert werden, dass ihm durch den Kontext besondere Aktualität verliehen wird. Ein Sänger war mit seiner Geliebten zu einer *taarab*-Veranstaltung gekommen. Seine Ehefrau war nicht anwesend. Seine Geliebte war älter als er und auch korpulent. Sie tanzte ohne den Kopf zu heben zu dem Lied „*Jimama*“, das er sang.<sup>60</sup> Das Lied „*Jimama*“ besteht aus einem Dialog zwischen einer Männerstimme und einer Frauenstimme. Dabei plädiert die Frauenstimme für einen jüngeren Partner, die Männerstimme hingegen für eine ältere, erfahrene und korpulente Partnerin. Für meine Begleiterinnen war es keine Frage, dass der Sänger dieses Lied für seine Geliebte gesungen hatte.

### **Mitglieder des Publikums adressieren an Mitglieder des Publikums**

Steht eine Person mit einer anderen in Konflikt, werden auch Lieder in Auftrag gegeben. Die Kommunikation über *taarab*-Lieder findet weiterhin zwischen Mitgliedern des Publikums statt. Das kann während einer *taarab*-Veranstaltung stattfinden, aber auch privat immer dann, wenn *taarab*-Lieder gespielt werden. Wie in Kapitel zwei beschrieben, spielen *taarab*-Gruppen öffentlich in Bars unterschiedlicher Viertel Dar es Salaams. Solche Veranstaltungen werden vom Publikum auch dazu genutzt, persönliche Anliegen zu kommunizieren. Bei den Themen, die kommuniziert werden, handelt es sich um persönliche Animositäten, Konflikte und Rivalitäten.

Eines Freitagabends ging ich mit zwei jungen Begleiterinnen zu einer *taarab*-Veranstaltung einer neu gegründeten Gruppe. Wir waren neugierig auf die Lieder der Gruppe. Die Bar, ein geschlossener Innenhof, in der diese Veranstaltung stattfand, befindet sich in einem ärmeren Viertel Dar es Salaams. Da meine Begleiterinnen den Türsteher kannten, mussten wir den Eintritt von 1000 TSh. pro Person nicht zahlen. Nach einer Weile gesellten sich noch ein paar Bekannte an unseren Tisch, auf deren Kosten wir so viel trinken konnten, wie wir wollten. Da meine Begleiterinnen begeisterte *taarab*-Anhängerinnen sind, tanzten sie sehr viel. Auch ich tanzte zu dem ein oder anderen Lied. Plötzlich jedoch tanzten meine Begleiterinnen besonders engagiert und umkreisten dabei

---

<sup>59</sup> Interview Issa Matona 10.12.2001. Um die Personen nicht bloßzustellen, kann ich über die näheren Umstände nicht schreiben. Der Sänger hatte mir die Einzelheiten beschrieben.

<sup>60</sup> Aufgrund des Personenschutzes kann ich keine näheren Angaben zu den Personen und dem Ort der Veranstaltung machen. Meiner Meinung nach ist das an dieser Stelle aber auch nicht notwendig.

öfter eine Dame, die auch tanzte. Die Veranstaltung endete spät nach Mitternacht. Als wir die Bar in Begleitung der Bekannten, die mit uns an einem Tisch gesessen hatten, verließen, wurden meine Begleiterinnen von ihnen zurechtgewiesen. Solch ein Verhalten gehöre sich nicht, das wäre äußerst peinlich. Eine meiner Begleiterinnen erwiderte darauf: „Ach was, die wüssten doch gar nicht, was *utani* sei. Wenn man das nicht wüsste, brauche man erst gar nicht zum *taarab* gehen.“ Bis dahin war mir nicht klar, was sich abgespielt hatte. Danach fragte ich meine Begleiterin, die sich über die Unkenntnis von *utani* beschwert hatte, was vorgefallen war. Sie berichtete mir, dass sie während der Veranstaltung eine Freundin auf der Toilette gesprochen hatte. Diese Freundin berichtete ihr aufgelöst, dass eine andere Frau ihr während der Veranstaltung ihren Freund hatte ausspannen wollen. Das war deutlich geworden, als diese zu dem Lied „*Tanga Kuna Raha*“ („In Tanga gibt es Spaß“) ganz alleine sehr engagiert auf der Tanzfläche getanzt hatte. Mit dem engagierten Tanzen zu diesem Lied hatte sich die Frau gebrüstet, dass sie mehr zu bieten hätte als die jetzige Freundin des Mannes. Das hatte meine beiden Begleiterinnen in Rage gebracht und sie beschlossen, gemeinsam gegen diese Frau vorzugehen. Sie taten es, indem sie sehr engagiert um sie herumtanzten und auf sie zeigten. Die Bekannten, die meine Begleiterinnen nach der Veranstaltung zurechtgewiesen hatten, kannten diesen Hintergrund nicht.

Aber nicht nur im Kontext einer öffentlichen Veranstaltung, auch im privaten Rahmen werden Konflikte über das Medium *taarab* ausgetragen. Das geschieht besonders mittels Audiokassetten. So hatte ein Mann seine beiden Frauen in ein und demselben Haus untergebracht. Natürlich gab es wiederholt Spannungen zwischen den beiden Frauen. Die erste Frau spielte das Lied „*Kinyago cha Mpapure*“ („Mpapure Maske“). In diesem Lied verhöhnt eine Frau eine andere, weil sie noch nicht einmal *chapati* (eine Art Pfannkuchen) backen könne. Darauf antwortete die Zweitfrau mit dem Lied „*Tutabanana Hapa Hapa*“ („Wir werden hier beengt zusammen leben“) der Gruppe Zanzibar Stars. Dieses Lied erlangte große Popularität. In dem Lied diffamiert eine Zweitfrau die Erstfrau ihres Mannes. Sie brüstet sich damit, in jeder Hinsicht die bessere Ehefrau zu sein und nicht daran zu denken, die Ehe aufzugeben. Sie lasse sich von der Erstfrau nicht vertreiben, und wenn überhaupt eine von beiden gehen müsse, dann nicht sie, sondern die angesprochene Erstfrau.

## Mitglieder des Publikums adressieren an die Sängerin oder den Sänger

Nicht nur der Sänger kann sein Lied an jemanden richten, umgekehrt kann die Botschaft eines Liedes auch von einer Person im Publikum gegen die singende Sängerin oder den Sänger gerichtet werden. Unter Sängerinnen gilt dies als sehr unangenehme Situation, wie dies eine der berühmtesten *taarab*-Sängerinnen Shakila Said beschreibt:

„Wenn du als Sängerin auf der Bühne stehst und die Botschaft des Liedes von einer Person im Publikum an dich selber gerichtet wird, ist das sehr unangenehm. Du musst dich dann sehr zusammennehmen, damit du weiter gut singen kannst.“<sup>61</sup>

Die Techniken des Adressierens vom Publikum an die Sängerin sind gleich denen, die von Mitgliedern aus dem Publikum an andere Teilnehmer gerichtet werden. Eine bewährte Methode dabei ist das *tuzo*, die Geldgabe an die Solistin. Dieses *tuzo* wird dann besonders deutlich und ausgiebig der Solistin überreicht. Bei einer Aufführung einer kleineren *taarab*-Gruppe sang die Solistin „*Tutabanana Hapa Hapa*“, in dem wie oben beschrieben eine Zweitfrau ihren Platz verteidigt. Zu diesem Lied tanzte nun eine Frau aus dem Publikum sehr ausgelassen und auffällig. Immer wieder tanzte sie nach vorne zur Solistin und heftete ihr Geldgaben an. Dabei musste sich die Solistin bemühen, ungerührt zu erscheinen. Nach der Aufführung kam es dann aber zu einem großen Eklat zwischen ihrem Mann und ihr, weil die aufreizende Dame die Geliebte des Mannes der Solistin war. Sie wollte die Ehefrau, die Sängerin also, mit diesem Auftritt provozieren.

Aus dem Gesagten wird deutlich, dass ein einfaches Sender-Empfänger-Modell auf die Kommunikation mit *taarab* nicht anzuwenden ist. Zunächst ist zu klären, wer der Sender ist, wer der Komponist oder die Komponistin? Der Auftraggeber, die Auftraggeberin? Die Sängerin, der Sänger? Wie dargestellt können alle Akteure im *taarab* sowohl Sender als auch Empfänger sein. Das kann der Dichter oder die Dichterin sein, die gar nicht anwesend ist. Genauso kann ein Lied in Auftrag gegeben werden. Der Sänger oder die Sängerin kann ein Lied aus eigenem Anlass singen. Ja sogar eine gesamte *taarab*-Gruppe kann im Rahmen der institutionalisierten Rivalität ein Lied an eine andere Gruppe adressieren. Schließlich kann ein Lied (von welchem Akteur oder Akteurin auch immer) für die eigenen Bedürfnisse verwendet werden, so dass die ursprüngliche Intention (soweit überhaupt bekannt oder auszumachen) keine Rolle spielt. Das ursprünglich an jemand Bestimmtes gerichtete Lied kann durch den Kontext an eine andere Adressatin, einen

---

<sup>61</sup> Gespräch Shakila Said 25.1.2002.

anderen Adressaten gerichtet sein. Ebenso können sich die Rollen während einer Aufführung ändern.

## Die Lyrik des *taarab*

### Verortung des *taarab* in der Swahili-Liedtradition

*Taarab*-Lieder, gleich welcher Gattung, ob modern oder klassisch, sind Teil der Swahili-Liedtradition. Als ein Bestandteil dieser Tradition spiegeln sie Strömungen ihrer Zeit wider und geben Aufschluss über literarische wie gesellschaftliche Entwicklungen. Die Zuordnung dieser Gattungen in ihren literarischen Kontext erklärt erstens ihre Entwicklungen, sie gibt aber auch Einblick in die vorherrschenden lokalen Debatten um den gesellschaftlichen Status. Dies bezieht sich insbesondere auf die Diskussionen um den *modern taarab* und seine Anerkennung nicht nur als poetische Form, sondern als Lied.

Zunächst einmal stellt sich die Frage nach der emischen Definition eines Swahili-Liedes. Im Swahili ist die Bezeichnung *wimbo* für Lied gebräuchlich, sie wird jedoch unterschiedlich verwendet. Für Shariff (1988: 95) hat der Begriff *wimbo* drei unterschiedliche Bedeutungen. Erstens die gesungener Wörter, zweitens reiner Instrumentalstücke und drittens einer Dichtung, deren Verse aus je drei Zeilen bestehen.

*Neno wimbo lina maana tatu muhimu. Maana ya kwanza ni ya maneno yanayoimbwa. Pili, mahadhi yenye kupigwa kwa ala huita wimbo pia. Tatu, utungo wa mishororo mitatu nao pia huitwa wimbo. (Shariff 1988: 95)*

Das Wort *wimbo* hat drei wichtige Bedeutungen. Die erste Bedeutung ist die von Wörtern, die gesungen werden. Zweitens, eine Melodie, die von Instrumenten gespielt wird, wird ebenfalls *wimbo* genannt. Drittens wird *wimbo* eine Dichtung bestehend aus drei Zeilen genannt.

Aus dieser unterschiedlichen Definition resultieren manche Missverständnisse. Oft wird mit der Bezeichnung *wimbo* auf die letztere Definition, also eine bestimmte poetische Form, referiert.

*Wimbo ni ubeti wa mishororo mitatu ambao unaweza kuwa na mikondo tafauti. Kwa mfano, kuna wimbo wa kina kimoja tu mwisho wa kila mshororo (...) au, zaidi ya kimoja. Kila mshororo unaweza kuwa na vina viwili, kama mfano uliotangulia, au zaidi ya viwili [...] Kitu kinachopambanua bahari au kumbo la nyimbo kutokana na bahari nyingine ni idadi ya mishororo mitatu katika kila ubeti wake. Katika bahari zote za tungo za Kiswahili, bahari ya wimbo ndiyo iliyozaa kwa wingi*

*mikondo au namna tafauti, kwa mujibu wa hisabu za mizani au vina. Lakini mkondo wa mizani nane kwa nane, yaani yenye kina katika mizani ya nane na ya kumi na sita katika kila mshororo, ndiyo yenye kujulikana zaidi. (Shariff 1988: 45)*

Ein Lied besteht aus einer Strophe mit drei Zeilen, die verschiedene Formen haben kann. Zum Beispiel, gibt es das Lied mit nur einem Reim am Ende jeder Zeile, oder auch mehrere. Jede Zeile kann einen oder mehrere Binnenreime haben. Das, was die Liedform ausmacht, ist die Anzahl der Zeilen jeder Strophe. Verglichen mit anderen Gattungen hat die Liedform die vielfältigsten Ausformungen, was die Anzahl der Silben und Binnenreime angeht. Die Form von 16 Silben pro Zeile, mit einem Binnenreim nach der achten Silbe, ist die bekannteste.

Nach dieser Definition ist das wichtigste Charakteristikum eines *wimbo* die Dreizeiligkeit der Verse mit durchgehender Metrik und Reim. Die vorherrschende Form der Zeilen sei die bestehend aus zwei Halbzeilen mit einem Binnen- und einem Endreim.

Auch der *taarab* wird zu dieser Gattung der Swahili-Dichtung gezählt (Shariff 1988: 111-116). Viele Lieder des klassischen *taarab* weisen die poetische Form von *wimbo* auf, wobei es schon immer Abweichungen von diesem Versmaß gab. Besonders im *modern taarab* wird diese strenge Form oft nicht eingehalten. Missachtungen der Metrik und des Reims begründet Shariff (1988: 48) mit der Inkompetenz eines Dichters, Knappert (2004: 25) betrachtet sie als Irrtümer, die ignoriert werden können. Ein intendiertes Brechen mit den vorgegebenen Regeln ziehen weder Shariff noch Knappert in Betracht. Dem widerspricht Mohamed (1990), indem er darauf hinweist, dass die Swahili-Dichtung ihren Ursprung in der oralen Literatur hat. Selbst die Lieder dieser Gattung seien immer den Bedürfnissen der Gesellschaft angepasst und somit nie ohne Struktur gewesen. Vielmehr habe sich die Struktur aus Rhythmus, Melodie und dem Wortfluss eines Dichters zwingend ergeben.

Mohamed nimmt mit dieser Äußerung implizit auch Stellung zu der heftig geführten Diskussion über freie Dichtung *shairi huru*, die seit den 1960er Jahren immer wieder geführt wird. Vertreter der klassischen Dichtkunst nehmen in dieser Auseinandersetzung den Standpunkt ein, dass Dichtung, die nicht dem vorgegebenen Versmaß und Reim folgt, schlicht keine Dichtung ist. In Anbetracht des heutigen *taarab* ist diese Frage von derselben Relevanz. Schließt man sich der Meinung Shariffs und Knapperts an, könnten die meisten der *modern taarab*-Lieder nicht als *taarab* bezeichnet werden. Sie wären demnach nicht einmal Poesie, was auch einige Lieder des klassischen *taarab* betrafte. Deshalb beziehe ich mich auf die weitere Definition, nach der ein Swahili-Lied jede Art

von Dichtung ist, die gesungen wird, gleichgültig, ob sie einem Reimschema folgt oder nicht (Mohamed 1990: 122-123).<sup>62</sup>

Traditionelle Swahili-Dichtung ist ohnehin auf die Performanz ausgerichtet und wird fast immer gesungen (Zache 1885; Allen 1967; Miehe 1995: 288). Das Singen der Swahili-Dichtung bedingt, dass Versmaß und Reim gegebenenfalls dem Gesang oder dem Inhalt untergeordnet werden (Lienhard 1968).

Swahili-Dichtung hat eine sehr lange Tradition. Im Folgenden in aller Kürze die verschiedenen Perioden der Swahili-Dichtung.<sup>63</sup> Die ältesten Handschriften stammen vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Miehe (1990) gliedert die verschiedenen Perioden der Swahili-Dichtung nach der Form der Dichtung sowie nach ihrem Inhalt. Das 18. Jahrhundert bezeichnet sie als die erste Periode der Swahili-Literatur. Die vier aus dieser Zeit überlieferten Schriften sind, bis auf eine, religiösen Inhalts. Die vierte ist das bekannte Preislied „*Mashairi ya Liongo*“. Die Vers- und Strophenform dieser Periode ist das *ukawafi*<sup>64</sup> und das *utendi*<sup>65</sup>.

In der zweiten Periode, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, entwickelt sich durch den Dichter Muyaka bin Haji al Ghassaniy die poetische Form des *shairi* (pl. *mashairi*). *Shairi* sind Gedichte mit vierzeiligen Strophen, jede Zeile hat 16 Silben mit Binnen- und Endreim. Die letzte Silbe wiederholt sich am Ende einer jeden Strophe. Zu dieser Periode gehören ebenfalls die *tendi* (sg. *utendi*). Die dritte Periode in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnet sich durch die geografische Verbreitung der *mashairi*, der thematischen Erweiterung der *tendi* und der Neueinführung von Prosatexten aus. Die vierte Periode von der Jahrhundertwende bis zu den 1920er Jahren, der Zeit der Kolonialisierung,

<sup>62</sup> All die verschiedenen Formen der Swahili-Dichtung aufzuführen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Shariff unterscheidet 13 verschiedene Formen der Dichtung. Dabei ist *wimbo/nyimbo* eine Gattung, *utumbuizo* eine weitere (Shariff 1988). Für Mohamed gehört *tumbuizo* zur Gattung *wimbo* (Mohamed 1990: 124). Er versteht *tumbuizo* als Wiegenlied oder Serenade, während Shariff dessen Definition allein von der Form, nämlich der freien Metrik, ableitet.

<sup>63</sup> Es wird hier nur so weit auf die Geschichte der Swahili-Dichtung Bezug genommen, wie es für den Verlauf dieser Arbeit von Bedeutung ist.

<sup>64</sup> Ein *ukawafi* bestand ursprünglich aus Strophen mit je zwei Zeilen, jede Zeile aus 15 Silben. Der Endreim der zweiten Zeile zieht sich durch das gesamte Gedicht. Bei einer weiteren Form des *ukawafi* besteht eine Strophe aus fünf Zeilen. Auch hierbei wiederholt sich der Reim der letzten Strophe am Ende aller Strophen der Dichtung. Ausführlich zu den Formen der traditionellen Swahili-Dichtung siehe (Miehe 1995).

<sup>65</sup> Das *utendi* besteht aus achtsilbigen Zeilen, wobei vier Zeilen eine Strophe bilden. Die ersten drei Zeilen haben den gleichen Endreim, die vierte Zeile einen Reim, der sich durch die gesamte Dichtung zieht. Ein *utendi* kann mehrere Hundert Strophen umfassen.

ist gekennzeichnet durch einen Zuwachs an Prosaliteratur und der Verkürzung von *tendi*.<sup>66</sup> Mit der Kolonialzeit beginnt auch die Einführung der lateinischen Schrift für das Swahili, das bis dahin in arabischer Schrift geschrieben wurde.<sup>67</sup> In der fünften Periode schlägt sich vor allen Dingen die Sprachpolitik nieder. In den 1930er Jahren wird das Kiungunja, das Swahili Sansibars, zum Standard-Swahili erhoben. Damit einher geht auch die Etablierung eines Sprachkomitees, das alle gedruckt erscheinenden Werke sprachlich und stilistisch überprüft. Die Swahili-Literatur erfährt zudem besonders durch den berühmten Dichter Shaaban Robert eine Erweiterung in Bezug auf Biografien, Erzählungen und Essays, *inshas*. In der Kolonialzeit (bis zur Unabhängigkeit) entstehen Dichtungen, die sowohl preisend (Velten 1907; Miehe 2002) als auch umstürzlerisch (Jamaliddini 1957) auf die Kolonialherren Bezug nehmen. Die sechste Periode ist die nach der Unabhängigkeit. In dieser Zeit erfährt die Prosa eine deutliche Erweiterung. Die Tatsache, dass in Druck gehende Werke nicht mehr von dem kolonialen Sprachkomitee überprüft werden, äußert sich auch in der sprachlichen Form (Miehe 1990). Miehes Betrachtung der Swahili-Literatur reicht bis zur Kolonialzeit, deshalb wird der weitere Verlauf Mulokozi entnommen.<sup>68</sup>

Mulokozi's periodische Einteilung der Swahili-Dichtung hält sich wie auch Miehe an die Parameter „geschichtliche Ereignisse“ und „sprachliche Form der Dichtung“. <sup>69</sup> Die Zeit nach der Unabhängigkeit von 1961 bis 1970 ist geprägt von der Suche nach einem eigenen Selbstverständnis und damit verbunden von einer Rückbesinnung auf die eigene Tradition. Wichtige Schriftsteller dieser Zeit waren Shaaban Robert, Amri Abedi und Mathias E. Mnyampala.<sup>70</sup> Eine Neuerung dieser Periode, initiiert durch den Schriftsteller

---

<sup>66</sup> In dieser Zeit entsteht auch die erste Autobiografie, die des Karawanenhändlers Hamed bin Juma bin Rajab bin Mohammed bin Said el-Murgebi, bekannt unter dem Namen Tippu Tip.

<sup>67</sup> Bei einer Erhebung in den 1960er Jahren auf Sansibar wurde allerdings festgestellt, dass es mehr Literatur in arabischer Schrift gab als solche in lateinischer Schrift. Dieser Umstand lässt sich auf den großen Einfluss der Koranschulen zurückführen (Mulokozi 1982: 7-10).

<sup>68</sup> Bei diesen Angaben beziehe ich mich in der Hauptsache auf die Vorlesung zur Geschichte der Swahili-Literatur, die Mulokozi 1997 an der Universität Dar es Salaam hielt.

<sup>69</sup> Miehe (1995: 285) ist der Meinung, dass Kahigis und Mulokozi's Aufsätze zur Literaturgeschichte aus marxistischer Sicht geschrieben seien. Dabei referiert sie im Besonderen auf einen Artikel von Mulokozi (1982). Die Angaben der Periodisierung von Swahili-Dichtung entnehme ich Mulokozi's Vorlesungen zur Swahili-Dichtung an der Universität Dar es Salaam von 1996. Hierin kann ich keine marxistische Ausrichtung feststellen. Auch stimmt die periodische Darstellung bis zur Unabhängigkeit in Mulokozi's Vorlesung in den wichtigen Punkten mit der von Miehe überein. Aus diesem Grund schließe ich die Periodisierung Mulokozi's übergangslos an die von Miehe an.

<sup>70</sup> Auch der Präsident selber, Julius K. Nyerere, war literarisch aktiv. So übersetzte er die in der Kolonialzeit in jeder Secondary-School aufgeführten englischen Dramen „Der Kaufmann von Venedig“ – „*Mabepari wa Venisi*“ und „Julius Caesar“ – „*Juliasi Kaizari*“ von William Shakespeare auf Swahili. Er führte damit auch eine neue literarische Form ein, da das Werk zwar das Versmaß einhielt, aber weder Reim noch Strophen aufwies. Die Übersetzung dieser Werke wurde ihm später von manchen zum Vorwurf gemacht.

Matthias Mnyampala, war auch die Einführung des *Ngonjera*, eines öffentlich aufgeführten poetischen Dialogs oder Theaters in Versform mit mindestens zwei Sprechern.<sup>71</sup> Ursprünglich diente dieser Dialog lokalen politischen Diskussionen und aktuellen Ereignissen (Biersteker 1996: 95-144). Später wurde diese Form aber auch in Kirchen und bei Hochzeiten aufgeführt. Wie dargestellt war die Form des dialogischen Austausches über Dichtung keineswegs neu im Swahili. Die Tradition des *kujibizana* lässt sich bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts belegen (Miehe 1990).

Ende der 1960er Jahre wurden die ersten freien Swahili-Gedichte geschaffen. In diesen Dichtungen hielten sich Dichter, die *wanausasa* – Modernisten<sup>72</sup>, nicht an die oben kurz umrissenen Versformen. Dies führte zu einer heftigen Diskussion unter Swahili-Literaten, die bis in die 1990er Jahre geführt wurde. Einen Eindruck von dieser Auseinandersetzung bekommt man bei Mayoka:

*Katika kitabu hiki tungo kama za Kezilahabi, Kahigi, Mulokozi na wengineo watungao tungo tutumbi zisizokuwa na sanaa yoyote, nimezitupa pembeni. Sababu ya kufanya hivyo ni kuwa ushairi si lugha ya barabarani au mitaani. Ushairi ni lugha rasmi na teule itumiliwayo na msanii kuwasilisha fikra zake kisanii. (Mayoka 1986: X)*

In diesem Buch habe ich Dichtungen wie die von Kezilahabi, Kahigi, Mulokozi und anderen, die viele Gedichte dichten, die kein bisschen Kunst beinhalten, verworfen. Der Grund dafür ist, dass Dichtung nicht Gassen- oder Straßensprache ist. Dichtung ist offizielle und gewählte Sprache, die vom Künstler verwendet wird, um seine Gedanken künstlerisch darzubieten.

Mayoka widmet ein gesamtes Buch der Verteidigung seines Standpunktes, dass nur diejenige als Dichtung bezeichnet werden kann, die dem Reim- und Versmaß folgt.

Dem Vorwurf der Traditionalisten, neue westliche Strömungen aufzunehmen, widersprachen die Modernisten mit der Begründung, sie bezögen sich auf orale Bantu-Literatur, die ebenfalls weder Versmaß noch Reim aufweise (Mulokozi 1979).<sup>73</sup> Wenn für

---

Es wurde ihm vorgehalten, er hätte die Zeit besser dazu nutzen sollen, eigene Swahili-Werke zu schreiben. Harries warf ihm vor, mit dieser Übernahme westlicher Vorbilder das Swahili beschmutzt zu haben (Mulokozi 1997, Vorlesung an der Universität Dar es Salaam). Siehe dazu auch (Arnold 1981: 91).

<sup>71</sup> *Ngonjera* beschäftigt auch Vertreter des tanzanischen Hiphop. Sie vergleichen Hiphop, der aus den USA eingeführt wurde, mit *ngonjera* und stellen Ähnlichkeiten der beiden Genres fest. Daraus leiten die Diskussionsteilnehmer die Frage ab, ob die Weiterentwicklung des *ngonjera* nicht zu einem dem Hiphop ähnlichen Genre geführt hätte, dessen Ursprung aber eben in Tansania und nicht in den USA gewesen wäre.  
(<http://www.africanhiphop.com/phpbb/viewtopic.php?p=8878&sid=83f0d9789bf965e28d253ea43fdcea73>; 23.8.2006).

<sup>72</sup> Zu den Vertretern dieser Strömung gehören die Schriftsteller Kithaka wa Mberia, Kezilahabi und Ebrahim Hussein.

<sup>73</sup> Diese Auffassung belegen Kahigi und Mulokozi (1979: 12) u. a. mit dem Zitat eines Wiegenliedes. Da das Fehlen von Versmaß und Reim in diesem Lied offensichtlich ist, führt Mayoka dagegen ins Feld, dass „es

Mayoka beziehungsweise die *wanajadi* – Traditionalisten Dichtung das ist, was Reim- und Versmaß und gewählte Sprache aufweist, was ist Dichtung dann für die *wanausasa* – die Modernisten? Eine Definition von Mulokozi und Kahigi:

*Ushairi ni sanaa inayopambanuliwa kwa mpangilio maalum wa maneno fasaha na yenye muwala, kwa lugha ya mkato, picha au sitiari au ishara, katka usemi, maandishi, au mahadhi ya wimbo, ili kueleza wazo au mawazo, kufunza au kueleza tukio au hisi fulani, kuhusu maisha au mazingira ya binadamu, kwa njia inayogusa moyo. (Mulokozi 1979: 25)*

Dichtung ist eine Kunstform, die sich durch besondere Wortfolge und die Balance zwischen Form und Inhalt auszeichnet. Auf eine Art und Weise, die berührt, werden in wörtlicher Rede, in Schrift oder der Melodie eines Liedes, durch Ellipse, Bilder, Metaphern und Symbole Gedanken dargelegt, bestimmte Ereignisse oder Gefühle näher gebracht, alles bezogen auf das Leben und die Umwelt der Menschen.

Warum führe ich diese Diskussion an dieser Stelle in dieser Länge aus? Manche Vertreter der klassischen Dichtung, *wanamapokeo* oder *wanajadi* – Traditionalisten, führen die Diskussion bis heute weiter. Diese Diskussion kann unter anderem auch bei *Bongoflava*, dem tansanischen Hiphop, und dem *modern taarab* verfolgt werden. Dabei gibt es Vertreter, die der Ansicht sind, dass dies keine Swahili-Dichtung sei.<sup>74</sup> Erstens fehle es an einem durchgängigen Reimschema, zweitens empfinden sie die Sprache als nicht akzeptabel. Oft wird gerade in diesen Genres, besonders aber im *Bongoflava* auf *Kiswahili cha Mtaani* zurückgegriffen. *Kiswahili cha Mtaani* ist eine Jugendsprache und wird (hauptsächlich) von Jugendlichen in Dar es Salaam gesprochen (Kiessling 2004). *Kiswahili cha Mtaani* wird von Vertretern des Standard-Swahili wie BaKiTa<sup>75</sup> nicht anerkannt, und wie wir bei Mayoka (obiges Zitat) gelesen haben, kann etwas nicht als Dichtung oder Kunst bezeichnet werden, was Straßen- oder Gossensprache verwendet. So wie die Modernisten als Argument gegen die Angriffe der Traditionalisten ins Feld führten, dass sie lediglich auf orale Literatur zurückgriffen, kann die Diskussion um *Bongoflava* und

---

Kinder gewesen seien, die sich in der Dichtung versuchten“. Mit anderen Worten, Mayoka findet keine Argumente, warum dieses Lied nicht dem von ihm mit aller Verbissenheit vertretenen Reim- und Versmaß entspricht.

Mazrui und Shariff wenden ein, dass die moderne Dichtung im Swahili-Kontext überhaupt nicht modern sei. Swahili-Dichtung habe als freie Dichtung ohne Metrik und Reim begonnen und sich zu Versmaß und Reim entwickelt. Im Gegensatz zu westlicher Dichtung, die in umgekehrter Richtung verlaufen sei. Für sie ist somit freie Versdichtung im Swahili ein Rückschritt. Vielmehr geht es ihnen aber darum, darzustellen, dass die Modernisten, die sich gegen arabische Einflüsse wenden, nun einem anderen Einfluss, dem westlichen nämlich, aufsäßen (Mazrui 1976).

<sup>74</sup> Diese Auffassung war in Swahili-Kolloquien häufiger zu hören.

<sup>75</sup> Baraza la Kiswahili la Taifa wurde 1967 gegründet. Der Swahilirat hat die Aufgabe, sich um die Verbreitung, Verwendung und Übersetzung von Swahili zu kümmern. (Ministry of Education and Culture 2005)

*modern taarab* auch heute gesehen werden. Was das *Kiswahili cha Mtaani* angeht, so ist es weitgehend eine orale Kultur, die sich fortwährend, abhängig von Ereignissen und Peergroups, ändert. Es existieren nur wenige Verschriftlichungen wie veröffentlichte Liedtexte des *Bongoflava*<sup>76</sup>, Romane<sup>77</sup>, die *Kiswahili cha Mtaani* einstreuen, und Comics, die hauptsächlich dieses Sprachregister verwenden (Kolbusa 2003).

Die Schwierigkeiten, die bei der Beschäftigung mit oraler Literatur bestehen, sind vielfältig. Zunächst ist nur ein Bruchteil dessen, was an Dichtkunst in verschiedensten Kontexten aufgeführt wurde, in irgendeiner Form aufgezeichnet. Immerhin besteht im Swahili eine lange Tradition der arabischen Schriftkultur, so dass Gelehrte ihre Gedichte niederschreiben konnten.<sup>78</sup> Es muss aber davon ausgegangen werden, dass nicht jede Dichterin oder Dichter schreiben konnte oder Zugang dazu hatte. Es liegt in der Natur oraler Literatur, durch Gedächtnis weitergegeben zu werden. Dazu gehört, dass dieses „Gedächtnis nur in dem Rahmen effizient ist, in dem der erinnerte Diskurs vom Interesse der Benutzer getragen wird. Verschwindet das Interesse, wird auch der entsprechende Diskurs nicht mehr erinnert.“ (Möhlig 1998: 94). Es gibt auch Kontexte, in denen eine Verschriftlichung und damit Veröffentlichung von Liedern nicht erwünscht ist. Dazu gehören Initiationslieder. Was den *taarab* betrifft, werden oft die Refrains eines niedergeschriebenen Liedes nicht notiert oder geändert. Der Hauptgrund dafür besteht darin, den Bezug zu dem Ereignis oder der Person, auf die sich ein Lied bezieht, zu verschleiern. So können durch unterschiedliche Refrains ein und desselben Liedes ganz unterschiedliche Interpretationen erzeugt werden (Graebner 1992: 269-270; Graebner 1995).<sup>79</sup> Die Einstellung, nicht alles konservieren zu müssen, begegnete mir auch im Umgang mit *taarab*-Liedern. Manche der berühmten Sänger und Sängerinnen verfügen

<sup>76</sup> Eine große Zahl an Swahili-Hiphop-Liedern sind im Internet in schriftlicher Form veröffentlicht, siehe u. a.: ([www.geocities.com/bujhu2t/mashairi.html](http://www.geocities.com/bujhu2t/mashairi.html); 2.9.2007).

<sup>77</sup> Zu diesen Romanen gehören „*Titi la Mkwé*“ (Banzi 1975) und „*Kiza katika Nuru*“ (Mohamed 1988).

<sup>78</sup> Einen ausführlichen Überblick über Swahili-Anthologien und -Manuskripte und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit klassischer Swahili-Dichtung bietet Mieke (1990; 1995). Darin nicht diskutiert ist eine umfangreiche Sammlung von Swahili-Liedern von Knappert, weil sie fast zehn Jahre später erschien als der Artikel von Mieke. Das Problem bei Knapperts Sammlungen ist allerdings, dass er (bis auf wenige Ausnahmen) weder den Ort noch das Datum noch den Autor einer Dichtung angibt. Das macht das wissenschaftliche Arbeiten mit den Texten sehr schwierig. Zudem hätte er diese wichtigen Angaben, zumindest was die zeitgenössischen Texte angeht, machen können. Bei einer Durchsicht mit der Dichterin Khuleta Muhashammy aus Mombasa konnte sie für viele der Lieder dieser Sammlung „A Choice of Flowers“ diese fehlenden Angaben machen (Knappert 1972). Zu der Kritik an Knapperts Arbeitsweise siehe (Shariff 1984).

<sup>79</sup> Graebner (1995: 270) gibt an, dass der Refrain grundsätzlich nicht notiert werde, was meinen Daten widerspricht. In den Manuskripten der Lieder, die mir von aufführenden Gruppen vorliegen, ist der Refrain meistens notiert. Die gesungene Version kann allerdings erheblich von der schriftlichen Version abweichen.

über keinerlei Aufzeichnungen ihrer Lieder. Das Repertoire, an das sie sich erinnern, ist unterschiedlich groß. Vor allen Dingen die Lieder, die großen Erfolg hatten oder die an ein für den Sänger oder die Sängerin bedeutendes Ereignis erinnern, sind ihnen mit allen Strophen im Gedächtnis. Es gibt aber auch Lieder, die dem Gedächtnis entfallen sind.

Die Aufzeichnung selber, die ja meistens in der Verschriftlichung oraler Literatur besteht, ist zwar Mittel zur Konservierung, nimmt aber zwangsläufig das Charakteristikum oraler Literatur an.

## Versmaß und Reim des *taarab*

Im Folgenden sollen die oben wiedergegebenen Aussagen, dass *taarab* zur Gattung *wimbo* gehört und damit eine klar definierte Struktur aufweist, überprüft werden.

Ein Lied des klassischen *taarab* besteht meistens aus 4 Versen, wovon jeder Vers 3 Zeilen *mishororo* hat, die je 16 Silben *mizani* tragen. Eine Zeile besteht aus zwei Halbzeilen *vipande*, so dass 8 plus 8 Silben pro Zeile resultieren. Jede Zeile hat einen Binnen- und einen Endreim. Zudem gibt es meistens einen Refrain, der in Metrik und Reim meistens von der Struktur der Strophen abweicht. Der Refrain kann aus einer Zeile, aber auch aus mehreren bestehen oder überhaupt nicht existieren. Diese Struktur sieht folgendermaßen aus:

---8---c            ---8---d  
---8---c            ---8---d  
---8---c            ---8---d  
  
---8---e            ---8---f            (einzeiliger Refrain)

Khamis (2001: 146) gibt diese als typische Form eines traditionellen *taarab*-Liedes an. Diese Versform, so Khamis, habe sich schon im 17. Jahrhundert etabliert, lange bevor *taarab* an der Ostafrikanischen Küste gespielt wurde. Das folgende Lied „*Bandia*“ der *taarab*-Gruppe Akhwani Safaa weist diese Liedstruktur auf. Der Binnenreim ist auf –di, der Endreim auf –wa:

„*Bandia*“<sup>80</sup>

<i>Lakini leo karudi</i>	<i>Kama jambo halikuwa</i>
<i>Na macho yake shahidi</i>	<i>Uovuni yamvua</i>
<i>Kaja niomba nirudi</i>	<i>Mapenzi kuyachukuwa</i>
<i>Kaja omba samahani</i>	<i>Vipi nimkataliye?</i>

---

<sup>80</sup> Das Lied aus den späten 1950er Jahren ist bis heute außerordentlich beliebt.

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 eigene Liebe anzunehmen
Kam sie doch, um Verzeihung zu bitten	Wie sollte ich da widerstehen?

(„*Bandia*“, 2. *Strophe*)

Eine weitere Variation ist die Silbenzahl und Teilung einer Zeile. Das folgende Lied aus dem Repertoire Siti Binti Saads der 1930er Jahre ist ein Beispiel dafür. Es besteht aus 3 Strophen mit je 3 Zeilen und einem Refrain. Jede Zeile besteht aus 4 plus 8 Silben:

„*Wewe Paka*“<sup>81</sup>

<i>Wewe paka</i>	<i>Kwani waniudhiyani</i>
<i>Wewe paka</i>	<i>Unaudhi majirani</i>
<i>Utapigwa</i>	<i>Ukalipiwe faini</i>
Du Katze	Warum belästigst du mich
Du Katze	Du ärgerst die Nachbarn
Du wirst geschlagen werden	Und Strafe zahlen müssen

(„*Wewe Paka*“, 1. *Strophe*)

Die Strophe des folgenden Liedes „*Tunapendana*“ des Culture Musical Club ist ein Beispiel für eine Dreiteilung der Zeilen. Die Drittelzeilen reimen auf –ka, –ke und auf –ia.

<i>Aliponitaka</i>	<i>Ili niwe wake</i>	<i>Sikumhofia</i>
<i>Sikuwa na shaka</i>	<i>Hilo ombi lake</i>	<i>Nimelipokea</i>
<i>Sikubabaika</i>	<i>Tangu anitake</i>	<i>Nimeshatulia</i>
<i>Sitobadilika</i>	<i>Naipata kwake</i>	<i>Raha ya dunia</i>
Als er mich wollte	Ich seine sein sollte	Fürchtete ich mich nicht vor ihm
Ich zweifelte nicht	Diese seine Bitte	Ich nahm sie entgegen
Ich war nicht verwirrt	Seit er mich will	Bin ich zufrieden
Ich werde mich nicht ändern	Erfahre bei ihm	Die Freuden der Welt

(„*Tunapendana*“, 1. *Strophe*)

Nach der Klassifikation von Ibrahim Noor Shariff (1988: 45) gehören alle oben zitierten Lieder außer dem letzten eindeutig zur Gattung *wimbo*, was seiner klassifikatorischen Zuordnung von *taarab*-Liedern entspricht. Das Lied „*Tunapendana*“ jedoch ist der

<sup>81</sup> Jahadhmy (1966: 102) erklärt, dass dieses Lied von der Sängerin Siti Binti Saad in den 1930er Jahren gesungen wurde. Es richtete sich an einen Mann, der um ihre Hand angehalten hatte, von ihr aber abgewiesen worden war. Dieser rächte sich nun an ihr und beschimpfte sie, wenn er sie sah. Am liebsten hätte er es gesehen, wenn sie eingesperrt worden wäre. Aus diesem Grund sang Siti Binti Saad dieses Lied.

Klassifikation Shariffs nach wegen der Vierzeiligkeit der Strophen ein *shairi*, ein Gedicht (Shariff 1988: 49-51).

Shariffs Aussage erscheint zunächst schlüssig, da alle von ihm zitierten *taarab*-Lieder die Struktur eines *wimbo* aufweisen. *Taarab*-Lieder des Klubs Akhwani Safaa, aus dem alle bis auf eines der von Shariff zitierten Lieder entnommen sind, entsprechen jedoch nicht alle diesen formalen Vorgaben. Ein Beispiel dafür ist das folgende Lied, dessen Strophen aus 4 Zeilen bestehen:

**„Mapenzi“**

- |                               |                           |
|-------------------------------|---------------------------|
| 1. <i>Mapenzi yamenisibu</i>  | <i>Ghafula usingizini</i> |
| <i>Nampenda mahabubu</i>      | <i>Kiamka simuoni</i>     |
| <i>Namtafuta tabibu</i>       | <i>Hali yangu taabani</i> |
| <i>Yu wapi wangu muhibu</i>   | <i>Shime nitafutieni</i>  |
| 2. <i>Alipo kuna vishindo</i> | <i>Mabawabu mlangoni</i>  |
| <i>Napita kando kando</i>     | <i>Yumo ndani simuoni</i> |
| <i>Moyo umepiga fundo</i>     | <i>Waganga ufungueni</i>  |
| <i>Msitumie vishindo</i>      | <i>Wakajua majirani</i>   |

**„Mapenzi“ (Liebe)**

- |                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| 1. Die Liebe erfüllt mich mit Schmerz | Überrascht mich im Schlaf              |
| Ich liebe die Geliebte                | Wache ich auf, so finde ich sie nicht  |
| Ich suche einen Arzt                  | Mein Zustand ist besorgniserregend     |
| Wo ist meine Geliebte                 | Helft, sucht sie mir                   |
| 2. Wo sie ist, gibt es ein Hindernis  | Türhüter vor dem Eingang               |
| Ich gehe ganz nah vorbei              | Sie ist drinnen, ich sehe sie nicht    |
| Mein Herz ist schwer                  | Ihr Ärzte, erleichtert es              |
| Bedient euch nicht des Lärms          | So dass die Nachbarn informiert werden |

Lieder in der Versform wie „Mapenzi“ gibt es häufiger. Sie bestehen meistens aus 4 Strophen (*beti*) mit jeweils 4 Zeilen (*mishororo*). Die überwiegende Form der Zeilen beinhaltet 16 Silben (*mizani*), wobei jede Zeile in zwei Halbzeilen (*vipande*) mit je 8 Silben geteilt ist. Jede Halbzeile trägt einen Reim, woraus ein Binnen- und ein Endreim einer Zeile entsteht. Weitere Versformen der Lieder des Klubs Akhwani Safaa sind solche mit Strophen bestehend aus nur 2 Zeilen oder auch mehr als 4 Zeilen.

Als noch schwieriger erweist sich Shariffs Klassifizierung, betrachtet man die Lieder aus dem Repertoire der Gruppe um Siti Binti Saad. Es beinhaltet Lieder, die weder ein bestimmtes Versmaß noch Reim aufweisen und der oralen Literatur entnommen sind:

„*Uchungu wa Mwana*“ (Jahadhmy 1966: 111)

*Uchungu – hee – wa mwana – hee aujuae Fatuma mzazi*

*Kapata taabu mashaka na kazi*

*Ugonjwa ni suna kufa ni faradhi*

*Uchungu – hee wa mwana – aujuae Fatuma mzazi*

Schmerzen – hee – des Kindes – hee, die kennt Fatuma die Mutter

Sie bekam Probleme, Zweifel und harte Arbeit

Krankheit ist verdienstvoll, Sterben ist unausweichlich

Schmerzen – hee – des Kindes – hee, die kennt Fatuma die Mutter

Die Definition des *taarab* allein nach formalen Kriterien des Versmaßes ist demzufolge nicht befriedigend. Sie würde Lieder ausschließen, die Interpreten und Klubs selber als *taarab* bezeichnen. Zwar war ein Großteil der Lieder des klassischen *taarab* der Versform des *wimbo* verpflichtet, es gab aber immer auch andere Formen. Schon zu Beginn des *taarab* auf Sansibar hat es Variationen gegeben, wofür das „*Uchungu wa Mwana*“ aus den 1930er Jahren ein Beleg ist.

Im Laufe der Zeit hat sich die strukturelle Vielfalt im *taarab* noch vergrößert. Besonders im *modern taarab* werden unterschiedliche Formen frei miteinander verknüpft. Sind *modern taarab*-Lieder des Zeitraums 1989 bis 1996 noch überwiegend der klassischen Dichtung verpflichtet (Askew 2002), stellt diese Form der Dichtung in Liedern der Jahre 1999 bis 2004 die Ausnahme dar. Letztere weisen ein sehr hohes Maß an Variation auf, sowohl, was den Aufbau eines Liedes angeht, als auch bei Versmaß und Reim.

Die meisten Lieder des *modern taarab* bestehen aus einem Einleitungsteil, der *Introduction* oder *Intro* genannt wird. Diese *Introduction* ist unterschiedlich gestaltet. Sie kann aus einem Rede- und Antwortteil bestehen, in dem die Solistin in einem Sprechgesang das Publikum anspricht, worauf wiederum im Sprechgesang der Chor und das Publikum antworten. Das folgende Lied „*Mambo Iko Huku*“ hat einen solchen Rede- und Antwortteil. In den meisten Liedern wird die *Intro* vom Chor (z. B. „*Zoa Zoa*“ und „*Utalijua Jiji*“), in manchen im Wechsel zwischen Solistin und Chor (z. B. „*Ngangari Feki*“ und „*Natanga na Njia*“) gesungen. Der *Intro* folgt meistens die erste Strophe des Liedes („*Mwanamke Mambo*“, „*Semeni*“), ihr kann aber auch der Refrain *chorus* oder

*kiitikio* folgen („*Tanga kuna Raha*“). In dem Lied „*Mambo Iko Huku*“ wird die *Intro* nach der ersten Strophe wiederholt.

Manche Lieder haben mehrere Refrains, die in den Manuskripten der *modern taarab*-Gruppen als *chorus* und *subchorus* oder *chorus I* und *chorus II* bezeichnet werden („*Sanaam la Michelini*“, „*Mambo Iko Huku*“).

Die Anzahl der Strophen sowie deren Länge ist sehr unterschiedlich. Meistens beinhaltet ein Lied zwischen drei und fünf Strophen, bestehend aus vier bis elf Zeilen. Dabei überwiegen Lieder mit langen Strophen. Eine Neuerung zum klassischen *taarab* ist die Variation von Strophen innerhalb eines Liedes bezogen sowohl auf die Anzahl der Verse als auch den Reim und die Metrik. In diesen Liedern gibt es weder Versmaß noch Metrik.

Ein weiteres neues Element im *modern taarab* ist der Schlussteil, *ngoma chini* oder abgekürzt auch nur *chini*<sup>82</sup> genannt. Dieser Schlussteil wird meistens im Wechsel zwischen Solistin und Chor gesungen und zeichnet sich insbesondere durch eine Beschleunigung des Rhythmus aus.

Im Folgenden werden diese Neuerungen im *taarab* beispielhaft an zwei Liedern besprochen.

### „*Mambo Iko Huku*“<sup>83</sup>

#### Intro

Jamani mambo hayo

**Au lela u lela**

Njooi tucheze leo

**Au lela u lela**

Vijana wa mambo leo TOT

**Au lela u lela**

Njooi tucheze leo

**Au lela u lela**

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

Cheza ugaregare

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

Usitoe roho

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

---

<sup>82</sup> *ngoma* (-) – 1. Trommel 2. Tanz, Tanzvergnügen; *chini* (Adv.) unten, auf dem Boden.

<sup>83</sup> Die Verse, die von der Solistin gesungen werden, sind in Standardschrift, die des Chores fett, der Sprechgesang, der vom Chor wie der Solistin in Form eines Ausrufes gesprochen wird, ist in Großbuchstaben notiert.

Cheza kinyumenyume

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

Usitoe roho

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

1. Umeikanyaga miwaya  
Kiumbe uso na haya  
Umekwisha umepwaya  
Umebaki sura mbaya  
**Umebaki sura mbaya**

Bibi moto moto utakuwaka  
Usokwisha kurukia  
Hoi waranda na njia  
Mkorogo utakuwa  
**Mkorogo utakuwa**

Ref. I

**Vipi hutaki wewe weeh**

**Akutake nani wehh**

**Vipi usifiwe wewe**

**Akusifu nani wehh**

**Ujijashue wewe**

**Ondoka kisirani wehh**

JE, TAARABU IPO HAPO?

**AIPATE WAPI?**

**HUYU KIBUZI MARIKA MTIZAME ANAVYOJITINGISHA**

**SIJALI LOLOTE WEWE MAMBO IKO HUKU**

**Na kwenye mambo humo  
Umekwenda mchomo  
Waenda salooni  
Wachie wehh wenye fani  
Nywele za kilio**

**Katika wenye taarabu humo  
Hata nywele huna wigi wa kikomo  
Si saizi yako  
Bibi hasara kwako  
Ndiyo saizi yako**

Intro

Jamani mambo hayo

**Au lela u lela**

Nyie njooni tucheze leo

**Au lela u lela**

Wapenzi mambo TOT leo

**Au lela u lela**

Njooni tucheze wote

**Au lela u lela**

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

Cheza ubavu bavu

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

Usitoe roho

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

Cheza kinyume nyume

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

Usitoe roho

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

- |                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| 2. Wanaokutaka wewe          | Bibi wacha wacha kujipakazia |
| Jipambe ujihashue            | Uchenji kiruka njia          |
| Suti ya watu ukavue          | Mwenyewe wa kurandia         |
| Ushaini mpaka uvuliwe        | Shoga zako watuambia         |
| <b>Ushaini mpaka uvuliwe</b> | <b>Shoga zako watuambia</b>  |

Ref. I

<b>Vipi hutaki wewe we</b>	<b>Akutake nani wehh</b>
<b>Vipi usifiwe wewe</b>	<b>Akusifu nani wehh</b>
<b>Ujishashue wewe</b>	<b>Ondoka kisirani wehh</b>

JE TAARABU IPO HAPA?

AIPATE WAPI?

HUYU KIBUZI MARIKA MTIZAME ANAVYOJITINGISHA

SIJALI LOLOTE WEWE MAMBO IKO HUKU

<b>Na kwenye mambo humo</b>	<b>Katika wenye taarabu humo</b>
<b>Umekwenda mchomo</b>	<b>Hata nywele huna wigi wa kikomo</b>
<b>Waenda salooni</b>	<b>Si saizi yako</b>
<b>Wachie wehh wenye fani</b>	<b>Bibi hasara kwako</b>
<b>Nywele za kilio</b>	<b>Ndiyo saizi yako</b>

- |                           |                    |
|---------------------------|--------------------|
| 3. Hoya, hoyo, hoyo, hoyo |                    |
| Salooni unadaiwa          | Umebadilisha njia  |
| Mawigi umechukua          | Na dawa za kusetia |
| Omba, omba huyo           |                    |

**Huyo**

<b>Eh omba omba</b>	<b>Kila bwana wadandia</b>
---------------------	----------------------------

Bakubaku

**Huyu**

<b>Eh bakubaku, eh changudoa</b>	<b>Shida yako kutumia</b>
----------------------------------	---------------------------

Ref. II

<b>Waringa kitu gani</b>	<b>Bibi unachoringia</b>
<b>Hasa kwa taarabu gani</b>	<b>Sisi akutuzingua</b>
<b>Hiyo shepu ya bilingani</b>	<b>Nani hasa itamshitua</b>
<b>Akutake nani, akutake nani</b>	<b>Fasheni hujazijua</b>
<b>Sagura, sagura, sagura mitumba</b>	<b>Ndiyo unayovalia</b>
<b>Wah ha ha ha ha haaa kapata vitu huku kwangu</b>	
<b>Taarabu iko huku Afrika bambataa iko</b>	
<b>WEWE mambo iko huku</b>	

- |                           |                    |
|---------------------------|--------------------|
| 4. Hoya, hoyo, hoyo, hoyo |                    |
| Hiyo shepu ya kabati      | Nani utamsifia     |
| Na vinywele katikati      | Uchogoni kuna njia |
| Na salooni                |                    |

**Huyu****Kwetu sisi, sisi ni mabiyuti****Wewe wajia umbea**

Na viguu

**Kama vijiti****Peku peku wapekua**Ref. II**Waringa kitu gani****Bibi unachoringia****Hasa kwa taarabu gani****Sisi akutuzingua****Hiyo shepu ya bilingani****Nani hasa itamshitua****Akutake nani, akutake nani****Fasheni hujazijua****Sagura, sagura, sagura mitumba      Ndiyo unayovalia****Wah ha ha ha ha haaa kapata vitu huku kwangu****Taarabu iko huku Afrika bambataa iko****WEWE mambo iko huku**

In diesem Lied ist der gesamte Aufbau anders als der in den Liedern des klassischen *taarab*. Zunächst wird das Lied eingeleitet durch einen Rede- und Antwortteil, in dem die Solistin die Anhänger der eigenen Gruppe anfeuert und diese euphorisch antworten. Er weist weder Versmaß noch Reim auf. Diese Art Einleitung zu einem Lied, *cheba* genannt, hat seinen Ursprung in Tanzwettbewerben der frühen 1930er Jahre. Es preist die eigene Gruppe und stachelt gegen die rivalisierende auf. Später wurde der *cheba* in den *taarab* Sansibarischer Frauengruppen integriert, wo er Bestandteil vieler Lieder war. Topp bezeichnet diese als „signature chants“, weil die Sängerinnen und das Publikum ihre Zugehörigkeit zu der aufführenden Gruppe bestätigen (Topp 1992: 244; Topp Fargion 2000: 44-45). Im *modern taarab* ist der *cheba* wieder aufgenommen worden, allerdings nicht in jedem Lied.

Der darauf folgenden zweiten Strophe des Liedes „*Mambo Iko Huku*“ wird dieses Rede- und Antwortelement vorangestellt. Die dritte und vierte Strophe hingegen beginnen mit Ausrufen des Chors. Der erste Refrain besteht ebenso aus diesem Rede- und Antwortspiel und ist sehr lang. Strophe 1 und 2 nach dem Rede- und Antwortelement sind fast nach dem Prinzip der klassischen Versdichtung aufgebaut: 4 Zeilen mit je 8 plus 8 Silben und Binnen- und Endreim. Allerdings ist die erste Zeile aus 8 plus 10 aufgebaut. Die dritte und vierte Strophe bestehen aus einem Zweizeiler mit angehängter dritter Halbzeile und einem Rede- und Antwortteil, wonach der Chor den zweiten Refrain singt. Das Versmaß ist dabei nicht eindeutig.

Anhand dieses Liedes wird deutlich, welche verschiedenen Stilmittel unterschiedlichster Traditionen sich der *modern taarab* bedient. Dialogformen finden sich im klassischen

*taarab* auch, aber erstens mit festem Metrik- und Reimschema und zweitens gesungen und nicht als Sprechgesang.

An dem folgenden Lied „*Utalijua Jiji*“ werden beispielhaft weitere Neuerungen des *modern taarab* deutlich. Das Lied war in Dar es Salaam außerordentlich beliebt und erhielt 2005 beim Tanzania Music Award den Preis für das beste *taarab*-Lied.

### „*Utalijua Jiji*“

#### Intro

**Kazi yako ufidadi**

**Baraka ya ukaidi**

**Vituko vya makusudi**

**Badala ya soda baridi**

**Ushamba umekuzidi**

**Mwenzangu huna ujuzi**

**Kaja kwangu nimempokea**

**Jeuri ngebe na nongwa**

**Ukali kama embe ngwangwa**

**Si bure we umerogwa**

**Ama juice ya chungwa**

**Andazi wanywia togwa**

**Mpenzi umemuudhi**

- |                          |                        |
|--------------------------|------------------------|
| 1. Pokea chako kibomu    | Shoga nakutumia        |
| Hata ukinilaumu          | Wako nishamchukua      |
| Penzi ulimdhulumu        | Visa ukamfanyia        |
| Chachandu vitamtamu      | Bwana hukumpatia       |
| Bwana kapata wazimu      | Kashindwa kuvumilia    |
| Kwangu akatia timu       | Tiba nikampatia        |
| Nikampa vitu adimu       | Kwako hajajionea       |
| Amri akasalimu           | Magoti kunipigia       |
| Huku akijilaumu          | Kwako kapotea njia     |
| 2. Kapenda yangu nidhamu | Na utulivu nyumbani    |
| Pamoja na ukarimu        | Kwa ndugu na majirani  |
| Ucheshi na tabasamu      | Kanijalia manani       |
| Nimepewa lugha tamu      | Nyoka hutoka pangoni   |
| Sifa hizi ni muhimu      | Na mengi mengine ndani |
| Wewe mkaanga sumu        | Kwako hazipatikani     |
| Na mapishi yako bomu     | Kitimutimu jikoni      |
| Wali wautia ndimu        | Hayo ni mapishi gani   |
| Bwana imemwisha hamu     | Katimua nyumbani       |
| 3. Unaningoja njiani     | Madhila kunifanyia     |
| Usitake ushindani        | Hunishindi nakwambia   |
| Mimi naletewa ndani      | Wewe watanga na njia   |
| Magomeni Buguruni        | Ndala za kukatikia     |
| Wasela wa vijiwani       | Nafuu wajipatia        |
| Uroda kwa foleni         | Kwako wajipendelea     |
| Wewe gumzo mjini         | Watu wanahadithia      |
| Umeachika ndoa nini      | Kwa yako mbaya tabia   |
| Unaogea jikoni           | Bafuni unapikia        |

#### Chorus

**Kwako kaachia ngazi  
Sasa akaa Mbalizi  
Utamaliza mizizi  
Talasimu na hirizi  
Kwake hupati nafasi**

**Kwangu kaweka makazi  
Kachoka yako maudhi  
Waganga na waganguzi<sup>84</sup>  
Ongeza na vipodozi  
Mimi ndiyo yake pumzi**

Chini

**Sasa ndo utalijua jiji mwenzangu  
Chujio utakunywa uji mwenzangu  
Na juice utakunywa maji mwenzangu  
Huyu kwako harudi tena mwenzangu  
Najinafasi najinafasi  
Utajiju wewe utajiju**

Kwako nishamchukua                      Kwako harudi tena we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

Katamka waziwazi                      Kuwa hakutaki tena we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

Bwana kanipa nafasi                      Nimuonyeshe ujuzi we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

Nami sifanyi ajizi                      Mpenzi namuenzi we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

Nampikia maandazi                      Na chai ya tangawizi we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

Wali wa nazi kwa ndizi                      Mavitus kama kazi mwenzangu we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiu utalijua**

Mwisho natoa dozi                      Impayo usingizi we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

Mwenzangu huna ujuzi                      Rudi tena kajifunze we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

Bibi acha upuuzi                      Kuishi na mume kazi we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

Mume ataka malezi                      Sio mambo ya kihuni we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

Ngebe na jeuri zako                      Leo zimekuishia we mwenzangu  
**ohh utalia mwenzangu jiji utalijua**

ohh utalia mwenzangu jiji utalijua wee

Die *Introduction* dieses Liedes besteht nicht aus einem Rede- und Antwortteil, einem *cheba* wie bei dem Lied „*Mambo Iko Huku*“, sondern aus einer Strophe, die vom Chor gesungen wird. Darauf folgt die erste Strophe, die von der Solistin gesungen wird. Sieht

<sup>84</sup> *mganga* (wa-) der mit Medizin behandelnde Heiler, *mganguzi* (wa-) der diagnostizierende Heiler

man großzügig über ein paar Unregelmäßigkeiten hinweg, wird in dem Lied Metrik und Reim beachtet (allerdings nicht nach den Vorgaben des *wimbo* – jede Strophe bestehend aus 3 Zeilen –, zu dem Shariff und Knappert den *taarab* zählen). Nach der ersten Strophe wird der *chorus*, der Refrain, vom Chor gesungen, dann die nächste Strophe von der Solistin und so fort, bis zur letzten Strophe. Nach dem Refrain der letzten Strophe folgt der Schlussteil, *ngoma chini* – Tanz, Trommel unten genannt. In dieser *ngoma chini* singt zunächst der Chor eine weitere Strophe, dann wechselt je ein Vers der Solistin mit einem für diese Liedpassage eigenen Refrain ab. Der schnelle Rhythmus im *ngoma chini*-Teil eines Liedes bietet den Frauen des Publikums Gelegenheit, sich tänzerisch mehr zu engagieren. Manche Frauen zeigen in diesen Liedpassagen gerne ihr Können, die Hüften zu bewegen, was ambivalent wahrgenommen wird. Einerseits ist es ein Amusement auch für die Zuschauer, andererseits besteht die Meinung, dass eine *taarab*-Aufführung nicht der richtige Ort ist, dies zur Schau zu stellen. Diese Struktur mit einer *Introduction* am Anfang und einer *ngoma chini* am Ende eines Liedes findet man in vielen Liedern des *modern taarab*.

In dem Lied „*Siadhiriki*“ wird der Schlussteil nicht *ngoma chini* genannt sondern *sub-chorus*.<sup>85</sup> Dabei wird der Part der Solistin, der aus einer Zeile besteht, *sub-chorus* genannt, der Zweizeiler des Chores *sub-chorus* No.1. *Sub-chorus* und *sub-chorus* No. 1 werden fünf Mal alternierend gesungen. Darauf folgt der *sub-chorus* No. 2, der aus zwei zweizeiligen Strophen besteht. Jede Zeile wird erst von der Solistin, dann vom Chor gesungen.

Bei dem Lied „*Zoa Zoa*“ endet jede Strophe mit einem Refrain, der von der Solistin gesungen wird. Darauf folgt der *chorus*, der vom Chor gesungen wird. Beendet wird das Lied mit einer *ngoma chini*, die im Wechsel zwischen Solistin und Chor gesungen wird.

Wie anhand dieser Liedbeispiele deutlich wird, ist die Variationsmöglichkeit im *modern taarab*, sowohl was den Aufbau eines Liedes als auch was Versmaß und Reim angeht, sehr groß. Elemente verschiedenen Ursprungs werden frei in einem einzigen Lied kombiniert. So finden sich in einem einzigen Lied Strophen, in der die Regeln der klassischen Versdichtung eingehalten werden, als auch solche, die freies Versmaß mit, aber auch ohne Reim haben. Elemente sind anderen Kontexten entlehnt, so der *cheba* aus Tanzwettbewerben, Liedpassagen wie in dem Lied „*Kimasomaso*“ aus Initiationsliedern. Neues wie *ngoma chini* ist hinzugekommen. Die freie Kombination verschiedener stilistischer Elemente ist ein herausragendes Merkmal von *modern taarab* im Vergleich

---

<sup>85</sup> So bezeichnet im Manuskript der Gruppe East African Melody Modern Taarab.

zum klassischen *taarab*. Wenngleich es im klassischen *taarab* wie dargestellt ebenso Lieder gibt, die den Regeln klassischer Dichtung nicht entsprechen, sind sie doch immer einem Stil verpflichtet. Klassische Dichtung wird nicht mit oraler Literatur vermischt, Versmaß und Reim nicht innerhalb eines Liedes gewechselt. So sind im klassischen *taarab* alle Strophen eines Liedes gleich aufgebaut. In einem Lied wie „*Uchungu wa Mwana*“, das weder Versmaß noch Reim aufweist, wird dieser Stil bis zum Schluss des Liedes nicht gebrochen.<sup>86</sup>

Diese Entwicklung des *taarab*, sich verschiedenster Stilmittel zu bedienen, ist ein wichtiges Kriterium für Kritiker, den *modern taarab* abzulehnen. Sie erkennen nur Lieder als *taarab* an, die den Regeln der klassischen Dichtkunst entsprechen. Diese Diskussion ähnelt der oben skizzierten zwischen Traditionalisten und Modernisten, obwohl auch die Modernisten nicht klassische Dichtung mit freiem Vers vermischten. Die Ansicht Mohameds (1990: 123), dass eine Kunst, die lange Zeit angewendet wurde, Veränderung benötigt, um nicht der Langeweile zum Opfer zu fallen, wird den Veränderungen im *taarab* meiner Meinung nach besser gerecht, als sie von vorneherein abzulehnen.

Anlass der Missbilligung des *modern taarab* sind jedoch nicht nur Aufbau und Struktur der Lieder, sondern auch deren Inhalt, Sprache, Aufführungsform und Instrumentierung.

### **Themen des *modern taarab* und des klassischen *taarab***

Die Themen, die in den Liedern des *modern taarab* angesprochen werden, sind ein weiterer gewichtiger Grund für die Kritik an diesem Genre. Anhänger des klassischen *taarab* beklagen, dass es im *modern taarab* lediglich um Beschimpfung und Konkurrenz unter Frauen gehe. Im klassischen *taarab* hingegen hätten der Lobpreis auf die Liebe und philosophische Betrachtungen des Lebens das Publikum zum Nachdenken angeregt.

Um dieser Diskussion nachzugehen, wurden sowohl Adressaten und Empfänger als auch die Themen in Liedern des modernen und klassischen *taarab* untersucht und anschließend miteinander verglichen. Für den Vergleich wurden 164 Lieder des *modern taarab* aus den Jahren 1992 bis 2004 und 192 Liedern aus den Jahren 1958 bis 1979 der Gruppe Akhwani Safaa analysiert. Der Zeitrahmen der Lieder des *modern taarab* wurde deshalb gewählt, weil sich in den frühen 1990er Jahren erstmals *taarab*-Gruppen als

---

<sup>86</sup> Prof. Said A. M. Khamis, Gespräch 17.6.2004.

*modern taarab*-Gruppe benannten.<sup>87</sup> Ein Vergleich mit Liedern der Gruppe Akhwani Safaa, einer *taarab*-Gruppe auf Sansibar, drängt sich deshalb auf, weil diese den klassischen *taarab* vertritt und die älteste *taarab*-Gruppe an der ostafrikanischen Küste ist.<sup>88</sup>

Eine Schwierigkeit, die sich bei der thematischen Analyse von *taarab*-Liedern stellt, ist ihre charakteristische Mehrdeutigkeit und Ambivalenz. Interpretationen sind daher vielfältig und die Intentionen des Autors absichtlich verschleiert. Für manche Lieder lässt sich deshalb kein eindeutiges oder einzelnes Thema bestimmen. So kann die initiale Bedeutung eines Liedes von Liebe handeln, metaphorisch aber eine politische Aussage intendiert sein. Das bedeutet, dass Lieder je nach Kontext und Akteuren interpretiert werden, wobei jede Interpretation gleichberechtigt nebeneinander steht. In dieser Analyse beziehe ich mich so weit wie möglich auf die initiale Bedeutung der Lieder. Dies ist aber nicht in jedem Fall möglich, da in manchen Liedern der intensive Gebrauch von Metaphorik eine Interpretation erfordert. Die wiedergegebenen metaphorischen Bedeutungen von Liedern sind dem lokalen Kontext entnommen. In den Liedern werden zudem oft mehrere Themen angesprochen. Aus diesem Grund wurde zwischen Hauptthemen, der Hauptaussage eines Liedes und Subthemen unterschieden. Als Subthemen werden solche bezeichnet, die im Lied mit angesprochen werden, aber nicht die Hauptaussage darstellen.

Bei dieser quantitativen thematischen Analyse ist zu bedenken, dass die Ergebnisse trotz genauer Auszählung nur Tendenzen aufzeigen können. Ein Grund dafür ist die Rezeption der Lieder. Diese konnte aber für die Lieder Akhwani Safaas nur punktuell erfragt werden. Wenn ein Lied über Jahre durchschlagenden Erfolg hat, wiegt dessen Aussage natürlich stärker als die eines Liedes, das nach der Uraufführung gleich in Vergessenheit geriet. Bei den Liedern des *modern taarab* ist es mir möglich gewesen, auch die Rezeption in Betracht zu ziehen. Vor allen Dingen die eigene Teilnahme an Veranstaltungen, Festen und im Alltag ermöglicht die Einschätzung von Wirkungen und Bedeutungen einzelner Lieder.

Zudem kommen ältere Lieder zunehmend in Mode. Das lässt sich an den Neuauflagen von Audio- und Videokassetten sowie zahlreichen Veranstaltungen, die eine Art

---

<sup>87</sup> Diese Gruppen waren Freedom Modern Taarab und Babloom Modern Taarab aus Tanga. Letztere verlegte 1996 ihren Hauptsitz nach Dar es Salaam, wo sie nach einer längeren Unterbrechung von 2003 bis 2005 heute wieder aufführt.

<sup>88</sup> Der Klub wurde 1905 in Zanzibar Stadt gegründet.

nostalgische Rückbesinnung beabsichtigen, feststellen. Auffällig ist dabei, dass das Publikum noch all die Liedtexte älterer Lieder aus den 1960er und 70er Jahren von der ersten bis zur letzten Strophe kennt.

### **Themen in den *modern taarab*-Liedern**

Die analysierten 164 Lieder des *modern taarab* stellen einen Querschnitt verschiedener *taarab*-Gruppen aus den Jahren 1992 bis 2004 dar. Die Gruppen, deren Lieder ausgewertet wurden, sind: Bembea Music Masters, Babloom Modern Taarab, East African Melody, Muungano Cultural Troupe, Tanzania One Theatre, Zanzibar Stars, JKT Taarab und Global One. Aufgrund meines Forschungsschwerpunktes überwiegen Lieder der Gruppe East African Melody Modern Taarab in Relation zu Liedern anderer Gruppen.

Zunächst zu Adressaten und Empfängern der Lieder des *modern taarab*. Die meisten (64 %) Lieder sind eindeutig von einer Frau an eine andere Frau adressiert. Nur 4 % der Lieder werden zweifellos von einer Frau an einen Mann adressiert. Die von einem Mann an eine Frau adressierten Lieder stellen einen Anteil von 11,6 % dar, keines war eindeutig von einem Mann an einen anderen Mann adressiert. Bei 20 % der ausgewerteten Lieder ist der Adressat nicht eindeutig und kann somit sowohl eine Frau als auch ein Mann sein. In den meisten Fällen können vom Geschlecht des Interpreten Rückschlüsse auf das Geschlecht des lyrischen Ichs gezogen werden. Singt eine Frau die Solostimme, ist auch das lyrische Ich weiblich, singt sie ein Mann, ist das lyrische Ich männlich. Es gibt jedoch auch Ausnahmen (in sechs der untersuchten Lieder), in denen das lyrische Ich sowohl weiblich als auch männlich sein kann. Ein Beispiel dafür ist das Lied „*Wema Hautozi*“ der Gruppe East African Melody. Es wird zwar von einer Frau als Solistin gesungen, inhaltlich könnte es aber ebenso gut von einem Mann adressiert werden. Das Thema dieses Liedes, dass Gutherzigkeit zwar nicht von Menschen, aber von Gott gelohnt wird, spricht sowohl Männer als auch Frauen an.

Die meisten Lieder des *modern taarab* (68,3 %) werden von Solistinnen gesungen, von Solisten dagegen nur 23,6 %. Seltener (in zwei der ausgewerteten Lieder) ist die Dialogform, bei der sich ein Solist und eine Solistin in einem Lied abwechseln. Normalerweise wird ein Lied einer bestimmten Solistin zugeschrieben, ausgenommen, sie wechselt die Gruppe oder ein Lied einer anderen Gruppe wird gesungen. Bei 8 % der Lieder fehlen Angaben über die Solisten, weil die Liedtexte nur in schriftlicher Form ohne Angabe von Sänger und Dichter vorliegen.

Die folgende Tabelle fasst die Ergebnisse der Untersuchung zusammen:

Sender \ Empfänger	Frau		Mann		Frau und Mann	
	Frau	105	64 %	7	4 %	14
Mann	19	11,6 %	0	-	12	7,3 %
Frau und Mann	-	-	-	-	1	0,6 %
Mann oder Frau	-	-	-	-	6	3,6 %
Summe	124	75,6 %	7	4 %	33	20 %

**Tabelle 1: Anteil von Frauen und Männern als Sender und Empfänger der *modern taarab*-Lieder**

Das Resultat dieser Analyse macht vor allen Dingen deutlich, dass hauptsächlich Frauen mit dem *modern taarab* angesprochen werden, da sie in der überwiegenden Mehrheit sowohl Sender als auch Empfänger der Lieder sind. Dieser Fokus auf Frauen äußert sich auch in den Themen, die im *modern taarab* artikuliert werden, betreffen sie doch weibliche Werte und Belange.

## Rivalität

In den Liedern, die von Frauen an Frauen gerichtet sind, spielt die Konkurrenz untereinander eine große Rolle. Fast 40 % der analysierten Lieder haben dies zum Thema. Die Frauenkonkurrenz bezieht sich insbesondere auf Liebesbeziehungen. Dabei wird die eigene Person in Bezug auf weibliche Qualitäten wie Schönheit und Verführungskraft gepriesen, wobei die Angesprochene gleichzeitig abgewertet wird. Mit dieser Erhöhung der eigenen Person wird einerseits die eigene Liebesbeziehung vor Konkurrentinnen verteidigt, sie rechtfertigt aber auch das Ausspannen des Mannes der Angesprochenen. So ist eine befriedigende Liebesbeziehung Grund genug, sich der eigenen Qualitäten zu rühmen.

Diese Prahlerei, im Swahili *majigambo* genannt, ist keine Neuerung des *modern taarab*, sondern hat in der Swahili-Dichtung eine lange Tradition.

*Shairi la majigambo ni shairi la kujisifua na kujikweza kwa mtu. Washairi wa kiswahili wa kizamani (kama vile Muyaka bin Haji) na hasa wa kisasa wamekuwa wakijipa lakabu au jina la kishairi na zaidi wakiandika mashairi ya kujisifu kwa ukwasi na ubingwa wao wa fani hii ya ushairi [...] Wakati mwingine mashairi ya majigambo huchukua upana kwa sifa za aina nyingine kama vile jamii, taifa, kundi fulani la jamii, lugha na utamaduni. (Mohamed 1990: 89-90; Hervorhebung im Original)*

Preisgedichte sind Gedichte, in denen man sich preist und sich über einen anderen Menschen erhöht. Frühe Swahili-Dichter (wie Muyaka bin Haji) und besonders die heutigen haben sich einen Beinamen oder Dichternamen gegeben und haben in noch stärkerem Maße Gedichte des Eigenlobes bezüglich ihres Wohlstands und ihrer Meisterschaft in eben dieser Disziplin des Dichtens geschrieben [...] Im weiteren Sinn beziehen sich Preisgedichte auf die Gesellschaft, die Nation, eine bestimmte Gruppe der Gesellschaft, Sprache und Kultur.

Die Erhebung einer Person über eine andere in Bezug auf Wohlstand und Können ist in der Swahili-Dichtung somit bekannt. Im *modern taarab* wird dies jedoch häufig in Form von Spott und Beschimpfung (17,5 %) geäußert, wobei diese Abwertungen bzw. Beschimpfungen sich auf alle Qualitäten, die eine Frau idealerweise mitbringen sollte, beziehen.

Die Attraktivität von Frauen für Männer spielt eine wichtige Rolle (in 11 % der Lieder). So rühmen sich Frauen ihrer Qualitäten, die insbesondere verstanden werden als Fähigkeiten, einen Mann oder Männer in ihren Bann zu ziehen. In Liedern, die Frauenkonkurrenz zum Inhalt haben, wird explizit geäußert, wie eine Frau zu sein hat, um einen Mann für sich zu gewinnen. Das betrifft verschiedene Bereiche. Welches sind die Qualitäten, derer sich eine Frau rühmt, die sie attraktiv machen?

## Sexualität

Sexualität wird in Liedern, die Frauenkonkurrenz beinhalten, immer wieder thematisiert. Vor allen Dingen geht es dabei um sexuelle Qualitäten einer Frau. Diese werden allerdings nicht direkt, sondern metaphorisch angesprochen. Die Metaphern sind jedoch jedem verständlich und bedürfen keiner größeren Anstrengung des Entschlüsselns.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Siehe dazu das Kapitel „Von Blumen und Kokospalmen. Die Metaphorik der Texte“.

Der Grund für das Betrogenwerden,  
du Mpapure-Maske:  
Die Medizinbeutelchen,  
Bei dir hat er aufgegeben,  
Angelegenheiten.  
Tja, und du brütest dich,  
Dein Liebster ist schwach,  
Es ist dem Mann über,  
davongelaufen.  
Er ist den großen Trommeln gefolgt,  
Jetzt isst er Steak.  
(„Kinyago cha Mpapure“ 2. Strophe)

so wie dein Schatzi sagt,  
Dein Wissen ist minimal.  
du kennst sie nicht.  
viel zu grob sind deine  
  
du seist mit von der Partie.  
das gewisse Etwas fehlt.  
er ist vor dir als Blinder  
  
den trainierten Stars.  
Wahrhaftig, er hat keine Sorgen.

Er hat gemerkt, dass es hier abgeht  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht  
**Ich bin stolz, du wirst ihn nicht bekommen  
umgehauen**  
**Er hat gemerkt, dass es hier abgeht**  
**Er hat gemerkt, dass es hier abgeht**  
(„Mambo Yapo Huku“ Refrain II)

Taarab ist hier, taarab ist hier  
Du, du wirst nur leiden  
**Meine Künste haben ihn**  
  
**Taarab ist hier, taarab ist hier**  
**Du, du wirst nur leiden**

Neben der Erwähnung von sexuellem Wissen und Können als unerlässliche Kompetenz einer Frau gibt es auch Lieder (15 %), die allein dieses Thema zum Inhalt haben. Die meisten von ihnen hatten durchschlagenden Erfolg. Ein Lied, das sehr viel Aufsehen erregte und auch noch ein Jahrzehnt nach der Uraufführung im Gespräch ist, ist „TX Mpenzi“. Sogar Personen, die keine erklärten *taarab*-Anhänger sind, kennen die Verse. In „TX Mpenzi“ preist die Protagonistin die sexuellen Fähigkeiten ihres Geliebten, was metaphorisch ausgedrückt wird. Die Metaphorik ist jedoch derart offensichtlich, dass es zu deren Entschlüsselung nicht viele Kenntnisse braucht:<sup>90</sup>

Ich, ich bin seine Patientin,  
Ich liebe seine Spritzen,  
Wenn er seine Medizin einspritzt,  
Ausländischer Experte operiere mich!  
(„TX Mpenzi“ 3. Strophe)

Frau<sup>91</sup>, mach Platz!  
sie schmerzen im Körper nicht.  
eine völlige Taubheit in den Gliedern.  
Du und ich enthalten uns nichts vor.

---

<sup>90</sup> Eine ausführliche Besprechung des Liedes folgt im Kapitel „Von Blumen und Kokospalmen. Die Metaphorik der Texte.“

<sup>91</sup> *Bibi* kann je nach Kontext verschiedene Bedeutungen haben. In diesem Fall bedeutet es auch Nebenbuhlerin. Durch die Verwendung des Begriffes *bibi*, der auch neutral mit Frau übersetzt werden kann, wird die Konnotation von Nebenbuhlerin der Interpretation des Hörers überlassen.

## Figur

Unerlässliches Attribut einer Frau ist ein passendes äußeres Erscheinungsbild. Das betrifft zunächst die Figur. Deutlich wird dies in dem Lied „*Sanaam la Michelin*“<sup>92</sup> der Gruppe Muungano Cultural Troupe geäußert. Durch den Vergleich der Figur der Adressatin mit der des Michelin-Maskottchens wird die Adressatin diffamiert:

Meine Figur ist eine Gabe,	kein unförmiger Körper.
Betrachte nur meine Figur,	wir ähneln uns nicht im geringsten.
Ich bin nicht du meine Liebe,	sie lachen über dich in der Stadt.
Dein Körper hat Dellen und Ringe,	Du Michelinmännchen

(„*Sanaam la Michelin*“, 1. Strophe)

Sieh dir deinen Körper an, du bist total aufgedunsen  
(„*Sanaam la Michelin*“, 3. Strophe)

Wie der Titel verdeutlicht ist das Thema Figur von zentraler Bedeutung in diesem Lied. Hauptthema dieses Liedes ist aber die Frauenkonkurrenz. Die Figur kommt immer nur als Subthema in den Liedern vor. Sie ist ein Merkmal, dessen sich Frauen rühmen. Der Abwertung oder wie in diesem Lied der Karikatur der Figur der Rivalin stellt die Protagonistin das Preisgeben der eigenen Figur gegenüber. In den Liedern wird deutlich, dass unter einer guten Figur eine verstanden wird, die weder zu dick, noch zu dünn und vor allen Dingen gut geformt ist.

Sieh dich doch an, total platt deine Figur. plattgebügelt	Du gibst an und bist doch wie
--	-------------------------------

(„*Mambo Yapo Huku*“, Chorus II)

In dem Lied „*Mwanamke Mambo*“ wird die Figur der Adressatin mit der eines Gorillas verglichen: „Die Figur eines Gorillas flößt mir keine Angst ein“. Dagegen sieht sich die Protagonistin als „schwarze Schönheit, eine natürliche Schönheit“ (Refrain).

<sup>92</sup> Das Lied wurde 2000 von Nasma Hamisi Kidogo gesungen und war an deren Kontrahentin Khadija Kopa der Gruppe TOT gerichtet, Interview 16.12.2000 mit Norbert Chenga, Leiter der Gruppe. Das Lied hatte solch durchschlagenden Erfolg, dass die Michelinfigur zukünftig zum Maskottchen der Gruppe wurde. Zudem gab es dann auch einen Fortsetzungsroman mit diesem Titel in der Zeitung (Mbaruku 2000).

## Ein schönes Gesicht

Zu einer angenehmen äußeren Erscheinung gehört auch ein schönes Gesicht. Dieses wird zwar nie als Hauptthema behandelt, kommt aber in vielen Liedern als Subthema vor. So auch in dem Lied „*Sanaam la Michelini*“ der Gruppe Muungano Cultural Troupe:

Dein Gesicht ist eingefallen,	den Kajalstrich sieht man nicht.
Dein Rouge wie ein Bluterguss,	nicht über die Wange verteilt.
Ohren wie ein Esel,	die Ohrringe berühren den Boden.
Dein Ressonort ist die Promiskuität,	kehr zurück ins Dorf.

(„*Sanaam la Michelini*“, 1. Strophe)

Auch Pickel sind nicht erwünscht, wie ein Ausschnitt des Liedes „*Ngangari Feki*“ wiedergibt:

Eine Figur wie ein Elefant,	gesegnet mit einem großen Bauch.
Das Gesicht über und über mit Pickeln	und aufgerissene Füße.
Die reißen ja die Bettlaken kaputt.	Er will dich nicht, du niederträchtige Person

(„*Ngangari Feki*“, 1. Strophe)

Ebenso verpönt ist das Verwenden von Bleichmitteln für die Haut. Ein Beispiel für ein Lied, das dies thematisiert, ist „*Mwanamke Mambo*“:

Nicht diese Bleiche,	mit der du deine Haut behandelst (Refrain)
----------------------	--

## Kleidung

Eine Frau von Wert ist gut gekleidet. So preist sich die Protagonistin oft ihrer guten Kleidung. Kleidung ist aber in keinem Lied Hauptthema, sondern kommt immer nur als Subthema vor.

Seht meine Kleidung an,	die ich ausführe.
Elegante und perfekte Kleider,	die kaufe ich mit Dollar.
Es ist nicht billiger, bestickter Stoff,	mit dem ich mich auf der Straße zeige.
Genau das ist mein Status,	das sollt ihr wissen, ihr Schwätzer.

(„*Mimi wa Karne 21*“, 2. Strophe)

## Kochen

Als ein weiteres Qualitätsmerkmal einer Frau gelten ihre Kochkünste. Versteht sich eine Frau nicht aufs Kochen, disqualifiziert sie sich damit selbst. Auch dieses Thema wird lediglich als Subthema behandelt.

Deine Kochkünste sind hoffnungslos,  
An den Reis gibst du Zitrone.  
Da verging dem Mann die Lust,  
(„*Utalijua Jiji*“, 2. Strophe)

das totale Chaos in der Küche.  
Was ist denn das für eine Küche?  
haute von zu Hause ab.

Mit was gibst du denn bei denen an?  
  
Kochen ist auch nicht dein Gebiet,  
Ganz zu schweigen von Biriani,  
  
Das sind keine Lappalien.  
Meine Liebe, halte den Mund,  
(„*Kinyago cha Mpapure*“, 3. Strophe)

Hast weder das Gesicht noch die Figur  
dazu.  
Pfannkuchen überfordern dich.  
total klumpig und innen nicht gar  
gekocht.  
Sei still damit ich dich schütze.  
oder ich demaskiere dich.

## Selbstlob

Ein Lied, in dem sich eine Frau über alle Maßen preist, ist das Lied „*Y2K*“<sup>93</sup> der Gruppe TOT aus dem Jahr 2000. In diesem Lied rühmt sich die Protagonistin, allen anderen weit voraus zu sein. Dies wird durch den Gebrauch von Metaphern wie dem Internet dargestellt, das einerseits Modernität und andererseits die große Reichweite versinnbildlicht. Die Modernität, auf der Höhe der Zeit zu sein, bezieht sich hier weniger auf die Fähigkeit im Umgang mit der Computertechnologie als darauf, Männer zu verführen.

Y2K das bin ich,  
Ich verwirre Akademiker,  
Experten  
Egal, du bist ständig auf der Piste,

eine Koryphäe wie ihr wisst.  
Doktoren und Ingenieure,  
und Computerspezialisten.  
wechselst von einem zum anderen.

### **Y2K Fertigkeiten, Fertigkeiten, derer ich mich rühme**

(„*Y2K*“, 1. Strophe)

Über das Netzwerk herrsche ich,  
Ich bin in aller Munde,  
Ihr werdet reden und am Ende doch schlafen.  
Ganz zu schweigen von euch Rückständigen,  
Ganz zu schweigen von denen, die schlafen,

ich erschüttere die Welt.  
ich treibe Leuten den Schweiß auf die Stirn.  
Mit dem Internet prahle ich.  
ich werde euch einheizen.  
ich werde euch einheizen.

(„*Y2K*“, 2. Strophe)

Gleichzeitig ist mit dieser Prahlerei auch eine Herabsetzung des Gegenübers verbunden. So auch in dem Lied „*Y2K*“.

<sup>93</sup> Der Titel und die Protagonistin, die sich ebenfalls Y2K nennt, markiert an sich schon Modernität, weil Y2K der Computersprache entnommen ist, in der es das Jahr 2000 bedeutet. (Y = year, 2 k = kilo = 2000.) Das Lied Y2K wurde zum Jahreswechsel 2000 zum ersten Mal aufgeführt.

Ich Y2K bin ein Kind Denen, die Professionalität für sich beanspruchen, Mich beeindrucken sie nicht, Ich hauche ihnen Leben ein („Y2K“, Intro)	des Jahrtausends. zeige ich es. noch immer ruiniere ich sie. mit meinem Computer.
--	--

Ein wohlhabender Liebhaber und der damit verbundene luxuriöse Lebensstil sind ein guter Grund zu prahlen. Das Lied „Kwa Raha Zangu“ der Gruppe East African Melody, das sehr beliebt war, bringt dies zum Ausdruck. Darin zählt die Protagonistin die vielen Annehmlichkeiten auf, die sie aufgrund ihrer Liebesbeziehung genießt. Picknicks, Ferien, Diskothek und *taarab* gehören zu ihren Vergnügungen.

Ausflüge und Picknicks, Ferien und Wochenende, Diskothek und taarab, Strand und Pool, Ein Handy habe ich bekommen. Eine Brieftasche habe ich in die Hand gedrückt bekommen. Er holt mich immer ab, Alle Türen werden mir geöffnet Mir wurden keine Hürden gesetzt. Ich mache es so wie es mir gefällt! („Kwa Raha Zangu“, 2. Strophe)	ich gehe mit ihm aus. die verbringe ich mit ihm. ich schwinge mit ihm. ich bade mit ihm. Ich stehe ständig mit ihm in Verbindung. Ich lass es mir mit ihm richtig gut gehen. damit ich mit ihm ausgehe. wenn wir zurückkommen. Ich mache es rein zu meinem Vergnügen.
---	---

Ihr Essen ist vom Feinsten. Kleidung, Frisur und Schmuck kann sie frei wählen, ganz nach ihrem Geschmack. Dabei betont sie, welches Vergnügen ihr das bereitet.

## Verteidigung der eigenen Liebe

Das Preisgeben der eigenen Attraktivität und Fähigkeiten werden auch dazu eingesetzt, Konkurrentinnen hinter sich zu lassen. In 10 % der Lieder verdeutlicht die Senderin der Empfängerin, dass sie deren Absichten, den Mann auszuspannen, vereitelt. So setzt das lyrische Ich in dem Lied „Kibiriti Ngoma“ der Gruppe East African Melody das Selbstlob ein, um eine Konkurrentin aus dem Feld zu schlagen um damit ihre Liebesbeziehung zu verteidigen:

<b>Du kannst mir das Wasser nicht reichen meine Liebe, Ganz umsonst dein Aufstand.</b>	er bleibt bei mir. Er kann mich nicht verlassen.
<b>Du kannst mir das Wasser nicht</b>	<b>er bleibt bei mir.</b>

<b>reichen meine Liebe, Ganz umsonst dein Aufstand, Mein Liebster will dich nicht. Mein Liebling will dich nicht. Mein Mann will dich nicht. Wozu ihm dann an den Fersen hängen?</b>	<b>er kann mich nicht verlassen.</b>
<b>Du kannst mir das Wasser nicht reichen meine Liebe, Ganz umsonst dein Aufstand, Bei mir läuft alles super, Ich enthalte ihm eine spezielle Behandlung nicht vor, Ich habe zu tun, Du wirst dich grämen Ich lebe mit meinem Liebsten zusammen,</b>	<b>er bleibt bei mir.  er kann mich nicht verlassen. ich bin nicht zu erschüttern. nachts vergnüge ich mich in aller Stille.  zudem habe ich ihn fest in der Hand so wie wir uns beglücken. meine Liebeskünste machen ihn verrückt</b>

(„Kibiriti Ngoma“, Liedschluss)

Sie verdeutlicht der Konkurrentin, dass sie sich von ihr nicht verunsichern lässt, weil sie sich ihrer selbst und ihres Liebhabers sicher ist.

Gleichzeitig mit dem Selbstlob wertet sie die Konkurrentin ab und beschimpft sie. In diesem Lied „Kibiriti Ngoma“ wie auch in „Ngangari Feki“ wird die Adressatin nicht nur abgewertet, sondern sogar beschimpft. Die Beschimpfungen beziehen sich auf die oben genannten Qualitäten, die eine Frau auszeichnen:

Ohh vierundzwanzig Stunden lang An dich denkt er nicht, Lass deine Hinterlistigkeit, Ich dagegen bin beschäftigt,	beglücken wir uns. dazu ist er zu beschäftigt. von dir will er nichts. ich halte ihn fest.
--	---

(„Kibiriti Ngoma“, 1. Strophe)

Du mühst dich umsonst Eine Figur wie ein Elefant Das Gesicht über und über mit Pickeln Die reißen ja die Bettlaken kaputt Person	Er hat mir gesagt, er mag dich nicht Gesegnet mit einem großen Bauch Und aufgerissene Füße Er will dich nicht, du niederträchtige
--	--

(„Ngangari Feki“, 1. Strophe)

Du siehst nicht mal weiblich aus In den Haaren Kokosnussöl alles billigstes Blech.	und bist nicht mehr jung. und Ringe und Ketten Wem willst du damit imponieren?
--	--

(„Ngangari Feki“, 3. Strophe)

Die Verteidigung der eigenen Liebe ist nicht ausschließlich ein Thema, das unter Frauen wichtig ist. In den wenigen Liedern, die von einem Mann an Frauen gerichtet werden, wird dies ebenso thematisiert. Ein Beispiel dafür ist das Lied „*Mambo yetu Bambam*“ der Gruppe East African Melody. In diesem Lied betont ein Mann, dass er mit seiner Geliebten glücklich ist und keine andere zu versuchen braucht, ihn für sich zu gewinnen:

Sugar-mummy,	such dir jemanden!
Bring dich nicht in Verzweiflung,	lass deine Hartnäckigkeit.
Unsere Angelegenheiten sind super,	ich und meine Kleine.
Niemals	wirst du unsere Liebe zerstören.

(„*Mambo Yetu Bambam*“, 3. Strophe)

Wiederum wird die Adressatin beschimpft, indem sie *sugar mummy* genannt wird. Dies bedeutet eine Diffamierung, bezeichnet eine *sugar mummy* doch eine ältere Frau, die jüngere Männer aushält. Natürlich ist dieses Verhalten gesellschaftlich nicht akzeptiert.

Ein Lied des *modern taarab*, das einen Mann davor warnt, die eigene Frau auszuspannen, existiert in dem untersuchten Korpus nicht. Der Autorin ist auch kein Lied dieser Art bekannt.

## Das Ausspannen eines Mannes

In 5 % der Lieder brüstet sich das lyrisch Ich damit, den Liebhaber oder Mann einer anderen ausgespannt zu haben. Ein Beispiel dafür ist das Lied „*Utalijua Jiji*“. Das Lied ist in Dar es Salaam sehr beliebt und wird zu jedem Fest gespielt, 2005 wurde es mit dem Tanzania Music Award in der Kategorie „Bestes *taarab*-Lied“ ausgezeichnet. Die Protagonistin prahlt damit, einer anderen den Mann ausgespannt zu haben. Sie führt das auf ihre Qualitäten zurück und beschuldigt gleichzeitig die betrogene Frau, selbst dafür verantwortlich zu sein. Hätte sie sich um ihren Mann gekümmert, so wie das die Triumphierende praktiziert, wäre ihr der Mann nicht davongelaufen:

Hier deine kleine Bombe,	die ich dir schicke, meine Liebe.
Auch wenn du mich beschuldigst,	deinen Liebsten habe ich schon
genommen.	
Du hast ihm die Liebe verweigert,	ihm das Leben schwer gemacht.
Süße Verführungen	hast du ihm nicht gegeben.
Da ist dein Mann verrückt geworden,	hat es nicht mehr ausgehalten.
An mir hat er eine Partnerin gefunden,	ich habe ihn geheilt.
Ich habe ihm seltene Dinge gegeben,	bei dir hat er die nicht erlebt.

Er hat kapituliert  
während er sich vorwirft,  
(„*Utalijua Jiji*“, 1. Strophe)

und liegt nun mir zu Füßen,  
sich bei dir verirrt zu haben.

Hätte die Adressatin ihrem Mann sein Recht auf Liebe zukommen lassen, ihn gut bekocht, sich nicht mit allen möglichen Männern eingelassen, wäre sie jetzt noch mit ihrem Mann zusammen.

Ebenso wird in einigen Liedern der gleichzeitige Anspruch auf einen Mann artikuliert. Das Lied „*Tutabanana Hapa Hapa*“ bringt das zum Ausdruck. Dieses Lied löste in Dar es Salaam derartige Begeisterung aus, dass der Titel zur feststehenden Redewendung in der Umgangssprache wurde. Zudem provozierte es auch mehrere Gruppen, mit einem weiteren Lied darauf zu antworten. So das Lied „*Utabanana na Nani? Utachmsha Wewe!*“ der Gruppe Supershine Taarab und „*Utabanana na Nani?*“ der Gruppe Coast Modern Taarab. In dem Lied „*Tutabanana Hapa Hapa*“ behauptet die Protagonistin ihr Recht auf ihren Mann als Zweitfrau:

Deine Spionierereien,  
dann willst du noch wissen,  
unser Ehemann hat genug Geld.  
Es gibt nichts nur für dich allein,  
Das Teilen mit anderen  
Wir werden hier beengt zusammen leben,  
Komm, mache keinen Ärger  
Belästige mich nicht,  
(„*Tutabanana Hapa Hapa*“, 3. Strophe)

welches Gericht ich gerade esse,  
welche Kleidung ich gerade trage,  
Warum Neid und Geiz?  
besonders nicht hier in der Stadt.  
ist im Moment in Mode.  
du stichst mich niemals aus.  
wie ein Strohfeuer.  
wir haben den gleichen Stand.

Sie gibt der Adressatin unmissverständlich zu verstehen, dass sie ihren Platz nicht verlassen, sondern im Gegenteil alles daran setzen wird, den Mann auf ihre Seite zu ziehen.

Lass deine Provokationen.  
Ich bin die Superschönheit,  
Ich bekomme keine Scheidung.  
Der Ball ist bei dir, ich stehe in seiner Gunst.  
(„*Tutabanana Hapa Hapa*“, 4. Strophe)

Wir spielen auf demselben Feld.  
er liebt mich mehr.  
Wenn sie jemand bekommt, dann du

Ein weiteres Beispiel für ein Lied, in dem sich eine Frau rühmt, einer anderen den Mann ausgespannt zu haben, ist das Lied „*Mwanamke Mambo*“. Hier lässt die Protagonistin die Adressatin ebenfalls wissen, dass sie nicht gedenkt, ihren Platz zu räumen. Vielmehr spricht sie der Adressatin den alleinigen Anspruch auf ihren Mann ab:

Ich werde für Wirbel sorgen,	schließt du ihn ein.
Wie eine Katze werde ich ihn jagen,	ihn durchs Fenster entführen.
Ich fürchte mich vor nichts	im Angesicht dieser Freuden.
Wie du mir, so ich dir.	Schwester, ich habe dir einen KO-
Schlag erteilt.	
Eine Frau, das bedeutet duftende Blumengebinde,	eine Frau benötigt Henna.
Eine Frau benötigt Parfüm,	ich parfümiere ihn.

(„Mwanamke Mambo“, 3. Strophe)

Hingegen gibt es im *modern taarab* weder ein Lied, in dem ein Mann sich damit brüstet, einem Rivalen die Frau ausgespannt zu haben, noch eines, in dem zwei Männer gleichzeitig ihren Anspruch auf ein und dieselbe Frau stellen. Letzteres kann zum Teil dadurch erklärt werden, dass die Praxis der Polygynie in Tansania weit verbreitet ist. Das oben zitierte Lied „*Tutabanana Hapa Hapa*“ zumindest bezieht sich auf den Kontext der Polygamie. Das zuletzt zitierte Lied „*Mwanamke Mambo*“ liefert diese Erklärung allerdings nicht. Hier geht es der Protagonistin darum, einer Frau den Ehemann abzujagen. Somit kann nur zum Teil inhaltlich erklärt werden, warum es diese Art der Lieder nicht an Männer adressiert gibt. Der Grund dafür ist eher in den Adressaten des *modern taarab* zu sehen, die wie eingangs beschrieben hauptsächlich Frauen sind.

## Liebe

Liebe ist mit fast 19 % der Lieder im *modern taarab* ein wichtiges Thema. Doch nur eins der untersuchten Lieder, „*Kiumbe Mapenzi*“, handelt von der Liebe im Allgemeinen. Das Lied ist sehr beliebt und wird immer wieder gespielt. Es beschreibt die große Macht der Liebe, der sich niemand entziehen kann. Ob reich oder arm, von der Liebe getroffen, wird das Leben auf den Kopf gestellt. Der Liebende erfährt fast die Umkehrung der Gesetzmäßigkeiten des Lebens. Wenn er Hunger hat, kann er nicht essen, wenn er gehen möchte, bleibt er gebückt am Platz. Die Liebe raubt den Verstand. So fantasiert der Liebende und sieht die Geliebte, was sich mit klarem Kopf aber als Schatten entpuppt. Er ist gekennzeichnet von Schmerz und tagelangem Weinen.

Wo du auch bist,	den ganzen Tag bist du gedankenverloren.
Die trügerische Liebe	nimmt dich gefangen.
Hunger quält dich,	doch hast du keinen Appetit.
Speichel füllt deinen Mund,	du siehst nicht gut.
Erscheint dir ein Gesicht,	meinst du es klar zu erkennen.
Siehst du genau hin,	spielst du mit dem Schatten.
Reißt die Liebe dich fort,	verlierst du den Verstand.

(„*Kiumbe Mapenzi*“, 2. Strophe)

Alle anderen Liebeslieder des *modern taarab* beziehen sich auf die Liebe zu einer Person. Nur wenige Liebeslieder sind wie das Lied „*Habibi*“ von einer Frau an einen Mann adressiert. In dem Lied wird das Verlangen nach dem Geliebten ausgedrückt:

Komm, komm, komm Liebling, komm.  
 Komm Liebster, komm Schatz, komm.  
 Komm, damit sich mein Traum erfülle, komm.  
 Dieser ist besonders glück erfüllt, komm.  
 Ich liebe dich wirklich, komm.  
 Ich kann es nicht ertragen.  
 Für mich bist du einzigartig.  
 Dein Lächeln ist mir teuer.  
 Ich vergehe vor Verlangen  
 nach deiner echten Liebe.

(„*Habibi*“, 1. Strophe)

Ein weiteres Liebeslied, das ausschließlich die Liebe zu einer Person zum Inhalt hat, ist „*Kimwana*“:

Ich bekomme Herzklopfen,	wenn ich deine Stimme höre oder dich sehe.
Ich weiß nichts zu sagen,	meine Kehle ist wie zugeschnürt.
Ich gerate in Wallung	vor Verlangen.
Kleines, so wie du geschaffen bist,	verdrehst du mir den Kopf.
Bei dir bin ich angekommen,	ich wünschte du wärst meine.

(„*Kimwana*“, 1. Strophe)

Wie die meisten Liebeslieder im *modern taarab* ist dieses Lied von einem Mann an eine Frau adressiert. Es besingt die Schönheit der Angebeteten und das Verlangen nach ihr. Reine Liebeslieder wie dieses stellen jedoch eine Ausnahme dar. Selten geht es allein um die Liebe. Die meisten der Liebeslieder im *modern taarab* weisen thematische Brüche auf.

So geht es seltener um ein Zerfließen in romantischer Liebe als um das Herausstellen der eigenen Qualitäten, die es ermöglichen, eine Geliebte, einen Geliebten zu finden. Besonders in den Liedern, in denen Frauen ihr gefundenes Glück herausstellen, wird dieses Selbstlob betont. Was die Selbstpreisung in einem Liebeslied angeht, so wird das in dem Lied „*Nimezama*“ deutlich. Es wird von einer Frau an einen Mann adressiert. Die ersten Strophen besingen, so wie der Titel des Liedes es ankündigt, das Glück einer Liebe. In der letzten Strophe kommt es dann zum thematischen Bruch. Das lyrische Ich besingt jetzt, dass sie sich durch diese Liebe wertvoller fühlt als vorher und dies auch voll Stolz anderen gegenüber zeigt:

Bei dir finde ich Glückseligkeit, Liebster, habe Vertrauen, gib mir einen Platz in deinem Herzen, damit ich nicht entweiche	die ich noch nirgendwo kennengelernt habe. hüte mich in deinem Innersten,  und mich dort niemand entdeckt.
--	---

(„Nimezama“, 2. Strophe)

Ich habe von dir Dinge bekommen, Ich habe von dir Dinge bekommen,  Liebster, habe Vertrauen, gib mir einen Platz in deinem Herzen, damit ich nicht entweiche	die mich tief erfreut haben. von denen ich weiß, dass es sie sonst nirgends gibt. hüte mich in deinem Innersten,  und mich dort niemand entdeckt.
---	--

(„Nimezama“, 3. Strophe)

In Liebesliedern, gesungen von Frauen wie von Männern, werden ebenfalls Neid, Tratsch und Intrigen thematisiert. In dem Lied „*Yaani We Acha Tu*“ kommt dies zum Ausdruck. Das Lied war so beliebt, dass der Titel zur Redewendung wurde. Dabei spricht wie beim Gebrauch von Sprichwörtern üblich derjenige, der die Redewendung zitiert, nur „*Yaani*“ (Was soll ich sagen ...) aus und der Adressat komplettiert „*we acha tu*“ (lass es einfach). In „*Yaani We Acha Tu*“ bittet ein Mann seine Geliebte, nicht auf das böse Gerede anderer zu hören. Wie einige andere Liebeslieder auch bezieht es sich insbesondere auf den Neid anderer auf die Liebesbeziehung:

Ihr ständiges Gerede, Wenn du kannst, gib mir Kümmere dich um nichts. Wenn du kannst, gib mir Kümmere dich um nichts,	mach dir nichts daraus, Liebste. und auch ich werde dir geben.  und auch ich werde dir geben. hab keine Angst!
---	--

(„*Yaani We Acha Tu*“, Refrain)

Ein weiteres Beispiel für ein Liebeslied, das gegen Neider und Missgünstige plädiert, ist das Lied „*Tudumishe Pendo Letu*“:

Lass uns unsere Liebe festigen, Niemand wollen wir unseren Feinden in die Hände spielen, Nichts über uns zu reden haben.	oh meine Liebste. Sie sollen sich grämen,  Der Mund soll ihnen offen stehen bleiben.
---	--

(„*Tudumishe Pendo Letu*“, 1. Strophe)

Das ist allein eure Fantasie, wir werden niemals auseinander gehen.  
 Die meine gehört euch nicht, das sage ich euch ganz klar.  
 Mit eurer Gerüchteküche erreicht ihr nichts, wir werden uns weiterhin lieben.  
 („*Tudumishe Pendo Letu*“, 4. Strophe)

## Untreue

Ein Lied, das besonders beliebt ist, ist das Lied „*Hauvumi Lakini Umo*“. In diesem Lied beklagt ein Mann die Untreue seiner Frau:

Ich habe gedacht, ich bin der Ringfinger	und du mein Ring.
Ich habe dich geliebt,	dich als die meine angesehen.
Tja, ich habe etwas gepflegt,	das meine Freunde besiegt hat.
Es war so, dass du die Gönner teiltest,	auch unter meinen Freunden.
Verschwinde Frauenzimmer, geh!	Besser, ich lebe auf meine Art.
Ich esse nichts Verfaultes.	Dies ist meine Magie.
Du bist kein Mensch, du bist ein Sarg.	Ich habe Angst um mein Leben.

(„*Hauvumi Lakini Umo*“, 1. Strophe)

Er klagt seine Frau an, sich mit jedem einzulassen und drückt darüber seine Enttäuschung aus, weil er davon ausgegangen sei, dass sie und er ein unzertrennliches Paar seien. Besonders die Metapher „ich dachte, ich sei der Ringfinger, du mein Ring“ verdeutlicht das. Nachdem die Frau wahllos jedem Mann zustimme, sei sie jetzt nichts mehr wert. Das zeige sich auch daran, dass sie sich jetzt schon nach nur einem Bier hergebe.

Keines der Lieder des *modern taarab* beklagt die Untreue eines Mannes. Das Lied „*Kiroboto*“ ist das einzige, in dem das Verhalten eines Mannes von einer Frau verurteilt wird:

Mir ein Zuhause zu bieten, hast du keinen Schneid.	Du sitzt auf deinem Geld. <sup>94</sup>
Du bist ein geiziger Egoist,	springst von einem Bett ins nächste.
Du hast kein Rückgrat.	Die etwas auf sich halten, geben sich nicht mit Müll ab.
Mich bringst du nicht zum Laufen.	Da wo ich bin, bin ich angekommen.
Stell den Straßenfegern nach,	such die Billigen auf.
Ich bin nicht zum Anmachen.	Such die Nutzlosen auf.
Ich bin nicht verdorben, geh!	
Bei mir frag erst mal nach meiner Herkunft.	
Diese Spielchen sind teuer, mein Bruder.	

(„*Kiroboto*“, 3. Strophe)

<sup>94</sup> *Mkono wa birika* – wörtlich übersetzt Kannenschnabel. Die Form des Kannenschnabels wird verglichen mit der Hand eines Geizigen. Sie gibt nicht frei heraus, sondern ist nach unten abgeknickt und verschlossen.

Der Mann wird als Mann verpönt, weil er erstens zu viele Frauen hat und zweitens geizig ist. Das lyrische Ich gibt dem Adressaten zu verstehen, dass eine Beziehung zu ihm unter ihrer Würde ist, da er kein Geld hat und sie nicht unterhalten kann.

## Die Prostituierte

So sehr eine Frau sich einer Beziehung mit einem Mann brüestet, so geächtet wird sie, gibt sie sich jedem wahllos hin. Schwerwiegende Beschimpfungen an eine Frau bestehen vor allen Dingen darin, sie als Prostituierte zu bezeichnen:

Verschwinde von der Gästematte!	Wer will dich denn?
Deine unehrenhaften Heiraten	und dann wirst du sowieso verlassen.
Bleibt dir nichts als Krumen.	Dein Marktwert ist runtergekommen.

(„Ngangari Feki“, 2. Strophe)

Das sehr beliebte Lied „Zoa Zoa“ bringt das deutlich zum Ausdruck. Darin wird eine Frau beschimpft, sich für nur wenig Gegenleistung, genauer gesagt ein halbes Hühnchen, Pommes und eine Fanta, zu verkaufen:

Du machst mir keine Angst, hast gepennt.	Du kannst mich nicht ausstechen.
Dein Wert ist eine Fanta,	Fritten und ein halbes Hühnchen.
Wenn's noch was dazu gibt,	dann höchstens einen Tausender. <sup>95</sup>
Wie denn willst du mich ausstechen,	du hast keinen Stich,
Straßenfegerin!	
Aufbauen, abbauen,	aufladen, abladen,
nach allem schnappen.	Nicht mit mir!
Du mühst dich nur ab, pass auf, du ermüdest noch, Schwester, du hast den Zug verpasst!	

(„Zoa Zoa“, 1. Strophe)

Zudem verkaufe sie sich wahllos an jeden, was mit dem Titel, der mit „Müllabfuhr“ passend übersetzt werden kann, ausgedrückt wird. Die Adressatin „sammele nur Müll ein“, nehme also wahllos jeden:

Ich weiß, du leichtes Mädchen,	um zu schlafen schnorrst du dich
durch.	
Die Männer wechselst du wie das Hemd,	am besten alles gleichzeitig.
Du wählst nicht aus, nimmst alles mit,	auch noch hinter der
Stadtverwaltung.	
Eifersucht wirst du bei mir nicht wecken.	Du hast keinen Stich!

---

<sup>95</sup> 1000 TSh. entsprechen in etwa 1,- €.

(„Zoa Zoa“, 3. Strophe)

## Tratsch und Intrigen

Tratsch und Intrigen sind nicht nur ein Subthema in den Liebesliedern, sondern stellen (mit 27,5 %) an sich ein großes Thema im *taarab* dar. Ein Lied, das dies explizit zum Ausdruck bringt, ist das Lied „*Fisadi Kiwembe*“, das sehr beliebt war. In dem Lied wird eine Frau wegen ihrer Tratscherei und ihrer Intrigen angeklagt:

Sagt, kennt ihr die Giftmischerin oder hört ihr nur von ihr?

**Ja, wir kennen sie, diese Giftmischerin!**

**Die hetzt alle Leute gegeneinander auf, sogar Familien,  
sät Zwietracht in der Nachbarschaft, entzweit Gemeinschaften.**

**Sie befindet sich hier unter uns, ihr Herz ist aus Stein.**

**Ihr Problem ist, dass sie niemandem Erfolg gönnt.**

Die Giftmischerin,

**sie hat einen grausamen Charakter.**

(„*Fisadi Kiwembe*“, Intro.)

Gleichzeitig wird in dem Lied der Grund genannt, warum die Adressatin tratscht und intrigiert: sie kann den Fortschritt und das Glück anderer nicht ertragen. Genau das drückt auch ein weiteres Lied, „*Penye Riziki Hapakosi Fitina*“, aus. In diesem Lied wird zum Ausdruck gebracht, dass überall dort, wo es jemandem gut geht, auch Intrigen und Neid entstehen. Das Fazit dieses Liedes ist aber, dass, weil das Schicksal gottgegeben ist, niemand dieses zerstören kann:

Oh! Wenn Menschen sehen,  
oh, sind ihre Herzen betrübt  
Doch, es ist das Werk Gottes  
Er kennt keine Hinterlist,  
wenn er erzürnt ist.

Selbst Gebete,  
selbst das Spinnen von Intrigen  
die Ungläubigen schlagen auf dich ein,  
abzuwenden.

dass es dir gut geht,  
und stiften Unfrieden.  
dem zu geben, den er erwählt.  
enthält niemanden etwas vor, selbst

die deine Zerstörung wünschen,  
um Gewinn zu vernichten,  
um die glückliche Vorsehung von dir

(„*Penye Riziki Hapakosi Fitina*“, 1. Strophe)

In „*Penye Riziki Hapakosi Fitina*“ sind Intrigen das Hauptthema. In vielen anderen Liedern, besonders denen, die Frauenkonkurrenz artikulieren, ist es wichtiger Bestandteil. So in dem Lied „*Kinyago cha Mpapure*“, das ebenfalls sehr beliebt war. Das Hauptthema dieses Liedes ist, dass sich die Adressatin nicht zu wundern brauche, wenn ihr Mann ihr nicht treu ist. Sie habe keine Qualitäten, einen Mann zu halten:

**Deine Skandale kennen wir  
Sei still, damit wir dich schützen.  
Hab nicht so eine große Klappe!  
auszuplaudern,  
deine sind jedenfalls bekannt.  
Spioniere nicht bei anderen,  
überfordern dich.**

Sei still, ich will dir's erklären.  
Komm mir nicht blöd, sonst mach ich dich fertig.

(„Kinyago cha Mpapure“, Refrain)

**Mpapure-Maske  
Halt die Bälle flach.  
Die Angelegenheiten anderer  
Große Geheimnisse.  
deine eigenen Angelegenheiten**

Das Lied „Semeni“ bezieht sich ausdrücklich auf den Tratsch der Leute. Dabei betont die Protagonistin, dass ihr alle Tratscherei nichts anhaben kann:

Über meine Angelegenheiten	redet.
Eure Intrigen,	spinnt sie.
Auch die Lügen,	verbreitet sie.
Werdet nicht müde,	spioniert mir nach.
Umsonst belastet ihr euch,	umsonst plagt ihr euch.
Umsonst beschämt ihr euch,	umsonst blamiert ihr euch.
Was Gott will, niemals	werdet ihr es ändern.
Redet nur, redet nur!	Am Ende werdet ihr schweigen.

(„Semeni“, 1. Strophe)

## Göttliche Vorsehung

Mit 11 % der Lieder ist die göttliche Vorsehung ein Thema, das häufig angesprochen wird. Aller Tratsch, alle Intrigen können doch nichts ausrichten gegen die göttliche Bestimmung. Gegen den Willen Gottes oder Allahs (beide Begriffe werden in den Liedern verwendet) kann der Mensch nichts ausrichten. „Riziki Mafungu Saba“ ist eines der Lieder, das dies explizit ausdrückt. Das Lied ist sehr beliebt in Dar es Salaam und darf auf keinem Fest, zu dem *taarab* gespielt wird, fehlen. 2004 wurde es zum besten *taarab* Lied gewählt.

<b>Wunder, Wunder Gottes, Wunder Gott hat mich von Schwierigkeiten befreit. Wenn Gott dir wirklich etwas geben will, Wenn Gott es wirklich will, Er gibt dir auf seine Art und Weise, Ohh, meine wunderbare Vorsehung!</b>	<b>der Schöpfung auf Erden. Das ist für mich vorüber. gibt er dir nicht niedrige Arbeit. enthält er dir nichts vor. die nur er selber kennt.</b>
--	--

(„Riziki Mafungu Saba“, Intro.)

Das alles hat mich sehr geschmerzt. Oh, ich bedanke mich sehr, Ich habe mich sehr gefreut	es blieb mir das Gebet. ich bin gerettet und das nicht zu knapp. über meine wunderbare Vorsehung!
---	---

(„Riziki Mafungu Saba“, 1. Strophe)

## Geld und Armut

Gleichzeitig wird in dem Lied „*Riziki Mafungu Saba*“ deutlich, wie wichtig es ist, wohlhabend zu sein. Die Protagonistin beklagt, dass sie ausgelacht und beleidigt wurde, nur weil sie nichts besaß. Sie kämpfte zwar um ihre Rechte, aber vergebens. Allerdings ist sie nicht aus eigener Kraft aus dieser Misere herausgekommen, sondern allein durch die Macht Gottes. Nur ihr Gebet hat ihr geholfen. Allein, auch die Armut ist gottgegeben.

Ich hatte kein Gesicht,	mich zu zeigen.
Ich ging gebückt,	wurde von jedem ausgelacht.
Und die Welt hatte ich nicht begehrt,	weil ich nichts besaß.
Ich wurde um meine Stellung betrogen,	die mit Macht haben sie genommen.
Ich verstecke dies nicht vor den Menschen,	wirklich, so war es.
Ich forderte mein Recht,	nichts habe ich bekommen,
im Gegenteil,	nur Schimpf und Beleidigung ohne
Ende.	
Das alles hat mich sehr geschmerzt.	Es blieb mir das Gebet.

(„*Riziki Mafungu Saba*“, 1. Strophe)

Auf Armut geht das Lied „*Nimekinai Umaskini Wangu*“ ein. Die Protagonistin beklagt, wie schwer es ist, Armut auszuhalten, vor allen Dingen die Verachtung, die sie dadurch zu erleiden hat. Allerdings will sie sich deshalb nicht verkaufen. Lieber erträgt sie die Demütigungen. Sie wehrt sich gegen die Beschämungen wegen ihrer Armut und besteht darauf, als Mensch betrachtet zu werden, weil sowieso alles gottgegeben ist. So hofft sie auf ein besseres Leben. Aber auch wenn sie ihre Armut satt ist, steht sie zu ihrer momentanen Lebenssituation. Das Lied ist sehr beliebt in Dar es Salaam, wohl, weil es einen empfindlichen Nerv trifft – die Armut und den Umgang damit. Gerade das urbane Dar es Salaam, in dem Reichtum mit all seinen Annehmlichkeiten und Gütern präsent ist, provoziert eine ständige Auseinandersetzung damit. Er verspricht einen idealen Lebensstil, nach dem zu streben viele versucht sind:

Ich erkläre es öffentlich,	ich habe meine Armut satt!
Ich schwöre, ich werde nicht schwach	und verkaufe meine Würde,
obwohl ich arm bin.	Was ist daran so besonders?
Ihr wurdet erschaffen, ich wurde erschaffen,	niemand ist perfekt. Alle sind wir
Gottes Geschöpfe.	
Gottes Prüfungen,	ich glaube, ich werde sie bestehen.
Die Demütigungen berühren mich nicht,	Gott ist groß.
Er wird mir mein Schicksal geben.	
Obwohl ich arm bin,	werde ich mich nie hinten anstellen,
Weil ich an den Großmut	des Einzigen glaube.

Es wird der Tag kommen, an dem ich gewinne. Da werdet ihr schweigen.  
Auch ich werde bedacht werden mit Gottes Barmherzigkeit.<sup>96</sup>  
Ich habe meine Armut satt!  
Aber ich empfinde keinen Neid denen gegenüber, die etwas besitzen.  
(„Nimekinai Umaskini Wangu“, 1. Strophe)

Nicht nur für Frauen ist Armut ein Thema im *modern taarab*. Auch Männer klagen darüber, wie ein Ausschnitt aus dem Lied „*Natanga na Njia*“ zeigt. Das Lied ist sehr ergreifend, gibt es doch die durch Armut erlittene Pein sehr plastisch wieder.

<b>Ich irre umher, Alles nur Armut, Der Hunger quält mich, Ein Problem jagt das nächste, Hier und dort, Ich irre umher, Aber Gott ist da!</b>	<b>ich kämpfe! ich lege mich hungrig schlafen. ich kämpfe! nichts als Not. ich schinde mich wegen des Geldes. ich kämpfe!</b>
---	---

(„*Natanga na Njia*“, Refrain)

Armut bedeutet Lumpen, Mein Leben ist Elend, Weder Verwandte noch Freunde, Oder heißt das doch,	das Zeichen schlimmster Not. habe niemanden mich zu retten. alle liefen mir davon. dass die Welt mich nicht leidet?
--	--

(„*Natanga na Njia*“, 2. Strophe)

Für Männer bedeutet Armut auch, dass es schwierig ist, eine Frau zu bekommen. Das wird in dem Lied „*Kupenda Hatari*“ deutlich, das in einem Dialog zwischen einem Mann und einer Frau gesungen wird. Dabei wirbt das männliche lyrische Ich um eine Frau, beklagt aber zugleich seine Armut, die es ihm unmöglich macht, dass sein Werben erhört wird:

Die Armut bereitet mir Schwierigkeiten.  
In der Nacht finde ich keinen Schlaf.  
Meine Liebste sehe ich nicht.  
Sie ist von mir fortgegangen.  
(„*Kupenda Hatari*“, Intro)

**Zu lieben ist gefährlich wenn du arm bist.  
Wenn du nichts besitzt, was gibst du dann?  
Zu lieben ist gefährlich wenn du arm bist.**  
(„*Kupenda Hatari*“, Refrain)

---

<sup>96</sup> Alles, was dem Menschen widerfährt, ist in der muslimischen Auffassung Barmherzigkeit. Unangenehme Ereignisse wie auch angenehme gehören zur Barmherzigkeit. Sie werden aber unterschieden in *rehema njema* – die angenehmen Gnadenerweise und *rehema mbaya* – die unangenehmen. An dieser Stelle wird von der dem Menschen angenehmen Barmherzigkeit *rehema njema* gesprochen.

Die Antwort der Angebeteten ist erwartungsgemäß harsch. Ohne finanzielle Rücklagen des Mannes ist sie nicht bereit, sich auf dessen Liebe einzulassen:

Deine Liebe,                      was geht sie mich an?  
 Geh fort,                         du Mittelloser.  
 Komm ich zu dir,                was wirst du mir bieten?  
 („*Kupenda Hatari*“, 2. Strophe)

Am Schluss des Liedes willigt sie dann aber doch ein und erhört seine Liebe.

## Politische Lieder

Der Vollständigkeit halber muss hier erwähnt werden, dass in dem untersuchten Korpus 5 % der Lieder einen politischen Inhalt haben. *Taarab*-Gruppen nehmen auch an Wettbewerben teil, die politisch motiviert sind. So werden zu Jahrestagen der Regierungspartei CCM<sup>97</sup> oder zu Wahlkampagnen *taarab*-Veranstaltungen zum Lob der Partei abgehalten. Zu diesem Zweck werden extra Lieder komponiert. Auch gibt TOT zu Zeiten des Wahlkampfes spezielle Kassetten mit politischen Preisliedern heraus. TOT wird von der Regierungspartei finanziert und steht daher in der Pflicht, zu Anlässen wie Jahrestagen, offiziellen Empfängen und dem Wahlkampf musikalische Beiträge zu leisten. Genauso verhält es sich mit JKT Taarab. JKT – *Jeshi la Kujenga Taifa* – ist eine Abteilung der tansanischen Armee, die verschiedene Entertainmentgruppen unterhält, wovon diese *taarab*-Gruppe eine ist. Dabei versteht es sich von selber, dass diese der Regierungspartei verpflichtet sind. Die Lieder, die zu parteipolitischen Zwecken gedichtet werden, sind im Allgemeinen nicht sehr beliebt. Sie werden zum aktuellen Anlass gespielt und dann nicht mehr gehört. Auch *taarab*-Veranstaltungen, die politischer Propaganda dienen, sind nicht beliebt. Das äußert sich darin, dass kaum jemand dazu tanzt und die Zuschauer darauf warten, dass der offizielle Gast den Veranstaltungsort verlässt, damit andere Lieder gespielt werden können. Die Art der politischen Lieder, wie sie hier dargestellt werden, ist grundsätzlich von der zu unterscheiden, in der Lieder kritischen Bezug auf aktuelle politische Geschehnisse nehmen. In den Liedern des *modern taarab* gibt es nur ein Lied, das einen politischen Inhalt hat. Es ist das Lied „*Waso Haya*“.<sup>98</sup> Dieses Lied wurde von der Regierungspartei im Wahlkampf für die erste Mehrparteienwahl 1995 auf Sansibar und

<sup>97</sup> CCM (*Chama cha Mapinduzi*) – Revolutionspartei.

<sup>98</sup> Der Bandleader streitet diese Bedeutung des Liedes ab. Interview Lamania Shaaban 22.3.2004.

Pemba verwendet. Auf subtile Weise werden in dem Lied die Oppositionspartei und deren Mitglieder angegriffen. Eine ausführliche Diskussion darüber ist bei Arnold (2002) zu finden.

„Romance“ and the sexual politics of marriage are fundamental modes of contest that figure consistently in Zanzibari political contest. (Arnold 2002: 164)

So wurde im Wahlkampf 2000 Amani Karume als „*mwari*“ (Initiandin) in Pemba vorgestellt. CUF stellte darauf im Gegenzug Seif Shariff Hamad als „*dume*“ (Bulle) vor (Arnold 2002: 164).

Beneath sometimes banal declarations of romantic love lies layer upon layer of social critique, political positioning, gender debate, identity contestation, and dispute negotiation. (Askew 2000: 30)

Zu Zeiten der Wahl wird das Thema verschleierte politischer Aussagen in *taarab*-Liedern immer wieder aktuell und sensibel behandelt. So gab die Gruppe East African Melody zum Eidfest 2000, einen Monat nach den Wahlen in Tansania, ein neues Lied heraus, „*Ngangari Feki*“. Der Titel dieses Liedes nimmt einen neuen Ausdruck auf, der im Zuge der Wahlkampagnen entstanden war. *Ngangari Feki* war eine Art Schlachtruf der Oppositionspartei CUF und besonders in Sansibar, das bekannt ist für seinen Widerstand gegen die Regierungspartei, an jeder Straßenecke zu hören. Bei der Neuerscheinung des Liedes erklärte der Leiter der Gruppe Haji Mohamed öffentlich, dass es sich bei dem Lied nicht um einen versteckten Angriff auf die Oppositionspartei handele. Es sei lediglich ein Liebeslied (Omary 2000). Oberflächlich gesehen gehört das Lied zu den Liedern, die Frauenkonkurrenz beinhalten. Dabei wird das lyrische Du erstens in all seinen weiblichen Qualitäten verspottet und zweitens verwarnt, den Geliebten des lyrischen Ich in Ruhe zu lassen. Lamania Shaaban, ein Komponist und Instrumentalist der Gruppe, erklärte mir, dass dieser Ausdruck *Ngangari Feki* lediglich gewählt worden war, weil er neu war und Aufmerksamkeit zu erregen versprach.<sup>99</sup> All dies, die offizielle Stellungnahme der Gruppe, die persönliche Auskunft und die Analyse des Liedtextes geben jedoch letztendlich keine Gewissheit über die Intention, mit der das Lied geschrieben wurde. Schließlich hat wie oben anhand des Beispiels des Liedes „*Waso Haya*“ dargestellt die Gruppe East African Melody eine Tradition, die Oppositionspartei zu verspotten. Auch im Jahr 2000 ging eine ihrer Sängerinnen (Hadija Yusuf) mit der regierungstreuen Gruppe TOT für die Wahlkampagne auf Tournee. Damit hat die Gruppe eindeutig ihre Haltung, die Regierungspartei zu unterstützen, kundgetan.

---

<sup>99</sup> Interview Lamania Shaaban 22.3.2004.

**Sogar du scheinheilige Person, mich wunderts.**  
**Gott segne die Bohnen.**  
**Wärest du Erbsen, würde uns das noch eine Kokosnuss kosten.<sup>100</sup>**  
**Du scheinheilige Person, selber nichts als Betteln, du bist so elend, dass man dir**  
**nur vergeben kann, du machst mir keine Angst.**  
**Du hast keine Macht, mich auszuspielen.**  
**Du hast keine Macht, mich von ihm wegzubringen.**  
**Du hast keine Mittel, ihn zu nehmen.**  
**Du hast keine Mittel, er hat mir gesagt, er will dich nicht.**  
**Du hast nichts Neues zu bieten, du Niete, wir kennen dich.**  
**Du hast nichts Neues zu bieten, du Badesee.**  
**Hey, du scheinheilige Person, nimm dich in acht.**  
**Komm mir nicht in die Quere, ich mach dich fertig,**  
**so dass du bereust, geboren worden zu sein.**  
**Kapier das, du scheinheilige Person.**  
 („Ngangari Feki“, Refrain)

### Vergleich *modern taarab* – klassischer *taarab*

Bei einem Vergleich des *modern taarab* mit dem des klassischen fällt zunächst auf, dass die Gewichtung Sängerinnen – Sänger sehr unterschiedlich ist. Während im *modern taarab* wie oben dargestellt hauptsächlich Frauen als Solistinnen auftreten, sind es im klassischen *taarab* überwiegend Männer. Von den 194 Liedern aus dem Zeitraum 1958 – 1980 der Gruppe Akhwani Safaa wurden 54,1 % von Männern als Solisten gesungen. Lediglich 2,8 % der Lieder wurden von Frauen gesungen. Bei 39,17 % konnte allerdings nicht festgestellt werden, ob ein Lied von einem Mann oder einer Frau gesungen wurde. Trotzdem ergibt dieser Befund, dass der größte Teil der Lieder von Männern gesungen wurde. Für die Jahre 1958 – 1961/62 verwundert das nicht, weil Frauen bei Akhwani Safaa erst zwischen 1961 und 1962 zugelassen wurden. Vordem waren die klassischen *taarab*-Gruppen reine Männerklubs (Topp 1992: 104).<sup>101</sup> Die späte Zulassung von Frauen in diesen Klubs erklärt aber nicht den hohen Anteil an Sängern in den Jahren 1962 – 1980.

<sup>100</sup> Um den Geschmack von dieser Sorte Erbsen aufzubessern, kocht man sie mit Kokosnussmilch. Im übertragenen Sinn helfe bei der angesprochenen Person aber noch nicht einmal eine Aufbesserung, die zusätzliche Ausgabe wäre umsonst.

<sup>101</sup> Nach den Aussagen von Topps Informanten hatte nach der Revolution die sozialistische Regierung aufgrund ihrer Ideologie der sexuellen Gleichbehandlung zur Aufnahme von Frauen in die Männerklubs gedrängt.

## Die Liebe

Die berühmte *taarab*-Sängerin Rukkia Ramadhan beklagt, dass im *modern taarab* nur noch sehr selten Liebeslieder gesungen werden. Besonders der langsame Rhythmus der Liebeslieder erfordere viel größeres gesangliches Können, Modulationen einzusetzen. Als professionelle Sängerin bedauert sie somit den Rückgang an romantischen *taarab*-Liedern. Genau dieser langsame Rhythmus der Liebeslieder sei es aber, warum sie sich keiner großen Beliebtheit erfreuen. Vor allen Dingen reklamieren die Frauen, dass man zu solchen Liedern nicht tanzen kann. Das sei der Grund dafür, so Rukkia Ramadhan, dass es immer weniger Liebeslieder gebe. Stattdessen gebe es im *modern taarab* nur noch *mipasho*<sup>102</sup>. Rukkia Ramadhan steht mit dieser Aussage nicht alleine, auch andere Stimmen äußern, dass der *modern taarab* nur noch Frauenkonkurrenz beinhalte.<sup>103</sup>

Die Analyse der Liedtexte bestätigt, dass die Anzahl von Liebesliedern im *modern taarab* im Vergleich zum klassischen *taarab* sehr viel geringer ist. Während der *modern taarab* 19 % Liebeslieder insgesamt aufweist, machen die Liebeslieder des klassischen *taarab* insgesamt 69 % aus. Auch unterscheiden sich die Liebeslieder thematisch. Im klassischen *taarab* wird Liebe in all ihren Facetten beleuchtet. Die Themen über Liebe reichen von romantischen Liebesliedern, den Auswirkungen und den Umgang mit Liebe im Allgemeinen, der Verehrung einer Geliebten, über unerfüllte Sehnsucht bis hin zu Trennung und Schmerz.

Während in der Auswahl der ausgewerteten Lieder des *modern taarab* nur eines von der Liebe im Allgemeinen handelt, liegt im Vergleich dazu mit 9 % der Anteil an Liedern dieses Inhalts im klassischen *taarab* relativ hoch.

Im modernen wie im klassischen *taarab* wird die Liebe als eine Macht beschrieben, der sich der oder die Betroffene erstens nicht entziehen kann und die zweitens die Gesetzmäßigkeiten des Lebens auf den Kopf stellt.

Es ist vergangen,	das Verlangen steigt.
Auch überkommt der Schlaf	mich selten.
Ich bade in Tränen,	ich schlucke Gift.

(„*Mapenzi wazimu*“, 1. Strophe)

**Die Liebe bedeutet Wahnsinn. Das habe ich erkannt.**

(„*Mapenzi wazimu*“, Refrain)

---

<sup>102</sup> Interview Rukkia Ramadhan 23. 9. 2004.

<sup>103</sup> So auch die Sängerinnen Shakila Said und Bi Kidude, Interview 2.4.2005.

Die Beschreibung von Liebe in diesen Liedern entspricht der Darstellung von Luhmanns romantischer Liebe. Im Unterschied zur Liebe als Passion, einem Seelenzustand, in dem man sich passiv leidend und nicht aktiv wirkend vorfindet, kennzeichnet die romantische Liebe einen positiven Zustand, in dem „die verschiedenen Paradoxien (erobernde Selbstunterwerfung, erwünschtes Leiden, sehende Blindheit, bevorzugte Krankheit, schönes Gefangensein und süßes Martyrium) in die Zentralthese des Codes: die Maßlosigkeit und den Exzess münden (Luhmann 1998: 83)“.<sup>104</sup> Die romantische Liebe ist exklusiv und auf Ewigkeit angelegt und unabdingbare Grundlage für eine Ehe. Genau dieser Beschreibung von romantischer Liebe entsprechen die Texte von Liebesliedern des klassischen *taarab*. Das Lied „*Wawili Wanaopendana Hakika Wapo Peponi*“ veranschaulicht das sehr deutlich:

Sie befinden sich im Paradies,	zwei, die sich lieben.
Schätzen sie diese Liebe,	heiraten sie.
Wahrhaftig von Glück erfüllt	sind sie ewig geeint.

(„*Wawili Wanaopendana*“, 1. Strophe)

Bei dieser Betrachtung ist zu beachten, dass es sich bei Luhmanns Ausführungen nur um ein Modell handelt, das auf der Analyse von Texten beruht. Genau deshalb kann man dieses aber auch auf die Liedtexte des klassischen *taarab* übertragen. Von den Texten lässt sich jedoch nicht auf gelebte Liebesbeziehungen rückschließen. Zwar werden im klassischen *taarab* Liebesbeziehungen romantisch dargestellt, ob sie dergestalt auch gelebt wurden, ist eine andere Frage, die sich allein mithilfe der Texte nicht beantworten lässt. Einen Hinweis darauf gab mir Shakila Said, eine der renommiertesten *taarab*-Dichterinnen und Sängerinnen Ost-Afrikas. In einem persönlichen Gespräch sprachen wir über Liebeslieder des klassischen *taarab*, ihre eigenen eingeschlossen. Dabei amüsierte sie sich über gebräuchliche Textpassagen in den Liebesliedern wie ... *usiku kucha silali* ..., Tag und Nacht finde ich keinen Schlaf (vor Verlangen); Shakila dazu: „... *usiku kucha silali* ..., *urongo mtupu umelala fofofo*.“ (... Tag und Nacht finde ich keinen Schlaf ..., alles Lüge, tief und fest hast du geschlafen.) Sie meinte, dass in den Liedern die Liebe übertrieben dargestellt werde, die Realität anders aussähe.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> In seiner Studie „Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität“ verfolgt Luhmann die Semantik der Liebe im 17. und 18. Jahrhundert anhand von Romanen, Traktaten und Maximenschriften jener Zeit. Er geht davon aus, dass die Gestalt von Wörtern, Floskeln, Weisheiten und Erfahrungssätzen gleich bleiben, aber der Sinn dieser sich verändert. Auch der Begriff der Liebe ist von diesen sich ändernden Sinnzuschreibungen nicht ausgeschlossen, was Luhmann historisch zurückverfolgt (Luhmann 1998).

<sup>105</sup> Interview Shakila Said 12.9.2002.

Ein Thema, das im modern *taarab* überhaupt nicht artikuliert wird, dagegen aber im klassischen *taarab* mit 17 % der Liebeslieder häufig angesprochen wird, ist der Liebeskummer und Liebesschmerz:

Das Sterben der Liebe	ohne ersichtlichen Grund,
ist ein großer Kummer,	keine einfache Angelegenheit.
Auch Mohammeds Gefährten	geben dies zu.
Der Tod der Liebe	ist eine Qual.
Heute ist ein Trauertag,	der seinesgleichen sucht.
Morgen das Jüngste Gericht	vor des Allmächtigen Angesicht.

(„Kifo cha Mahaba“, 1. und 2. Strophe)

Trennung und Abschied sind ebenfalls Themen der Liebe, die im modern *taarab* nicht vorkommen, im klassischen *taarab* aber mit 6,8 % relativ häufig sind. Im *modern taarab* ist nur in einigen wenigen Liedern die Trennung von einer Person Subthema. Dabei geht es dann darum, jemandem zu vermitteln, dass man mit der Person sowieso nicht mehr zusammen sein will und es einem deshalb nichts ausmacht, wenn sie mit jemand anderem zusammen ist. Auf keinen Fall aber werden im modernen *taarab* Schmerzen über den Verlust einer Liebe geäußert.

Auch das Verlangen nach der Geliebten, dem Geliebten wird im klassischen *taarab* mit 6,25 % im Vergleich zum modern *taarab* sehr viel häufiger artikuliert.

Die unerreichte und die enttäuschte Liebe spielen im *modern taarab* keine Rolle, hingegen aber im klassischen, wobei die Anzahl der Lieder mit diesen Themen nicht sehr groß ist (2,1 % unerreichte Liebe, 0,5 % enttäuschte Liebe).

Ein weiteres Thema, das im *modern taarab* keinen Platz hat, ist das Verzeihen und die Wiedervereinigung. Diese Facette der Liebe wird, wenn auch in wenigen Liedern (2,1 %), im klassischen *taarab* besungen. Das Lied „Bandia“ drückt dies aus:

Davor war ich nicht gefeit,	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?

(„Bandia“, 4. und 5. Strophe)

Weiterhin existiert im *modern taarab* kein Lied, in dem die Schönheit einer Geliebten gepriesen wird. Im klassischen *taarab* nehmen Lieder diesen Inhalts 3,13 % ein.

Ein Thema, das im *modern taarab* wie beschrieben sehr häufig ist, ist die Verteidigung der eigenen Liebe gegenüber Neidern. Dies wird ebenso im klassischen *taarab* thematisiert. Nur sind die Gewichtungen unterschiedlich. Während im *modern taarab* meistens Frauen ihre Liebe vor Eindringlingen und Missgünstigen verteidigen, sind es im klassischen *taarab* die Männer, die Konkurrenten verwarnen:

Schon lange sehe ich,	wie du um die Blume schleichst.
Du gehst durch den Garten	um sie zu betrachten.
Sehe ich sie nicht mehr,	weiß ich, du hast sie genommen.
Meine Blume verehere ich.	Zerbreche sie mir nicht!
Begehe keine Torheit,	mir meine Blume zu beschmutzen!
Du löst damit Streit aus!	Niemals werde ich das dulden!

(„Uwa“, 2. und 4. Strophe)

Untreue ist im modernen wie im klassischen *taarab* ein Thema. Im klassischen *taarab* wird die Untreue einer Frau noch häufiger artikuliert als im *modern taarab*.

Die Ablehnung eines Verehrers, die im *modern taarab* nur mit einem Lied repräsentiert ist, wird im klassischen *taarab* mit vier Liedern häufiger artikuliert.

Was im *modern taarab* nicht artikuliert wird, dagegen aber im klassischen, das ist das Lob an die Mutter.

## Tratsch, Intrigen und Neider

Genau wie im *modern taarab* sind Tratsch und Intrigen mit 9 % ein häufiges Thema. Im *modern taarab* kommt es allerdings mit 27,5 % noch häufiger vor. So wird auch in den Liedern des klassischen *taarab* vor Neidern, Tratsch und Intrigen gewarnt. „*Enyi Ndege Sanaani*“ ist dafür ein Beispiel:

Wenn sich zwei lieben,	sollen sie sich wahrhaftig lieben.
Fruchtbar ist es, sich gegenseitig zuzuhören.	Keiner darf sich verweigern.
Sie sollen nicht auf Intrigen hören,	weder von Freunden noch von
Nachbarn.	

(„*Enyi Ndege Sanaani*“, 4. Strophe)

Auch im klassischen *taarab* wird Armut beklagt, allerdings sehr viel seltener als im *modern taarab* und auch nur von Männern. Für Männer bedeutet Armut, dass sie keine Frau ernähren können, deshalb also nicht ihre Geliebte heiraten können.

Ich kann dich nicht empfangen. Du kennst meine Lage. Das alles erkennst du. Leben bedeutet bei mir Not. Essen bedeutet bei mir Not. Eee! Allah der Gebende, Lass ich die Liebe zu, Wahrlich, ich leide, Aber ich zögere, („Pendo Wanitakiyani“, 2. – 4. Strophe)	Ich bin völlig mittellos. Als Geschöpf habe ich keinen Wert. Warum lässt du mich nicht? Ich weiß nicht was essen. Ich erhalte es von Nachbarn. wann wird das ein Ende haben? wird sie mich in Schwierigkeiten stürzen. weil ich nach jemand Bestimmtem verlange. was kann ich ihr geben?
---	--

Selbst im klassischen *taarab* wird Rivalität artikuliert, aber erstens nicht in dem Ausmaß wie im *modern taarab* und zweitens nicht von Frauen. Das Lied „Sasa Njiwa Kakutoka“ stellt diese Rivalität unter Männern dar.

Die Taube war deine, Da machte sie mir Avancen, Jetzt ist sie fort von dir. („Sasa Njiwa Kakutoka“, 2. Strophe)	hatte ihr Zuhause. so lief sie fort von dir. Ich schwöre, sie kehrt nicht zurück!
--	---

Während sich im *modern taarab* die Frauen beschimpfen, kann das in dieser Form für den klassischen *taarab* nicht festgestellt werden.

Gott ist im modernen wie im klassischen *taarab* ein Thema, im klassischen allerdings nicht so häufig artikuliert.

Entgegen allen Lamentierens, dass der *modern taarab* den Verfall der Moral kennzeichne, muss auch für den klassischen *taarab* festgestellt werden, dass Sexualität verbalisiert wird. So das Lied „Kibiriti na Petrol“, das vor dem Zusammentreffen von Personen unterschiedlichen Geschlechts warnt. Die Gefahr sei zu hoch, dass es dann zu Sex komme. Diese Aussage ist metaphorisch verschlüsselt, aber durchaus auch für nicht Eingeweihte verständlich. Selbst in älterer Dichtung sind Themen dieser Art anzutreffen. Die Metaphorik werde ich im nächsten Kapitel „Von Blumen und Kokospalmen. Die Metaphorik der Texte“ besprechen.<sup>106</sup>

Streichholz und Benzin, dies sind zwei verschiedene Dinge, Bei einer Reibung Besser, du hältst sie auseinander. („Kibiriti na Petrol“, 1. Strophe)	solltest du sie aufbewahren, die sich nicht treffen sollten. ist eine Explosion unausweichlich. Dann wirst du geschützt sein.
--	--

---

<sup>106</sup> Siehe dazu (Khamis 2002).

## Politik

Lieder mit politischen Inhalten, waren im klassischen *taarab* verbreitet. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Liedern, die die herrschenden politischen Verhältnisse kritisierten und solchen, die von der Regierung zu Propagandazwecken benutzt wurden. *Taarab*-Lieder zu Propagandazwecken entstanden besonders vor und nach der Sansibar Revolution 1964.

Kritik in Bezug auf die Politik zu äußern war jedoch gefährlich. Der *taarab* eignete sich dazu allerdings besonders durch seine Verwendung von Metaphorik.<sup>107</sup> Mit Hilfe dieser Verschleierung konnte die eigentliche Botschaft nicht nachgewiesen werden. Ein Lied politischen Inhalts ist das Lied „*Nyota*“ der Gruppe Akhwani Safaa aus dem Jahr 1955.

Zu jener Zeit wurden die Unabhängigkeitsbestrebungen auf Sansibar immer lauter. Natürlich war die Artikulation dieses Anliegens gefährlich und musste im Verborgenen geschehen. Genau aus diesem Grund wurden Lieder dieses Inhalts besonders verschlüsselt. So kann das Lied „*Nyota*“, das ausgesprochen beliebt war, auf verschiedene Weise gelesen werden:

- |   |   |
|---|---|
| 1. Stern ich vertraue dir,<br>Ich befinde mich auf einer Reise.<br>Was sie sagen, tröstet mich nicht. | Kompass und Karte.<br>Warum komme ich nicht an?<br>Sie sollen Gott nicht beschimpfen.       |
| 2. Stern, schon vor Zeiten<br>Ich erkenne nicht, ich sehe nicht.<br>Dies heute ist eine Prüfung.      | verstehe ich das Ruder.<br>Wo ist es, das Ufer?<br>Ich erwarte seinen Ausgang.              |
| 3. Sturm und Orkan<br>wieder sehe ich die Sterne nicht.<br>Ich sehe nicht, ich werde nicht gesehen,   | tobend auf dem Meer,<br>Ich gehe verloren in den Wellen.<br>von Dunkelheit verhüllt.        |
| 4. Im Hafen werde ich anlegen,<br>Gott wird mir helfen,<br>Er bewahre mich vor Angst                  | mit Jubel empfangen.<br>mich durch Gefahren geleiten.<br>und setze mich unversehrt hinüber. |

### Refrain

**Stern ich vertraue dir,                      Kompass und Karte.**

Die initiale Bedeutung des Liedes ist die eines Schiffsreisenden in Seenot. Prinzipiell vertraut er den Mitteln der Navigation wie Sternen, Kompass und Karte, aber die Wetterbedingungen sind derart schlecht, dass er versucht ist, die Hoffnung aufzugeben,

<sup>107</sup> Auf die Verwendung von Metaphorik im *taarab* gehe ich im nächsten Kapitel ein.

jemals an Land zu kommen. In seiner Orientierungslosigkeit wünscht er sich, mit Hilfe Gottes, sicher den Hafen zu erreichen. Diese Lesart vom Reisenden in Seenot ist vom Anfang bis Ende des Liedes schlüssig.

Für einen Hörer, der in die politischen Geschehnisse jener Zeit eingebunden war und das Medium des *taarab* als kodierte Botschaft verstand, gab es eine weitere, eine allegorische Deutung des Liedes „*Nyota*“. Besonders die Metapher *Nyota* – Stern ist ein Schlüssel zu dieser Deutung. *Nyota* war eine politische Partei der Sansibarischen Nationalisten, die eine führende Rolle in den Unabhängigkeitsbestrebungen der Insel einnahm. Die ZNP – Zanzibar National Party wurde im Dezember 1955 gegründet. In Wirklichkeit war es aber nur die Umbenennung einer bereits bestehenden Partei, der NPSS – National Party of the Subjects of the Sultan. Wie der Name schon erkennen lässt, handelte es sich also bei der ZNP nicht um eine Partei, die für die Interessen aller Bewohner Sansibars eintrat. Als Gesamt-Sansibarische Partei getarnt, waren ihre Drahtzieher Araber, die das Sultanat wieder einführen wollten (Middleton 1965; Mapuri 1996).<sup>108</sup> 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 würde mit Jubel gefeiert.

Wurden vor der Revolution noch *taarab*-Lieder mit verschlüsseltem Inhalt gesungen, waren danach selbst Liebeslieder aufgrund der Angst vor Subversivität verboten. Der *taarab* wurde nun vollständig von der Regierung vereinnahmt. *Taarab*-Klubs mussten ihren Namen ändern und sich nach dem nächsten Parteibüro benennen, Lieder wurden zensiert, Auftritte kontrolliert und stark beschränkt. Das Radio sendete nur noch Propagandalieder, die bei Dichtern in Auftrag gegeben worden waren. (Fair 2002) Viele Dichter, die in *taarab*-Orchestern arbeiteten, widersetzten sich jedoch diesem Zwang und dieser Kontrolle und dichteten erst wieder, als sich die Situation geändert hatte (Topp Fargion 2000: 41-42).

---

<sup>108</sup> Bei den ersten Wahlen auf Sansibar 1957 ging es um die Besetzung von Sitzen im Legislative Council. Die ZNP gewann keinen einzigen Sitz.

## Ein Vergleich mit Knapperts thematischer Analyse

Die Ergebnisse dieser Analyse decken sich weitestgehend mit denen Knapperts (Knappert 1972; Knappert 1977), der folgende Themen im *taarab* findet:

1. Liebe an sich
2. die Schmerzen der Liebe
3. Trennung
4. Verabschiedung
5. Wiedervereinigung
6. Verlassensein
7. nicht erwiderte Liebe
8. die unstete Frau
9. Untreue
10. die Liebe zu einem Kind

Leider macht Knappert aber fast grundsätzlich keine Quellenangaben zu seinen Liedern.<sup>109</sup> Somit ist unklar, woher, von wem und wann er die Lieder gesammelt hat. Allein das Publikationsdatum und die Kenntnisse einiger weniger Lieder lassen zumindest den Schluss zu, dass es sich um Lieder des klassischen *taarab* handelt. Eine Durchsicht von Knapperts Liedersammlung mit der Dichterin Khuletta Muhashammy, die seit ihrer Jugend *taarab*-Lieder dichtet und früher auch an verschiedensten Orten gesungen hat, hat ergeben, dass Knappert Lieder verschiedenster Orte, *taarab*-Interpreten 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, handelte es sich um die 1960er und 70er Jahre, bei anderen wiederum wurde mir gesagt, dass sie „sehr alt“ seien.

Betrachtet man Knapperts Aufstellung der Themen, so fällt auf, dass sie alle verschiedenste Facetten der Liebe betreffen.

---

<sup>109</sup> Diese Kritik ist nicht neu, siehe (Shariff 1984: 156-196).

Bei der Analyse der Lieder Akhwani Safaas finden sich darüber hinaus noch weitere Themen, die nicht unter der Überschrift „Liebe“ subsumiert werden können. Dazu gehören Lieder über die Ehe, Trauer um einen Menschen, Kritik an Neidern, das Preisen von Schönheit, Ratschläge der unterschiedlichsten Art, der Preis Gottes, Begrüßungslieder und politische Lieder.

Aufgrund der fehlenden Angaben bezogen auf Zeit und Ort bzw. Dichter der von Knappert aufgezeichneten Lieder, ist ein direkter Vergleich seiner Befunde mit denen der Lieder Akhwani Safaas nicht möglich. Die Unterschiede in den Ergebnissen können einerseits begründet sein in seiner Auswahl, den verschiedenen Entstehungsorten sowie Entstehungszeit.

### **Modern taarab und Frauen-taarab**

Insgesamt ist festzustellen, dass sich der moderne vom klassischen *taarab* sowohl in Bezug auf die Sender und Adressanten als auch die Gewichtung der Themen unterscheidet. Während die Lieder des *modern taarab* zumeist von Frauen an Frauen gerichtet sind, sind Empfänger wie Sender der lyrischen Botschaften im klassischen *taarab* zumeist Männer. Im *modern taarab* nimmt die Frauenkonkurrenz mit ihren Beschimpfungen einen sehr großen Anteil ein, die Liebe dagegen nur einen kleinen. Besonders das Selbstlob von Frauen bezogen auf die oben beschriebenen Qualitäten ist im *modern taarab* nicht zu übersehen. Die in der klassischen Swahili-Dichtung bekannte Form der Preisdichtung *majigambo* wird im *modern taarab* auf die Liebe angewandt. So ist im *modern taarab* die Liebe, bzw. das Finden eines Geliebten, ein Grund, sich über andere zu stellen, sich abzuheben. So geht es seltener um ein Zerfließen in romantischer Liebe als um ein Herausstellen der eigenen Qualitäten, die es ermöglichen, einen Geliebten, (seltener) eine Geliebte, zu finden. Besonders in den Liedern, in denen Frauen ihr gefundenes Glück herausstellen, wird dieses Selbstlob betont. Lieder, die von der Trennung von einem Geliebten oder einer Geliebten singen, drücken keinesfalls den Schmerz darüber aus. Eher ist Mann oder Frau erhaben über diese Situation, indem sie das Gegenüber abwertet.

Hingegen besteht diese Form des Selbstlobes von Frauen in den untersuchten Liedern von Akhwani Safaa als Beispiel für klassischen *taarab* nicht. Hier nimmt die Liebe in all ihren Facetten einen sehr großen Raum ein. Es wird über die Liebe im Allgemeinen, Liebeskummer, das Verlangen nach einer Geliebten, Trennung und Untreue gesungen, alles Aspekte von Liebe.

Die Ergebnisse haben also gezeigt, dass sich der *modern taarab* thematisch klar vom klassischen *taarab* unterscheidet. Daraus könnte man schließen, dass der klassische *taarab* dramatischen Veränderungen unterlegen war. Die Frage, die sich allerdings stellt, ist, ob der moderne und der klassische *taarab* überhaupt im Sinn einer zeitlichen Kontinuität miteinander verglichen werden können. Was bei dem Vergleich von modernem mit klassischem *taarab* oft außer Acht gelassen wird, ist die Tatsache, dass es zeitgleich neben den großen Klubs Frauen-*taarab*-Gruppen gegeben hat (Mgana 1991: 7-8; Topp 1992: 219-227). Diese Frauengruppen waren kleinere Gruppen und verfügten vor allen Dingen nicht über so große Mittel wie die Männerklubs. Besonders sozial schlechter gestellte Frauen aus Ng'ambo<sup>110</sup> formierten sich zu solchen Klubs. Eine Mitgliedschaft hatte den Vorzug, dass zu einem privaten Fest wie einer Hochzeit der Klub spielte. Fair (Fair 1994: 299) geht davon aus, dass die Zugehörigkeit zu einer *taarab*-Gruppe die sozialen Unterschiede der Mitglieder verwischte und Bewohnerinnen von Ng'ambo, die zur sozialen Unterschicht gehörten, dadurch ihrem Streben nach sozialem Aufstieg Ausdruck verleihen konnten. Da diese Frauengruppen aber nicht zum Establishment gehörten, sind auch ihre Lieder so gut wie nicht aufgezeichnet. Hinzu kommt die oft improvisierte Aufführungspraxis. Die Frauen trafen sich bei einem Mitglied zu Hause, stellten sich in einen Kreis und sangen. Dabei sang, wer Lust hatte, irgendeine spontan improvisierte Strophe, die nächste Strophe wurde von einem anderen Mitglied gesungen usw. Die Inhalte der Strophen konnten völlig unterschiedlich sein. Die Musiker, die in der Kreismitte saßen, wurden allerdings nicht von den Frauen gestellt. Sie wurden von den großen Männerklubs ausgeliehen. Nach Angaben der Sängerin Hadija Baramia fehlte es den Frauen vor allen Dingen an Mitteln, Instrumente zu kaufen.<sup>111</sup> Aus diesen Gründen ist es schwierig, Lieder der Frauengruppen zu finden. Frauengruppen entstanden in den späten 1930er Jahren und haben sozusagen zwei Phasen erlebt. Die erste Phase von den späten 1930er Jahren bis 1968/69 endete mit dem Verbot von Frauengruppen auf Sansibar wegen eines großen Disputs zwischen Banati al-Khairiyah und Sahib al-Ari (Topp 1992: 228). Das Verbot wurde 1977 aufgehoben, allerdings 1984 aus gleichem Anlass erneut in Kraft gesetzt. Dieses Mal bestand das Problem zwischen Royal Air Force und Nuru el-Uyun (Topp 1992: 247-250). Der Verlauf dieser Rivalität und die damit verbundenen Lieder sind erhalten und

---

<sup>110</sup> In Sansibar bekannt als Viertel der sozialen Unterschicht.

<sup>111</sup> Interview Hadija Baramia 1. 9. 2004.

machen deutlich, dass es artikulierte Frauenkonkurrenz und Beschimpfungen<sup>112</sup> gegeben hat. Von den Frauengruppen Royal Air Force und Royal Navy wird berichtet, dass sie eine lange Tradition von Konkurrenz schon seit ihren Anfängen in den frühen 1940er Jahren hatten. Royal Navy trat seit 1957 zwar nicht mehr auf, aber die Konkurrenz wurde mit der verbündeten Gruppe Nuru el-Uyun fortgeführt. Zwischen 1978 und 1984 nahm diese Rivalität solche Ausmaße an, dass Frauenklubs verboten wurden und Lieder künftig vor der Aufführung der Zensur vorgelegt werden mussten. Die Lieder, die sich Royal Air Force und Nuru el-Uyun gegenseitig sangen, ließen an Beschimpfungen und Beleidigungen nichts zu wünschen übrig und standen den heutigen Liedern des *modern taarab* über Frauenkonkurrenz in nichts nach. (Topp Fargion 2000)<sup>113</sup> Ein Liedausschnitt der Gruppe Royal Air Force gerichtet an Mitglieder der Gruppe Nuru el-Uyun:

*Kumezuka papa kuu*  
*Lina miguu mitatu*  
*Wafunikeneni watoto*

*Si jike wala si dume*  
*Na mikono yake minne*  
*Papa lisiwatafune*

Ein großer Haifisch taucht auf,  
Er hat drei Beine  
Deckt eure Kinder zu,

er ist weder weiblich noch männlich.  
und vier Hände.  
damit er sie nicht verspeist.

*Papa*, der Haifisch, ist eine Metapher für Lesben. Das Lied bezieht sich auf zumindest einige Mitglieder der Gruppe Nuru el-Uyun, von denen angenommen wurde, dass sie Lesben sind. Nuru el-Uyun hatte im Gegenzug den Bruder der Anführerin von Royal Air Force diffamiert, in dem sie in einem Lied sangen, er sei in den Oman gegangen, um sich dort als Homosexueller zu verdingen. Dieses Lied beinhaltet keinerlei Metaphorik, sondern besingt direkt das „Sich-Verkaufen“ des Bruders der Bandleaderin in Dubai (Topp Fargion 2000: 48).

Die Rivalität zwischen Frauengruppen war jedoch keine Neuerung des Frauen-*taarab*. Sie hat eine lange Tradition und war Bestandteil verschiedenster Genres wie Initiations<sup>114</sup>-

---

<sup>112</sup> Beschimpfungen sind in der Swahili-Literatur nicht unbekannt. Als Pate und Mombasa Lamu einverleiben wollte, ging ein solcher Schlagabtausch, der „*Vita vya Maneno*“ genannt wurde, zwischen den Parteien hin und her (Shariff 1988: 125).

<sup>113</sup> Die Konkurrenz beschränkte sich nicht nur auf Lieder. Schiffe und Flugzeuge wurden gemietet, teure Uniformen getragen. Die Rivalität nahm derartige Ausmaße an, dass es bei Aufführungen zu Schlägereien kam und Steine geworfen wurden, so dass es Verletzte gab (Topp Fargion 2000: 47-48).

<sup>114</sup> Fair (1996: 146-172) belegt einen solchen Wettstreit zwischen den Frauen-Initiationsgruppen „Vuga“ und „Malindi“ auf Sansibar zwischen 1890 und 1930. Sie berichtet allerdings nicht von Liedern, in denen die Rivalität ausgedrückt wurde. Vielmehr kam es bei dem Wettstreit auf die Zurschaustellung von Wohlstand an. Verfügte eine Frau nicht über die dazu nötigen finanziellen Möglichkeiten, konnte sie auch nicht an den Veranstaltungen teilnehmen.

und *lelemama*-Gruppen<sup>115</sup>. Belegt ist eine heftige Auseinandersetzung zweier *lelemama*-Gruppen in Mombasa<sup>116</sup>, die zum sogenannten „*kuze*-Kleinkrieg“ führte. Dabei beleidigten sich die Mitglieder der jeweiligen Gruppen mit Liedern derart, dass dies nicht nur zur Auflösung der Gruppen, sondern zum Ende der *lelemama*-Ära in Mombasa führte (Strobel 1976: 195-197). Die Beendigung der Gruppen und des Genres hatte aber vor allem die öffentliche Austragung des Konfliktes verursacht. So wurden wie auch bei dem Konflikt zwischen den Frauen-*taarab*-Gruppen Royal Air Force und Nuru el-Uyun die *lelemama*-Gruppen in Mombasa von der Regierung verboten. (Strobel 1976: 195-196) Aus den *lelemama*-Gruppen der verschiedensten Regionen entwickelten sich dann Frauen-*taarab*-Gruppen.

In Dar es Salaam formierten sich die bestehenden *lelemama*-Gruppen zu *taarab*-Gruppen, wobei sich aller Wahrscheinlichkeit nach aus den *lelemama*-Gruppen Rahatil Layl und British Empire die Frauen-*taarab*-Gruppen Saniyatil Hubb und Good Luck entwickelt haben (Tsuruta 2003: 203). Fair (1994: 290) und Topp (1992: 214-234) beschreiben die gleiche Entwicklung für Frauengruppen auf Sansibar. Auch dort hatten sich manche Frauen-*taarab* Gruppen aus schon bestehenden *lelemama*-Gruppen entwickelt. Andere Gruppen wiederum entstanden nicht direkt als *taarab*-Gruppen, sondern als Nachbarschaftsverbände, die unbegleitete dreiversige Strophen während der Hausarbeit sangen (Fair 1994: 290).

Dass es auch im klassischen *taarab* schon früh Beschimpfungen unter Frauen gegeben hat, zeigen die bereits erwähnten Lieder im Kapitel „Modern *taarab* oder *Mipasho*?“ an die *taarab*-Sängerin Siti Binti Saad in den 1930er Jahren. Diese Lieder erinnern an die Beschimpfungen der Lieder des *modern taarab*, die als *mipasho* bezeichnet werden. In einem dieser Lieder wird die Adressatin sogar namentlich genannt, was für den *taarab*, gleich ob modern oder klassisch, nicht üblich ist (außer bei Propagandaliedern natürlich) und im Gegenteil der spezifischen Charakteristik des *taarab* als indirekter Übermittlung

<sup>115</sup> *Lelemama* ist eine Tanz- und Musikform, die sehr verhaltene Bewegungen erfordert. Dabei stehen Frauen auf gegenüberliegenden Bänken, mit Stöcken oder Hörnern den Rhythmus schlagend. Die Körperteile, die sich bewegen, sind lediglich Arme, Hals und Kopf. *Lelemama*-Gruppen existierten auch in Mombasa, wo sie ihren Höhepunkt in den 1940er Jahren erreichten, während auf Sansibar deren Existenz ab 1939 zu schwinden begann (Fair 1994: 270-274).

<sup>116</sup> Ibnaal Watan und Banu Saada waren die Gruppen, die in die Auseinandersetzung, die später in erbitterten Kämpfen endete involviert waren (Strobel 1976: 195-197).

von Botschaften zuwiderläuft. Dieses Lied diffamiert die Sängerin Siti Binti Saad aufgrund ihrer armen Herkunft:<sup>117</sup>

<i>Siti Binti Sadi</i>	<i>Ulikuwa mtu lini</i>
<i>Ulitoka shamba</i>	<i>Na kaniki chini</i>
<i>Kama si sauti</i>	<i>Ungekula nini</i>
Siti Binti Sadi,	wann warst Du jemand?
Du kamst vom Feld	und trugst billigstes Tuch.
Wäre es nicht die Stimme,	was würdest Du essen?

Der folgende Liedausschnitt diffamiert sie aufgrund ihrer Herkunft (als Abkömmling eines Sklaven bezeichnet zu werden ist noch heute eine große Beleidigung) und ihres Aussehens<sup>118</sup>:

<i>Jakazi jeusi</i>	<i>Halina maana</i>
<i>Mchache wa nyusi</i>	<i>Hata kope hana</i>
<i>Hakika nuhusi</i>	<i>Kasuhubiana</i>
<i>Ukilichukua</i>	<i>Halichukuliki</i>
<i>Japo lipakata</i>	<i>Halipakatiki</i>
Eine schwarze Sklavin	hat keinen Wert.
Wenig Augenbrauen	und sogar ohne Wimpern.
Sicher ein Unglück,	mit ihr befreundet zu sein.
Wenn du sie aufnimmst,	widersetzt sie sich.
Auch wenn du sie auf den Schoß nimmst,	widersetzt sie sich.

Zunächst machen diese Belege deutlich, dass es artikulierte Rivalität zwischen Frauen und Frauengruppen schon länger gegeben hat. Weiterhin kann an den wenigen Belegen, die über diese Rivalitäten erhältlich sind, eine Ähnlichkeit zum *modern taarab* festgestellt werden. Wie dargestellt richtet sich der heutige *taarab* überwiegend von Frauen an Frauen. Und ein großer Anteil an Liedern beinhaltet Frauenkonkurrenz. Das steht im Gegensatz zum klassischen *taarab*, dessen Inhalte hauptsächlich Aspekte von Liebe ansprechen. Die Frage kommt damit auf, ob es sich im *modern taarab* nicht eher um eine Art Weiterführung der Frauengruppen handelt und nicht um eine Fortführung des klassischen *taarab*. Damit wäre zwischen zwei verschiedenen Genres zu unterscheiden, die inhaltlich nicht zu vergleichen sind.

---

<sup>117</sup> aus: (Mgana 1991: 44; Khatib 1992: 17). Nach Topp Fargion (2000: 46) war die Sängerin dieses Liedes Siti Peponi, eine Rivalin Siti binti Saads aus Mombasa. In anderen Quellen finden sich derartige Angaben nicht.

<sup>118</sup> aus: (Khatib 1992: 19).

## Von Blumen und Kokospalmen. Die Metaphorik der Texte

Einen weiteren Diskussionspunkt, ob *modern taarab* überhaupt noch als *taarab* zu bezeichnen ist, bietet der Sprachgebrauch. Das bezieht sich auf verschiedene Ebenen, hauptsächlich aber auf die Metaphorik. Eine Aussage, die immer wieder gemacht wird, ist die, dass es *mipasho*, also Beleidigungen und Beschimpfungen, schon immer gegeben habe, aber eben verschlüsselt. Echter *taarab* sei *mafumbo* – verschleiert.

*Mafumbo* ist ein substantiviertes Verb von *-fumba*, das zunächst „zusammenbringen“, „verschließen“ bedeutet, figurativ „verstellen“, „verheimlichen“, „mystifizieren“, „in Rätseln sprechen“ (Höftmann 2000). Diese figurative Bedeutung ist es, in der *mafumbo* im Kontext von *taarab* verwendet wird.<sup>119</sup>

Fumbo bedeutet „verborgene Rede“ (vgl. *-fumba* zusammenbringen, verschließen) und zeugt von der Lust der Dichter am Wortspiel, an der Metapher, an Zweideutigkeiten. (Miche 1995: 308)

Welchen Stellenwert die Metaphorik in Swahili-Dichtung hat, drücken Mazrui und Shariff aus. Sie stellen die Metaphorik in der Wichtigkeit noch vor Versmaß und Reim.

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 1976: 66-77)

Um die wahre Bedeutung zu entschlüsseln, müsse die Hörerin oder der Hörer eine beachtliche Denkleistung vollbringen.<sup>120</sup> Im *modern taarab*, so die Klagen vieler Anhänger des klassischen *taarab*, sei aber die Bedeutung so offen, dass sie keinerlei Entschlüsselung mehr bedürfe. Besonders Lieder, die Kritik, sei es am persönlichen Verhalten einer Person oder an politischen Geschehnissen oder Akteuren, oder Tabubrüche wie sexuelles Verhalten beinhalten, erfordern eine Verschleierung ihres Inhaltes. Je mehr Interpretationen ein Lied zulässt, als desto gelungener gilt es. Ein solches Lied kann in verschiedenen Kontexten verwendet werden. Bei manchen Liedern ist bis heute nicht klar,

<sup>119</sup> Im Folgenden wird *mafumbo* in der Hauptsache im Sinne von Metapher verwendet, wobei die beiden Begriffe jedoch nicht, wie oben beschrieben eins zu eins übersetzt werden können.

<sup>120</sup> Gespräch Charles Kayoka, Journalist, 26.8.2001, Chaiba Kombo 26.8.2001, Shakila Said 25.1.2002.

welche die intendierte Interpretation war. Der Dichter lässt sich damit immer eine Tür offen, nicht auf den von ihm intendierten Kern seiner Aussage verweisen zu müssen.

*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 msemwa ni nani. Kwa ufupi, Waswahili hupendelea sana kutumia mafumbo katika tungo zao na hata katika uzungumzi wao wa mambo ambayo mila yao haiwaruhusu kuyazungumza kinagaubaga. Mfano wa mambo kama haya yanayonenwa 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 kimaifumbo, licha kuwa Waswahili wanaweza kuzungumza mambo kama hayo, lakini wanaweza pia kutungia nyimbo habari hizo na nyimbo kutiwa mahadhi na kuimbwa hadharani bila ya kuona haya wala aibu. Lakini ni muhimu kukariri kuwa maana ya tungo za kimaifumbo zinategemea fikira za mskilizaji, na kila mmoja ana zake. (Shariff 1988: 81-82)*

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 sollen 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 auszusprechen. 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 sprechen, sondern auch Lieder komponieren, die dann ohne Scheu 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.

Der Dichter Mohamed erklärt verschlüsselte Dichtung folgendermaßen:

*Shairi la fumbo hujaribu kujenga kitendawili fulani, au huficha kwa maneno dhana au jambo fulani ili washairi wengine waliangulie. (Mohamed 1990: 87)*

Ein metaphorisches Gedicht versucht, ein Rätsel zu erzeugen oder mit Worten bestimmte Ideen oder Sachverhalte zu verbergen, die andere Dichter zu erfassen suchen.

*Shairi la mafumbo ni lenye kuuliza suala au masuala kuhusu jambo fulani lililofichwafichwa kimantiki na kimaana kwa kulivisha hasa nguo gubi ya lugha. (Mohamed 1990: 87-88)*

Ein metaphorisches Gedicht ist eines, in dem eine oder mehrere Fragen bezüglich einer bestimmten Sache gestellt werden. Dabei wird die Sache an sich bezogen auf Sinn und Logik verschleiert dargestellt.

Im *taarab* werden die verschiedensten Mittel der Verschlüsselung verwendet, Rätsel, Metaphern und Allegorien. Zur Verschlüsselung eignet sich besonders die Allegorie, durch die einem gesamten Text mehrere Bedeutungen zugewiesen werden können.

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 Hervorhebung im Original)

Dieses Stilmittel wird im *taarab* gerne eingesetzt und gilt als besonders elegant, eben wegen der durchgehenden Mehrdeutigkeit der Texte.<sup>121</sup> Sie ergeben einen Sinn bei einer oberflächlicheren Deutung, die als wörtliche oder initiale<sup>122</sup> Bedeutung bezeichnet wird. Auf einer subtileren Ebene, die ohne Kenntnisse des politischen oder sozialen Kontextes eines Liedes nicht möglich ist, erschließt sich die allegorische Bedeutung.

Um die Verwendung von Metaphern im *taarab* darzustellen, müssen diese natürlich interpretiert werden, wenngleich der Dichter Shariff dieses Verhalten von *wageni* – Ausländern oder Fremden beklagt. Seiner Meinung nach ist eine Interpretation ohne die Kenntnisse der Intention des Autors nicht möglich (Shariff 1988: 81).<sup>123</sup> Selbst wenn ich bei einigen Liedern nicht die Intention des Autors kenne, so kenne ich aber die Interpretationen von Vertretern des Publikums. Damit gebe ich mit meiner Darstellung **mögliche und existierende** Interpretationen wieder, die ich sowohl von *taarab*-Hörern als auch von Dichtern bekommen habe. Die Ansicht Shariffs, Literatur nicht ohne die Intention des Autors zu kennen interpretieren zu können, bezieht sich auf eine Debatte, die nur von der Produktion ausgeht, die Rezeption aber außer Acht lässt.<sup>124</sup>

Ein Beispiel für die Verwendung einer Allegorie ist das bereits besprochene Lied „*Nyota*“ der Gruppe Akhwani Safaa aus dem Jahr 1955. Dieses Lied lässt zwei schlüssige Deutungen zu. Die initiale Bedeutung des Liedes ist die eines Schiffsreisenden in Seenot,

<sup>121</sup> Über die verschiedenen Interpretationen eines Liedes auch in *muzik wa dansi*-Liedern siehe (Graebner 1995).

<sup>122</sup> Kurz (1982: 30) ersetzt die Bezeichnung der wörtlichen Bedeutung mit dem der initialen, weil es keine Bedeutung unabhängig vom interpretativen Akt, dem Verstehen gibt.

<sup>123</sup> Warum Shariff dieses Verhalten von Fremden beklagt, ist mir nicht einsichtlich. Schließlich ist die Dichtung zumeist an lokale Rezipienten gerichtet und wird für den lokalen Kontext verschleiert. Somit können sich auch diese der Intention des Autors nicht sicher sein. Diese kennt allein der Autor selber.

<sup>124</sup> Siehe dazu das Kapitel „*Modern taarab* und seine Bezüge zum Alltag“.

die allegorische das Bestreben nach Unabhängigkeit von der Kolonialmacht und der Wiedereinführung des Sultanats. Die allegorische Deutung des Liedes ist jedoch nur mit dem Wissen des Kontextes, in dem es entstanden ist, möglich, da die initiale Bedeutung bis zum Schluss des Liedes kongruent ist. Genau diese Qualität der verschiedenen, wiewohl gleichsam schlüssigen Lesarten des Liedes, zeichnen idealerweise die Allegorie aus.

[...es gibt] subtile Übergangsformen der Beziehung zwischen initialer Bedeutung und allegorischer Bedeutung; die initiale Bedeutung wird als eigenständige aufgebaut und in die allegorische aufgelöst, ohne indes ihre (relative) Eigenständigkeit ganz aufzugeben. Dies macht gerade den ästhetischen Reiz dieser Allegorie aus. (Kurz 1982: 31)

Der Dichter Ali Buesh bedient sich bei dem Verweis auf die allegorische Deutung semantischer Ambiguitäten wie Stern, Reise, Sturm und Orkan, Ankunft im Hafen, die bejubelt wird. Die allegorische Deutung des Liedes ist nur mit Kenntnis der politischen Verhältnisse möglich.

Wie wörtlich und metaphorisch ist Ambiguität auch keine Eigenschaft der Sprache an sich, sondern abhängig von der hermeneutischen Erwartung, mit der wir einen Text verstehen. (Kurz 1982: 31)

Lieder politischen Inhalts, in denen sich dieses Stilmittels der Allegorie bedient wird, sind im *modern taarab* sehr selten geworden.<sup>125</sup> Eines dieser Lieder ist das oben (S.109) besprochene Lied „*Waso Haya*“ der Gruppe East African Melody (Arnold 2002).

Wie schon erwähnt, wird die Allegorie nicht nur bei versteckten politischen Aussagen, sondern auch bei Tabuthemen verwendet.<sup>126</sup> So wird die Allegorie ebenso bei sexuellen Themen eingesetzt.<sup>127</sup> Das unverschlüsselte Aussprechen von sexuellen Handlungen und Geschlechtsteilen ist tabu (außer in bestimmten Kontexten, (siehe „Der Innovationsgrad von Metaphern“) und wird als *matusi* – Beleidigung, Beschimpfung verstanden. Gerade

---

<sup>125</sup> Über die Verwendung von *taarab*-Liedern als (verschlüsselte) Stellungnahme zu politischen Themen zwischen 1890 und 1945 siehe (Fair 2001: 169-225). Ein Problem, das ich bei Fairs Interpretation allegorischer Lieder sehe, ist die, dass die Entstehung der Lieder soweit zurückliegt, dass sie dazu keine Zeitzeugen mehr interviewen konnte. Gerade aber die Deutung der Allegorie bedarf einer genauen Kenntnis des Kontextes und der Diskurse, auf die eine Allegorie zurückgreift. Besonders Fairs Interpretation des Liedes „*Wewe paka*“ als eine allegorische Artikulation der Benachteiligung von Frauen unter der Kolonialmacht gibt zu denken. Natürlich ist diese Deutung möglich, ob sie aber so intendiert und zu jener Zeit verstanden wurde, muss offen bleiben. Dagegen spricht auch, dass diese Lieder meistens von Männern geschrieben wurden.

<sup>126</sup> Zu weiteren Liedern, deren allegorische Bedeutung einen politischen Bezug hat, siehe (Askew 2002: 278-281). In den dargestellten Liedern wird Kritik an der bevorzugten Behandlung von TOT seitens der Regierung geäußert. TOT hatte sich wenige Jahre vor den ersten Mehrparteienwahlen mit Unterstützung der Regierung formiert und agierte nun für deren Wahlkampagnen. Das Budget für diese Art von Propaganda floss somit hauptsächlich an TOT, die anderen *taarab*-Gruppen hingegen gingen leer aus.

<sup>127</sup> Siehe hierzu auch das Kapitel „Swahili Songs with Allusions“. Knappert (2004: 425-435) erklärt hier die Zweideutigkeit einiger klassischer *taarab*-Lieder.

der seltene Gebrauch von Verschlüsselungen in Bezug auf sexuelle Anspielungen wird oft von Vertretern des klassischen *taarab* angeprangert. Die Sprache des *modern taarab* sei vulgär und beinhalte *matusi* – Beleidigungen und Beschimpfungen. Um der beklagten Veränderung des Gebrauchs von Allegorien und Metaphern nachzugehen, werde ich drei Lieder aus verschiedenen Epochen analysieren, in denen es um Sexualität geht. Nicht nur zu ihrer Entstehungszeit sorgten sie für Furore, auch heute noch sind sie gut im Gedächtnis.<sup>128</sup>

„*Kibiriti na Petroli*“ – „Streichholz und Benzin“ ist ein Lied der Gruppe Akhwani Safaa aus dem Jahr 1962.

**„*Kibiriti na Petroli*“ (Streichholz und Benzin)**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Streichholz und Benzin,<br>dies sind zwei verschiedene Dinge,<br>Bei einer Reibung<br>Besser, du hältst sie auseinander.        | solltest du sie aufbewahren,<br>die sich nicht treffen sollten.<br>ist eine Explosion unausweichlich.<br>Dann wirst du geschützt sein. |
| 2. Niemals ist es sicher,<br>Ein Feuer ist unabwendbar,<br>Zudem ist es schwierig zu löschen<br>Dieses Feuer ist verheerend        | dies ist gewiss.<br>daran gibt es keinen Zweifel.<br>das lodernde Feuer.<br>und bringt sicher Ärger.                                   |
| 3. Vertraue ihnen niemals,<br>Sie vertragen sich überhaupt nicht,<br>Du wirst gefährdet sein,<br>Und dies, das ist gewiss,         | auch nicht für eine Minute.<br>im Nu explodieren sie.<br>kannst selber nicht gerettet werden.<br>hat schon viele ereilt.               |
| 4. Meine Lieben ich warne euch,<br>Der Teufel treibt sein Spiel,<br>Nicht dass ihr in die Falle geht<br>Das Bedauern kommt zuletzt | nicht dass ihr bestürzt seid.<br>damit das Feuer lodert.<br>und verleumdet werdet.<br>und schon bist du beschämt.                      |

Chorus

**Ob du sie zusammenbringst,      das bleibt dir überlassen.  
Bei einer Reibung                      kommt es zu einer Explosion.**

Die initiale Bedeutung des Liedes ist die, dass es gefährlich ist, Streichholz und Benzin zusammenzubringen. Bringt man diese beiden zusammen, ist eine Explosion nicht zu vermeiden. Das Feuer, das dadurch erzeugt wird, ist nicht mehr zu löschen. Das Lied endet

<sup>128</sup> Bis 1994, zu der Zeit, als RTD die einzige Radiostation war, unterlagen Lieder mit sexuellen Anspielungen der Zensur. Trotz dieser Zensur blieben gerade diese Lieder besonders im Gedächtnis (Askew 2002: 256). Ausführlich zu Zensur verschiedener Epochen in Tansania siehe (Askew 2006).

mit der Warnung, aufzupassen, dass dies nicht geschieht. Der Teufel sei beim Entfachen des Feuers am Werk. Ein Hinweis auf eine weitere Deutung des Liedes ergibt sich zunächst aus der Tatsache, dass ja jeder um die Gefahr des Feuers beim Zusammenbringen von einem brennenden Streichholz und Benzin weiß. Diesen banalen Sachverhalt in dieser Länge zu kommentieren, macht keinen Sinn. Besonders die letzte Strophe gibt eindeutige Hinweise auf eine allegorische Bedeutung. Handele es sich wirklich um Feuer, wie könnte der Betroffene dann beschämt sein. Auch, dass der Teufel seine Hände im Spiel hat, und davor gewarnt wird, in dessen Falle zu geraten, macht deutlich, dass es sich hierbei nicht um ein normales Feuer handelt. Vielmehr handelt das Lied von der Gefahr, wenn zwei andersgeschlechtliche Menschen nahe zusammenkommen. Die Metapher Feuer und Explosion bedeuten hier Sex (Khamis 2002: 200). Die Metaphorik ist so gewählt, dass es ohne Umstände möglich ist, das Lied auf seine allegorische Bedeutung hin zu verstehen. Die Bilder sind aber so weit vom Bildempfänger<sup>129</sup> entfernt, dass die Metaphorik zwar eindeutig, aber nicht anstößig ist.

Das Lied „*Bunduki Bila Risasi*“ von 1963 der Gruppe Lucky Star aus Tanga ist ein weiteres Beispiel für die Verwendung der Allegorie, um den sexuellen Inhalt des Liedes zu verschlüsseln. Das Lied war außerordentlich beliebt und ist bis heute bekannt. Es wurde von der berühmten *taarab*-Sängerin Shakila Said gesungen und von einem Mann, Akida Jumanne, gedichtet.

### „*Bunduki Bila Risasi*“ (Ein ungeladenes Gewehr)

- |   |   |
|---|---|
| 1. Das Gewehr habe ich genau untersucht.<br>Es geht nicht um Mutmaßungen,<br>Ein ungeladenes Gewehr,                                    | Ihr Anwesenden hört zu.<br>hört die Wahrheit.<br>wie soll das töten?                      |
| 2. Ein Gewehr ist bekannt<br>Und um zu jagen,<br>Aber in deinem befindet sich nichts.   | als etwas von Wert.<br>bedarf es eines Geschosses.<br>Wer soll es dann fürchten?          |
| 3. Mein Lieber, stecke Deine Nase nicht in anderer Leute Angelegenheiten.<br>Das ist kein guter Zug von dir,<br>Ein Gewehr ohne nichts, | Gib Acht!<br>damit ziehst du nur Unglück auf dich.<br>damit kannst du dich nicht brüsten. |
| 4. Damit komme ich zum Schluss,<br>Solltest du vergessen haben,<br>Ein Gewehr, das ist seine Munition.                                  | kürze die Nachricht ab.<br>so erinnere ich dich heute.<br>Nur so wird es gefürchtet.      |

### Chorus

---

<sup>129</sup> Die Begriffe Bildspender und Bildempfänger sind seit Weinrich gebräuchlich (Weinrich 1963: 327; Kurz 1982: 22). In diesem Lied ist z.B. Feuer Bildspender, Sex Bildempfänger.

**Wie soll es töten?****Ein Gewehr ohne Kugeln, wie soll es töten?**

In dem Lied wird besungen, dass ein Gewehr nur von Bedeutung ist, wenn es geladen ist. Ein Gewehr ohne Kugeln ist nutzlos – so die initiale Bedeutung des Liedes. Sich allein über diesen Sachverhalt über vier Strophen auszulassen, ist für sich schon allegorieverdächtig. Eine Schlüsselstelle der Allegorie ist die Metapher *kuwinda* – jagen, die auch figurativ für das Erobern von Frauen verwendet wird. Dabei wird ein lyrisches Du angesprochen „aber bei Dir“, eigentlich „in Dir“, „gibt es keine Kugeln“, was einen weiteren starken Hinweis auf eine Allegorie gibt. Eine weitere Metapher ist *somo* – eine Assistentin oder ein Assistent (am Anfang der dritten Strophe) bei der Initiation von Mädchen und Jungen. Das Gewehr dient als Metapher für den Penis, das ungeladene Gewehr steht für Impotenz. Es wird also jemand angesprochen, der sich seiner Männlichkeit rühmt, in Wirklichkeit aber impotent ist.

Ein weiteres Lied, das großes Aufsehen erregte, ist das Lied „*Nyama ya Bata*“ (Entenfleisch) der Gruppe Tanzania One Theatre. Es war eines der ersten Lieder der Gruppe, die 1992 gegründet wurde. Das Lied ist immer noch sehr bekannt, obwohl es nicht mehr aufgeführt wird. Zwar ist die Metaphorik zu jener Zeit neu gewesen, die Ausführungen aber machen die Interpretation nicht schwer. In dem Lied geht es um das Preis von Analsex. Die Ente symbolisiert das Gesäß, die Flügel der Ente die Gesäßhälften. Entenfleisch wird zwar nicht hoch geschätzt, aber wenn man es probiert hat, ist es sehr schmackhaft.

**„*Nyama ya Bata*“ (Entenfleisch)<sup>130</sup>**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Ich preise eine Ente an<br>Über ihr fettes Fleisch<br>Für hundert Schilling bekommst du es. | zum Vorteilspreis.<br>wirst du ein Hühnchen vergessen.<br>Koch es mit Pilau. <sup>131</sup> |
| 2. Eine Ente ist köstlich,<br>Es ist zart zu kauen,<br>Iss eine dicke Ente                     | kennst du ihr Geheimnis.<br>wie Wolle ihr Fleisch.<br>und füge Curry hinzu.                 |

<sup>130</sup> Die Lieder „*Nyama ya Bata*“, „*TX Mpenzi*“ und „*Mtwangio*“ unterlagen trotz des Verstoßes gegen die Schicklichkeit nicht der Zensur und wurden im nationalen Radiosender RTD gesendet. Der Grund dafür lag darin, dass diese Lieder von der regierungstreuen Gruppe TOT gespielt wurden, die für die Regierung Kampagne machte. Erst nach dem Protest von Zuhörern in Form von Briefen, die die unterschiedlichen Standards der Zensurbehörde anprangerten, wurden diese Lieder nicht mehr gesendet (Askew 2006: 150-151).

<sup>131</sup> *Pilau* ist ein Reisgericht mit Fleischstückchen und vielen Gewürzen. Es wird besonders zu Festtagen serviert.

- |  |  |
|--|--|
| 3. Willst du sie kennen lernen,<br>Da wirst du erkennen,<br>Mit Ungeduld wirst du sie nicht kennen lernen, du wirst sie schlecht beurteilen. | musst du zartfühlend vorgehen.<br>eine Ente verfügt über reife Gaben.                              |
| 4. Eine Ente ist besonders attraktiv,<br>Sie läuft breitbeinig,<br>Ihre Flügel sind sehr groß,   | gibt sie dir ihren Körper.<br>hält die Gelenke nicht zusammen.<br>sie sind mit Bedacht angelegt.   |
| 5. So wie eine Ente isst<br>den Unterschied habe ich verstanden.<br>Alle Auszeichnungen hat sie bekommen,                                    | und so, wie ein Hühnchen isst,<br>Die Ente übertrifft in der Leidenschaft.<br>tagsüber und nachts. |

### Chorus

Entenfleisch ist köstlich.

**Ist köstlich.**

Mit *matonge*.<sup>132</sup>

**Ist köstlich**

Mit Pilau.

**Ist köstlich**

Mit *Chapati*.<sup>133</sup>

**Ist köstlich.**

Schon im ersten Vers wird deutlich, dass es sich bei der Ente um eine Metapher handelt. Anders als in dem Lied besungen, ist eine Ente nicht billig zu erstehen, im Vergleich zu einem Huhn ist eine Ente sehr teuer. Auch zur damaligen Zeit konnte man keine Ente für 100 TSh. kaufen. Die Ente, um die es sich hier handelt, scheint jedoch nicht als wertvoll erachtet zu werden. Das lyrische Ich preist aber das Fleisch der Ente besonders an.

Um Entenfleisch zu bekommen, müsse man mit Bedacht vorgehen. Dann erst erkenne man seine Vorzüge. Das erschließe sich einem nicht, wenn man ungeduldig vorgehe. Auch bei diesen Ausführungen wird deutlich, dass es sich nicht tatsächlich um Entenfleisch handelt.

Wie kann einem eine Ente ihren Körper geben? Die Interpretation für „*kupa maungo*“ im Swahili geht noch weiter, es bedeutet in diesem Kontext erotische Hüftbewegungen, die für befriedigenden Sex als Voraussetzung erachtet werden. In dem nächsten Vers wird umso deutlicher, dass es sich um Sex handelt, weil die Breitbeinigkeit und das Nicht-Zusammenkneifen der Beine einer Ente betont werden. Mit den Flügeln der Ente werden die Gesäßhälften angesprochen.

---

<sup>132</sup> Als *matonge* werden die kleinen Portionen bezeichnet, die man beim Essen vom Maisbrei nimmt, in der Hand zu einer Kugel formt, damit Soße oder Beilagen aufnimmt und im Ganzen isst.

<sup>133</sup> *Chapati* ist ein dünnes Fladenbrot. Beim Essen werden davon Stückchen abgerissen, mit denen Beilagen wie Fleisch und Gemüse aufgenommen werden.

Besonders durch den Zusatz „nachts“ und „tagsüber“ wird noch einmal deutlicher, dass es sich um sexuelle Leidenschaft handelt.

Es wird empfohlen, das Entenfleisch mit verschiedenen Beilagen zu essen. Der feste Maisbrei *ugali* wird in Form von kleinen Häppchen *matonge* gegessen. Dabei nimmt man sich ein Stück von dem großen Kloß Maisbrei und formt es zu einem kleinen Bällchen in der Hand. Dieses wird dann in die Soße gedippt und kann bequem als Ganzes in den Mund geschoben werden. *Chapati* ist eine Art fester Pfannekuchen. Gegessen wird ein *chapati*, indem man sich mit der rechten Hand ein Stück abreißt und dieses dann in Soße taucht oder damit andere Beilagen aufnimmt. *Pilau* ist ein Reisgericht mit vielen Gewürzen, Fleisch und Kartoffeln. Es wird besonders zu festlichen Anlässen serviert. *Pilau* wird ganz normal mit der rechten Hand gegessen.

Die Ente mit ihrem ausladenden Hinterteil dient hier als Metapher für das menschliche Gesäß und damit Analsex. Die Empfehlungen, Entenfleisch mit verschiedenen Beilagen zu essen, bezieht sich auf diese unterschiedliche Art und Weise des Essens. Analsex soll in Etappen (*kwa matonge*), in größeren Stücken (*kwa Chapati*) und auf ganz normale Art und Weise (*kwa Pilau*) genossen werden.

Im Alltag ist das Praktizieren von Analsex verpönt. Wenn ein Ehemann diesen von seiner Frau verlangt, ist es ein triftiger Grund, die Scheidung zu verlangen. Weil dieses Thema zumindest in Dar es Salaam diskutiert wird und die Metaphorik wie dargestellt relativ durchsichtig ist, ist die Interpretation des Liedes eindeutig.

Ein Jahr später lancierte die Gruppe JKT Taarab ein Lied, das ein sehr großer Erfolg wurde. Das Lied war so beliebt, dass es ständig und überall gespielt wurde. Ein Indiz für seine Beliebtheit ist auch die Tatsache, dass es zu dem Lied eine zweite Version gibt.

### „Chura“ (Frosch)

#### Refrain

**Frosch, lass deine Eskapaden,  
Du hast viel Aufruhr erzeugt.  
Wenn du dir den Rücken brichst,**

**du Canaille.  
Kein Mensch versteht das.  
wer wird dir Medizin geben?**

1. Frosch, ich frage dich.  
Immer wenn es regnet,  
Du hast keine Kleidung zu waschen  
Antworte mir, damit mir klar wird,

Gib mir eine sorgfältige Antwort.  
läufst du zum Teich.  
und auch keine Seife.  
was du mit dem Wasser machst.

2. Anfangs dachte ich,  
jemanden davon abzuhalten,

du bewachst den Brunnen,  
verlangt er nach Wasser.

- |   |  |
|---|--|
| Kam eine junge Frau, schon hüpfst du<br>Frosch, verstohlen schleichst du dich weg,  | mit ihrem Eimer in der Hand.<br>bringst dich in einer Ecke in Sicherheit.  |
| 3. Sie schöpfen Wasser<br>Andere verschütten<br>Frosch, du siehst nur zu,<br>Du lachst sogar darüber,                                       | und das ohne Erlaubnis.<br>achtlos Wasser auf dem Boden.<br>du schiltst sie nicht. Warum?<br>was an dem Brunnen geschieht.                               |
| 4. Frosch, es ist besser du entschließt dich,<br>selbst Produkte zu bekommen<br>um dir was zu kaufen,<br>Wenn du dann doch heiraten willst, | auf dem Feld zu arbeiten,<br>und auf dem Markt zu verkaufen,<br>Deine Bedürfnisse zu erfüllen.<br>geh und heirate zu Hause.                              |
| 5. Frosch ich rate dir,<br>Auch nicht, dass mir zu Ohren kommt,<br>Mit einem Stein werde ich dich bewerfen,<br>Dann wirst du wohl erkennen, | lass mich dich nicht am Teich sehen.<br>dass du zum Brunnen gegangen bist.<br>der dich am Kopf treffen soll.<br>dass du am Brunnen nicht erwünscht bist. |

Der Frosch bezeichnet in diesem Lied einen Mann, der sich jede Frau, die er bekommen kann, nimmt. Aus diesem Grund auch die Metapher des Frosches. Seine Eigenschaft zu hüpfen wird hier übertragen auf das Hüpfen von einer Frau zur andern. Als Metapher für eine Frau steht der Teich und der Brunnen. Anstatt sich herumzutreiben und sich zu nehmen, was ihm einfällt, soll er lieber sein eigenes Einkommen erwerben und eine Frau heiraten. Das Lied war sehr beliebt, verursachte jedoch nicht solche Diskussionen wie „Entenfleisch“. Für diese Diskussionen war der Inhalt des Liedes „Entenfleisch“ verantwortlich.

Trotz seines Inhaltes erzeugte das Lied „*Nyama ya Bata*“ dennoch keinen solch großen Aufschrei wie das Lied „*TX Mpenzi*“ aus dem Jahr 1993. Auch dieses entwickelte sich zu einem Schlager der Gruppe Tansania One Theatre. Genau wie „*Nyama ya Bata*“ ist das Lied noch fest in Erinnerung, so dass selbst Leute, die keine *taarab*-Fans sind, die Strophen rezitieren können.

### „TX Mpenzi“ (Liebling, Ausländischer Experte)

#### Kiitikio

**Doktor operiere mich, entferne die innere Krankheit. Operiere mich!**  
**Operiere mich, ausländischer Experte, ich liebe Operationen. Operiere mich!**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Geliebter ausländischer Experte,<br>Er hat sich spezialisiert,<br>Er operiert mein Geschwür,<br>Ausländischer Experte, operiere mich, | mein langjähriger Arzt.<br>sein Diplom von Sir John.<br>das lange in meinem Bauch war.<br>entferne die innere Krankheit. |
|--|--|

- |  |   |
|--|---|
| <p>2. Der ausländische Experte hat ein Zertifikat,<br/>Er hat mich betäubt,<br/>Und ich erlange kein Bewusstsein<br/>Ausländischer Experte, operiere mich,<br/>nicht verweigern.</p> | <p>das er aus Deutschland hat.<br/>ich verliere das Bewusstsein im Bett.<br/>und warte auf die Operation.<br/>verlange was du willst, ich werde es dir</p>    |
| <p>3. Ich, ich bin seine Patientin,<br/>Ich liebe seine Spritzen,<br/>Wenn er seine Medizin einspritzt,<br/>Ausländischer Experte, operiere mich,</p>                                | <p>Frau<sup>134</sup>, mach Platz.<br/>sie schmerzen im Körper nicht.<br/>eine völlige Taubheit in den Gliedern.<br/>du und ich enthalten uns nichts vor.</p> |
| <p>4. Wenn der ausländische Experte operiert,<br/>Das Messer, das er benutzt,<br/>Er macht es nicht mit Eile,<br/>Ausländischer Experte, operiere mich,</p>                          | <p>bin ich von Kopf bis Fuß von Glück erfüllt.<br/>es ist nur ein einziges, nicht zwei.<br/>er operiert mit Bedacht.<br/>andere schätze ich nicht.</p>        |
| <p>5. Der ausländische Experte zögert nicht,<br/>Er mag es in der Mitte,<br/>Mit Katgut<sup>135</sup><br/>Ausländischer Experte, operiere mich,</p>                                  | <p>eine Operation einzuleiten.<br/>er operiert mich nicht seitlich.<br/>näht er mich tief innen.<br/>damit ich erlöst werde.</p>                              |

Mit *TX* wird ein ständig in Tansania lebender Ausländer bezeichnet. Die Bezeichnung *TX* ist allerdings keine Metaphorik, sie ist im täglichen Sprachgebrauch üblich. Ihren Ursprung hat dieses Kürzel in der Kennzeichnung von Autos. Ständig in Tansania lebende Ausländer erhielten die Buchstaben *TX* als Zusatz auf ihrem Nummernschild. Seit 1992 gibt es diese Regelung nicht mehr, die Bezeichnung ist aber weiterhin bekannt. Einem *TX* geht vor allen Dingen der Ruf voraus, über viel Geld zu verfügen. Der *TX*, der in diesem Lied besungen wird, ist ein Arzt der besonderen Art. Er operiert das lyrische Ich an Bauchgeschwüren in einer Art und Weise, die diese nicht nur genießt, sondern sogar danach verlangen lässt. Die Operation führt er mit Bedacht durch, wobei das lyrische Ich das Bewusstsein verliert. Sogar seine Spritze schmerzt nicht, sondern führt zu Betäubung am ganzen Körper. Diese Metaphorik ist sehr eindeutig. Es geht um die sexuelle Kompetenz dieses *TX*, die dem lyrischen Ich höchste sexuelle Befriedigung bereitet.

Der Grund, warum „*TX*“ zu hitzigen Diskussionen über die moralische Verwerflichkeit dieses Liedes führte, liegt darin, dass die verwendeten Metaphern eine große semantische Nähe zum Bezeichneten haben. Oder anders ausgedrückt, Bildspender und Bildempfänger

<sup>134</sup> *Bibi* kann je nach Kontext verschiedene Bedeutungen haben. In diesem Fall bedeutet es auch Nebenbuhlerin. Durch die Verwendung des Begriffes *bibi*, der auch neutral mit Frau übersetzt werden kann, wird die Konnotation von Nebenbuhlerin der Interpretation des Hörers überlassen.

<sup>135</sup> *Nyuzi za katigati* sind Fäden aus Katzendarm, mit denen bestimmte Wunden vernäht werden. Der medizinische Begriff dafür ist Katgut.

sind fast identisch. Weinrich hat dafür den Begriff der Bildspanne eingeführt. In diesem Fall ist der Bildspender, der ausländische Arzt, und der Bildempfänger, der Liebhaber, semantisch nah, die Bildspanne somit sehr klein.

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)

TX handelt zwar in der Funktion eines Arztes, aber damit ist er wie der Bildempfänger in der Gruppe der Menschen. Anders in dem Lied „Nyama ya Bata“. Der Inhalt an sich hatte zu Diskussionen geführt, Bildspender, das Entenfleisch, und Bildempfänger, das Gesäß bzw. im weiteren Kontext Analsex, liegen semantisch weiter auseinander. Hier hatte der Inhalt des Liedes zu Diskussionen geführt. Dass es zu einer starken Verschlüsselung nicht unbedingt einer Allegorie bedarf, verdeutlicht das Lied „Kinyonga“ – Chamäleon. „Kinyonga“ ist ein Lied des *taarab*-Orchesters Akhwani Safaa aus dem Jahr 1960.

### „Kinyonga“ (Chamäleon)

- |  |  |
|--|--|
| 1. Ich habe das Chamäleon getroffen,<br>Gras, das anhaftet,<br>Als es mir nachlief,            | wie es im Futtergras spielte.<br>kann niemals gefallen.<br>hab ich es nicht abgewiesen.                      |
| 2. Die Kokospalme, die es erklimm,<br>Wenn es sich auch bemühte,<br>Die Farbe hat es verfehlt, | war dunkelgrau.<br>hat seine Haut doch gekratzt.<br>blieb ihm nur sich zu bemühen.                           |
| 3. Hin und zurück,<br>Mal gelb mal rosa,<br>Heute habe ich von ihm profitiert,                 | das Chamäleon spielte mit mir.<br>ließ es keine Farbe aus.<br>glitt doch das Chamäleon.                      |
| 4. Die Jäger mit Speeren,<br>nicht ich mit einem Gewehr.<br>Bei einem bleibt es nicht,         | die müssten verblüfft sein,<br>Mich konnte es nicht besiegen.<br>mal bei Mize, mal bei Mboza. <sup>136</sup> |

### Refrain

**Das Chamäleon ist verwirrt, es verändert sich zu Grau.**

„Kinyonga“ ist ein sehr bekanntes und beliebtes *taarab*-Lied, das bis heute gespielt wird. Die Metaphorik gilt als sehr verschlüsselt, so dass die Meinung besteht, nicht jeder könne die Nachricht entschlüsseln. Hier wird eine Frau beschämt, indem ihr unmoralisches Verhalten unterstellt wird. Das Chamäleon steht für das weibliche Geschlechtsorgan einer

---

<sup>136</sup> *Mize* und *Mboza* sind bekannte Nachnamen auf Zanzibar.

Frau. Die Farben, die das Chamäleon annimmt, stehen für die Farben dieses Organs. Grau steht für die Schamhaare, pink für die Vulva.

Die metaphorische Bezeichnung Futtergras für die Schamhaare ist im Kontext der Initiation gebräuchlich und somit auch in diesem Lied als nicht besonders verschlüsselt zu betrachten. Sie gelten als unrein und müssen entfernt werden. Neben dem Vorwurf der Unreinlichkeit wird dieser Frau zudem nachgesagt, sie sei dem lyrischen Ich hinterhergelaufen, ein Verhalten, das sich für eine Frau (zumal in den 1960er Jahren) nicht gezieme. Das lyrische Ich dagegen brüstet sich mit seiner Potenz, ausgedrückt in der Kokospalme, einer bekannten Metapher für den erigierten Penis. Mit der dunkelgrauen Farbe wird dies noch einmal unterstrichen. Dem lyrischen Gegenüber hingegen wird jegliche sexuelle Kompetenz abgesprochen, was darin zum Ausdruck gebracht wird, dass es sich lediglich bemühte, aber doch „kratze“.

„Hierhin gehen, hierher zurückkehren“ kann unterschiedlich interpretiert werden, einerseits mit dem Hin- und Zurückgehen von einer Person zur anderen, andererseits dem Geschlechtsakt an sich. Mit der Benennung der Farben Pink und Gelb gibt das lyrische Ich zu verstehen, dass es das Organ der Angesprochenen betrachtet habe. Damit beschämt er sie, stellt es doch eine verpönte Praxis dar. In der letzten Strophe brüstet sich das lyrische Ich noch einmal seiner Potenz (mit der Metapher des Gewehres) im Vergleich zu anderen Männern (Jäger mit Speeren). Seiner Verachtung der Adressatin gegenüber gibt er weiterhin Ausdruck durch die Betonung seiner Unabhängigkeit. Mize und Mboza sind bekannte Nachnamen auf Zanzibar, womit das lyrische Ich andeutet, dass es viele Frauen hat.

Dieses Lied provozierte eine Antwort in Form eines Liedes, das ebenfalls „*Kinyonga*“ hieß. Es lässt die diffamierte Frau zu Wort kommen, die sich nicht nur gegen die Vorwürfe wehrt, sondern die ungerechtfertigte Prahlerei des Adressaten offenlegt.<sup>137</sup>

Im Vergleich zu den oben diskutierten allegorischen Liedern, wird an dem Lied „*Kinyonga*“ deutlich, dass eine Metapher unter Umständen einen höheren Verschlüsselungsgrad aufweisen kann als eine Allegorie. Das Lied „*Kinyonga*“ ist metaphorisch noch verschlüsselter, erstens weil der Bildspender ein Tier ist, genauer gesagt ein Reptil, und der Bildempfänger, die Vulva, nur den Merkmalkomplex „unterschiedlicher Farben“ mit dem Bildspender gemeinsam hat. Selbst diese Gemeinsamkeit ist nicht offensichtlich, da das aufgezeigte Farbspektrum Grau, Gelb und

---

<sup>137</sup> Interview Said A. M. Khamis 22.5.2006.

Pink nicht die üblichen Farben eines Chamäleons sind.<sup>138</sup> Zudem bezieht sich die Metapher des Chamäleons nur auf einen Teil einer Person, nämlich die Vulva.

Die Allegorie entspricht zwar ästhetischen Ansprüchen, wie aber gezeigt wurde, kann der Grad der Verschlüsselung dabei so gering sein, wie bei dem Lied „TX“, dass man eigentlich gar nicht mehr von einer Verschlüsselung reden kann.

Die Kritik am *modern taarab*, keine Metaphorik zu verwenden, kann jedoch nicht bestätigt werden. Zudem wurde auch im klassischen *taarab*, wie an den Liedern „*Kibiriti na Ngoma*“ und „*Bunduki Bila Risasi*“ gezeigt wurde, eine Metaphorik verwendet, die leicht zu entschlüsseln ist.<sup>139</sup>

## Der Innovationsgrad von Metaphern

Nicht nur die semantische Nähe einer Metapher zu dem Bezeichneten, also die Bildspanne einer Metapher, ist ausschlaggebend für deren Grad an Verschlüsselung, sondern auch deren „Neuigkeit“. Der Innovationsgrad einer Metapher ist neben der grammatikalischen Gestalt ein Kriterium, nach dem Metaphern klassifiziert werden. Kurz (1982: 19) unterscheidet dabei zwischen:

1. „lebendiger“, innovativer Metapher. Sie ist neu und überraschend.
2. dem Klischee, d.h. einer Metapher, die nicht mehr neu, aber auch noch nicht lexikalisiert ist.
3. lexikalisierter Metapher.

Die Entscheidung, zu welcher dieser drei Kategorien eine Metapher zu zählen ist, ist allerdings schwierig, da die Grenzen fließend sind.

---

<sup>138</sup> Die verschiedenen Chamäleonarten verfügen über unterschiedliche Farbspektren. Braun ist in der Palette fast aller Chamäleons enthalten, danach folgen Schwarz, Grün und Gelb.

<sup>139</sup> Metaphorik, die kaum eine Entschlüsselung benötigt, ist in der Swahili-Dichtung nicht neu. Eine Dichtung, die dies verdeutlicht, ist das berühmte „*Utenzi wa Mwana Manga*“, das Bestandteil der Liyongo-Lieder ist. Liyongo war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der oralen und schriftlichen Tradition der Swahili-Küste. In dieser Dichtung der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vermutlich vor 1870 entstanden) (Liyongo Working Group 2004: 5-6) preist der Dichter eine Frau und sein sexuelles Abenteuer mit ihr. Natürlich verwendet er hierzu Metaphorik. Diese ist jedoch so offensichtlich, dass sie ohne Schwierigkeiten zu entschlüsseln ist. Bilder, die der Dichter verwendet, sind überwiegend der Seefahrt entnommen, die Bildspanne ist dennoch sehr klein, weil die Assoziationen zum Bildempfänger eindeutig sind. So sind die Verse 38-48, die das sexuelle Erlebnis schildern, unmissverständlich. Vers 46 z. B.: „Down I went to the bilge, And then sailed to the deep sea, When I came to the shore, I fired the cannon.“ Leider ist über den Aufführungskontext nichts bekannt. Dessen Kenntnis ist jedoch von Bedeutung für die Beurteilung, ob mit dieser Dichtung Tabugrenzen überschritten wurden. Wegen seiner Berühmtheit jedoch ist es anzunehmen, dass es einem größeren gesellschaftlichen Publikum zugänglich war und somit die Grenzen der Schicklichkeit überschritt. Für die gesamte Swahili-Version und die englische Übersetzung des *utenzi* siehe (Liyongo Working Group 2004: 62).

Im alltäglichen wie im literarischen Sprachgebrauch findet eine stete Wechselwirkung zwischen kreativen, konventionalisierten und lexikalisierten Metaphern statt. Metaphern werden kreiert, manchmal zu einem ganzen Metaphernfeld entwickelt, manchmal wörtlich genommen oder manchmal ganz einfach vergessen. Dieses Sprachbewußtsein hat natürlich keine scharfen Grenzen. Für das durchschnittliche Sprachbewußtsein liegt vielleicht schon keine Metapher mehr vor, wo das an Traditionen orientierte wissenschaftliche und literarische Sprachbewußtsein noch eine wahrnimmt. (Kurz 1982: 19)

So sehen manche Metaphern in den Liedern des *modern taarab* zwar auf den ersten Blick aus, als wären sie stark kodiert, auf den zweiten Blick stellt sich aber heraus, dass sie eine lange Tradition haben und es somit keinerlei Anstrengung mehr bedarf, sie zu verstehen. So schreibt Shariff (1988: 112), dass besonders in Liebesliedern Metaphorik verwendet wird. Gleichzeitig aber sind die Metaphern jedem bekannt:

*Nyingi katika nyimbo za mapenzi ni za kimafumbo [...] Mswahili si aghlabu kuimba juu ya kitu kama tunda au ua (uwa) au ndege na kitu hicho kikawa si fumbo 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. (Shariff 1988: 112)*

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 ein Gedicht 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.

Es gibt also Metaphern, die, wie aus Shariffs Äußerungen deutlich wird, in einem bestimmten Kontext (hier die Lieddichtung) lexikalisiert sind. So wie die beispielhaft genannten Metaphern Apfel und Blume gibt es weitere, die ebenso bekannt sind und somit keinerlei Entschlüsselung benötigen. Im Unterschied zu den oben genannten werden im *modern taarab* aber auch Metaphern eingeführt, die ursprünglich aus einem anderen Kontext stammen, was ihre Attraktivität ausmacht. So hat die Verwendung der Metaphern Mörser und Stößel in dem Lied „*Mtwangio*“ sehr viel Aufsehen erregt:

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.

(„*Mtwangio*“, 4. Strophe)

**Stößel, stampfe nur ohne Unterlass!**  
**Stampfe nur ohne Bedenken!**  
**Der Mörser ist hoch zufrieden mit dir!**  
 („*Mtwangio*“, Refrain)

Das Lied wurde 1994 bei einem öffentlichen Wettbewerb zwischen den rivalisierenden *taarab*-Gruppen TOT und Muungano Cultural Troupe zum ersten Mal gesungen. Es sorgte für sehr großes Aufsehen, da Mörser und Stößel bekannte Metaphern sind, die in Initiationen gebräuchlich sind. Sie sind derart verbreitet, dass sie in der Initiation von Mädchen wie Jungen verschiedener Ethnien verwendet werden. Bei der Mädcheninitiation der Zaramo kommen Mörser und Stößel eine zentrale Rolle zu, wobei der Mörser das weibliche Geschlechtsteil, der Stößel den Penis symbolisiert.<sup>140</sup> Dass Mörser und Stößel sehr viel ältere Symbole sind, belegen Aufzeichnungen von Cory (Cory 1947; Cory 1948), in denen der Ablauf von *jando*, der Initiation von jungen Männern, beschrieben wird. Im *jando* werden die Initianden ebenso in die Symbolik von Mörser und Stößel eingewiesen (Cory 1948: 87).

Metaphern, die sich an Symboliken aus dem Kontext der Initiation anlehnen oder diesem entnommen sind, bedeuten für das Publikum keinerlei Deutungsschwierigkeiten. Zu ihrer Deutung bedarf es nicht der Kenntnisse eines bestimmten Ritus, es genügt allein das Verständnis von Symbolen, wie sie im Folgenden beschrieben und interpretiert werden. Grohs (Grohs 1980) bezieht sich hierbei auf ihre Erkenntnisse über Zaramo-Reiferiten, die aber bezüglich der verwendeten Symbole auf Riten anderer Ethnien übertragen werden können.

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)

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)

Aufgrund der allgemeinen Kenntnisse dieser Metaphorik war auch 1994, als das Lied „*Mtwangio*“ sein Debüt feierte, die Interpretation des Liedes völlig eindeutig und das verwendete Bild von Mörser und Stößel alles andere als neu. Neu war allerdings die

---

<sup>140</sup> (Swantz 1970: 389-390); in einem Ritus, der *kondo la nchi* genannt wird, wird die Initiandin mit einer *khanga* bedeckt von den anwesenden Frauen zu einem großen Mörser vor das Haus geführt. Während alle Frauen den Stößel mit beiden Händen greifen, hält die Initiandin von hinten die Arme der Frau, die ihr als Assistentin und Ratgeberin zugewiesen wurde. An den Stößel sind zwei kleine Glöckchen gebunden. Die rituelle Spezialistin gibt nun Hirse in den Mörser und die Frauen beginnen zu stampfen, erst langsam und dann immer schneller werdend. Danach wird die Initiandin in einer rhetorischen Frage gefragt, was die einzelnen Elemente dieses Ritus symbolisieren. Der Mörser symbolisiert das weibliche Geschlechtsteil, der Stößel den Penis, die Glöckchen die Hoden, das Stampfen den sexuellen Akt und die Hirse das Sperma (Swantz 1970: 389-390).

Verwendung dieser Metaphern im *taarab*, was einen Normenbruch darstellte, gehörten sie doch bis dahin in den der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Rahmen der Initiation. Darin begründet sich auch die Entrüstung, die wegen des Liedes entstand. Zunächst wurde es zwar weiterhin im nationalen Radiosender RTD<sup>141</sup> ausgestrahlt und nicht wie andere Lieder von der Zensur verboten, was aber dem Umstand zu verdanken war, dass es ein Lied der regierungstreuen Gruppe TOT ist. Dies jedoch löste im Publikum umso größeren Ärger aus und die vielen Leserbriefe bewirkten dann, dass das Lied nicht mehr gesendet wurde. (Askew 2006: 150-151)

In dem Kontext des Wettstreits der rivalisierenden *taarab*-Gruppen, in dem dieses Lied entstand, hatte es eine weitere, metaphorische Bedeutung. Hierbei bedeutet der Stößel die erfolgreiche Arbeit der Gruppe, der Mörser die Künstler und die Fans. Muungano antwortete mit dem Lied „*Salaam za Mtwangaji*“, das sich der gleichen Metaphorik bedient. Allerdings wurden die Lieder, besonders das Antwortlied, als so vulgär betrachtet, dass bei späteren Wettstreiten eine weniger anrühige Sprache benutzt wurde (Lange 2000: 78-79).

Eine weitere Metapher, die ebenso wie Mörser und Stößel keiner Entschlüsselung bedarf und häufig in *modern taarab*-Liedern vorkommt, ist *jamvi la wageni* – Gästematte:.

Verschwinde von der Gästematte!	Wer will dich denn?
Deine unehrenhaften Heiraten	und dann wirst du sowieso verlassen.
Bleibt dir nichts als Krumen.	Dein Marktwert ist runtergekommen.

(„*Ngangari Feki*“, 2. Strophe)

Bei dieser Metapher lässt sich fragen, inwieweit sie schon lexikalisiert ist, weil ihre Deutung sehr eindeutig ist. Mit einer Gästematte werden Frauen bezeichnet, die viele, nicht dauerhafte sexuelle Beziehungen haben. *Jamvi* bezeichnet eine grob geflochtene Matte,<sup>142</sup> die billig zu erstehen ist. Wenn Gäste kommen, gerade solche, die nur kurz vorbeischaun, wird eine solche Matte auf der Veranda ausgerollt, damit sich die Gäste setzen können.

<sup>141</sup> Radio Tanzania Dar es Salaam.

<sup>142</sup> Es gibt verschiedene Arten von Matten, die sich in Art, Material und Dekoration unterscheiden. Für die zwei Arten von Matten *mkeka* und *jamvi* wird das gleiche Material zum Flechten benutzt, aber die Qualität ist unterschiedlich. Zum Flechten eines *jamvi* werden Blätter der Dattelpalme zu breiten Streifen gespalten und nicht gefärbt. Im Gegensatz dazu wird bei einer *mkeka* darauf geachtet, dass die Streifen möglichst fein sind. Ausserdem werden sie gefärbt und in verschiedensten Mustern geflochten. Je feiner die Blattstreifen und je aufwendiger das Muster, umso kostbarer ist die Matte. Während die *mkeka* eher zur Dekoration dient, ist *jamvi* eine Gebrauchsmatte und wird auch zum Trocknen von Getreide, Kakao und Kaffee verwendet.

Die Konventionalisierung der Metapher verkleinert das Deutungsproblem. In dem Maße, wie die metaphorische Bedeutung dem benutzten sprachlichen Ausdruck (bzw. einer eigentlichen Bedeutung dieses Ausdrucks) konventionell zugeordnet ist, bietet ihre Identifikation keine besonderen Schwierigkeiten. (Coenen 2002: 89)

Zwar verringert die Konventionalisierung einer Metapher das Deutungsproblem, andererseits nimmt aber genau dieser Prozess auch ihre Funktion. Im *taarab* soll sie ja gerade verschleiern und in gewisser Weise offen sein in ihrer Deutung. Dies ist bei der Metapher der Gästematte nicht mehr gegeben.

Eine Metapher, die ebenfalls aus dem Kontext der Initiation stammt, ist die Mpapure-Maske aus dem gleichnamigen Lied „*Kinyago cha Mpapure*“. Im Gegensatz zu Mörser und Stößel ist diese Metapher aber nicht allgemein bekannt.

**Deine Skandale kennen wir  
Sei still, damit wir dich schützen.  
Hab nicht so eine große Klappe!**

**deine sind jedenfalls bekannt.  
Spioniere nicht bei anderen,**

**Mpapure-Maske.  
Halt die Bälle flach.  
Die Angelegenheiten anderer  
auszuplaudern,  
Große Geheimnisse.  
deine eigenen Angelegenheiten  
überfordern dich.**

(„*Kinyago cha Mpapure*“, Refrain)

„*Kinyago cha Mpapure*“ ist eine furchterregende Gestalt, die bei der Nyamwezi Mädcheninitiation auftritt. Sie erscheint mitten in der Nacht während der Unterweisung der Initiandinnen. Dabei erschreckt sie durch ihr furchterregendes Aussehen und ihren Stock, mit dem sie besonders auf die Initiandinnen einschlägt. Die Dunkelheit der Nacht verhindert, hinter der Maske eine der rituellen Spezialistinnen zu erkennen. So glauben die Mädchen, dass es sich bei der Mpapure-Maske um einen bösen Geist handelt. Die Unkenntnis über die Maske bei Personen, die nicht in den Ritus eingeweiht sind, führt zu unterschiedlichen Interpretationen der Figur des *taarab*-Liedes „*Kinyago cha Mpapure*“. Bei einer Befragung von *taarab*-Anhängern zu diesem Begriff erhielt ich somit unterschiedliche Erklärungen. Eine dieser Interpretationen lautete, dass „*Kinyago cha Mpapure*“ eine Figur aus einem besonders harten Holz, dem des *Mpapure*-Baumes sei. Der Baum war zwar in Dar es Salaam nicht bekannt, es wurde aber angenommen, dass es den *Mpapure*-Baum auf Zanzibar gebe. Tatsächlich aber ist *Mpapure* ein Begriff aus dem Kitumbatu, mit dem ein Baum mit vielen Dornen bezeichnet wird.<sup>143</sup> Eine weitere Interpretation war die, dass „*Kinyago cha Mpapure*“ eine sehr schmutzige Frau sei. Nicht

---

<sup>143</sup> Haji Gora Haji 3.3.2003.

nur ihr Haus, auch ihre Kleider und Körper, der mit Pusteln übersät ist, sind schmutzig.<sup>144</sup> Für Hörer des Liedes, die die furchterregende Nyamwezi-Gestalt nicht kennen, ergibt sich deren Bedeutung aus dem Liedkontext.<sup>145</sup> Das Gruseln, das die Figur bei Kennern der Mädcheninitiation hervorruft, wird bei Nicht-Kennern allerdings nicht erzeugt. So ist für einige Hörer die Metapher neu, für andere hingegen altbekannt. Für Letztere ist nur die Verwendung der Metapher im Kontext des *taarab* neu, genauso wie Mörser und Stößel.

Eine neue Metapher, die in einem *taarab*-Lied verwendet wird, ist das Michelin-Männchen „Bibendum“, die Werbefigur des Reifenherstellers Michelin. In dem Lied „*Sanaam la Michelini*“ aus dem Jahr 2000 wurde die Metapher des Autoreifenmännchens zum ersten Mal benutzt. Der Autoreifenhersteller betreibt auch in Tansania Werbung und so war das Männchen schon vor dem Lied bekannt. An vielen Tankstellen und auch auf manchen Lastwagen war und ist es noch immer zu sehen. Die Werbefigur wurde zwar schon 1898 erfunden, es ist aber anzunehmen, dass sie in Tansania erst mit der Öffnung des freien Marktes Ende der 1980er Jahre ihren Einzug gefunden hat. Die Metapher war also nicht nur im *taarab* neu und entstammt dem Kontext einer global agierenden Firma. Im Vergleich zu den oben besprochenen Metaphern lokaler Institutionen könnte man meinen, dass es sich hierbei um eine Metapher mit einer offeneren Deutung handelt. Die Analogie zu der Angesprochenen des Liedes ist allerdings so groß, dass von Verschlüsselung überhaupt keine Rede sein kann. Im Gegenteil, durch die Verwendung dieses Bildes war es jedem in Dar es Salaam, auch Nicht-*taarab*-Begeisterten klar, wer mit dem Lied angesprochen wird.

Meine Figur ist eine Gabe, Betrachte nur meine Figur. Ich bin nicht du, meine Liebe. Dein Körper hat Dellen und Ringe, („ <i>Sanaam la Michelini</i> “, 1. Strophe)	kein unförmiger Körper. Wir ähneln uns nicht im geringsten. Sie lachen über dich in der Stadt. du Michelinmännchen.
---	--

Ausschlaggebend für die Durchsichtigkeit der Metapher ist erstens die menschliche Gestalt des Michelinmännchens, hauptsächlich aber das Wissen über den Kontext, in dem das Lied entstand. „*Sanaam la Michelini*“ ist ein Lied der Gruppe Muungano Cultural Troupe, adressiert an die rivalisierende *taarab*-Gruppe TOT. Der Wettstreit der beiden Gruppen

<sup>144</sup> Haji Gora Haji 3.3.2003.

<sup>145</sup> Diese Vorgehensweise wurde sehr deutlich beim Besprechen von Liedern und Liedpassagen, für deren Übersetzung. Alle Frauen, die mir halfen, die Liedtexte zu verstehen, verwendeten diese Methode, weil immer wieder das ein oder andere Wort dabei war, das auch sie nicht übersetzen konnten. Wenn möglich, wurden auch Frauen hinzugezogen, von denen angenommen wurde, dass sie einen Begriff oder eine Redewendung erklären können.

wird oft auf Kosten der jeweiligen Starsängerinnen ausgetragen. Beide wechselten von der einen in die andere Gruppe und es besteht das Gerücht, dass sie sich gegenseitig die Liebhaber streitig machten. In Radio und Fernsehen wurden die zwei immer wieder auf ihre Rivalität angesprochen, die sie aber abstritten. Der Wettstreit sei rein professionell, so die Antwort der Rivalinnen, was aber *taarab*-Anhänger nicht glauben. Jedenfalls war beim Erscheinen des Liedes, das zudem noch von eben dieser Starsängerin der Gruppe Muungano gesungen wird, klar, dass das Lied an die Rivalin der anderen Gruppe adressiert war.<sup>146</sup> Die Figur der Angesprochenen ließ zudem keinen Zweifel an dem Vergleich, sie hatte auch in den Augen ihrer Fans zu sehr zugenommen. Abgesehen von der Interpretation der rein äußerlichen Figur lässt das Michelinmännchen aber noch weitere zu. Eine Frau meinte, dass es auch bedeute, die Angesprochene bestehe innen nur aus Luft.<sup>147</sup>

Mit dem Lied landete die Gruppe einen derart großen Hit, dass das Michelinmännchen zum Maskottchen der *taarab*-Sektion der Muungano Cultural Troupe wurde.<sup>148</sup> Auch andere Genres nahmen dieses auf. So entstand auch eine Fortsetzungsgeschichte „*Sanamu la Michelin*“ in der Zeitung *Alasiri* (Mbaruku 2000). Die Gruppe TOT versuchte, mit Metaphern wie „*Sanaam la Cowbel*“ – eine Figur mit Kuhkopf, mit der für das Milchpulver Cowbel geworben wird, *Saibogi* – Cyborg, ein Außerirdischer und Titelfigur in dem gleichnamigen Film von van Damme oder „*Gendaeka*“ – einem Pavianmännchen adäquat auf das Michelin-Lied zu antworten. Diese Metaphern (bis auf *Gendaeka*) sind in der Art ähnlich wie das Michelinmännchen, was den Ursprung und die Bekanntheit angeht, erzielten aber nie diesen Erfolg. So stammte zwar die Metapher des Michelinmännchens aus einem anderen als dem lokalen Kontext und wurde neu in den *taarab* eingeführt, ihre Analogie jedoch zu dem Bildempfänger ist derart eindeutig, dass sie ihrer Funktion der Verschleierung nicht gerecht wird.

Eine Metapher, die ebenfalls gänzlich neu war, ist Y2K. Sie ist der Computersprache entnommen und bedeutet das Jahr 2000.<sup>149</sup> Das Lied „Y2K“ wurde zum Jahreswechsel 2000 zum ersten Mal aufgeführt. Im Vergleich zum Michelinmännchen ist diese nicht sofort zu entschlüsseln. Erst die Liedverse lassen erkennen, worum es sich bei diesem Bild handelt. Allerdings wussten die meisten der über den Sinn dieser Abkürzung befragten

---

<sup>146</sup> Ein Interview mit Norbert Chenga, dem Leiter der Gruppe Muungano Cultural Troupe ergab, dass das Lied tatsächlich an die Adresse der Starsängerin von TOT gerichtet ist, 16.12.2000.

<sup>147</sup> Mama Ali 24.12.2000.

<sup>148</sup> Die Gruppen Muungano Cultural Troupe und TOT haben neben *taarab* auch Theater, Akrobatik, Chor und Hip-Hop im Programm.

<sup>149</sup> Y = year, 2 k = kilo = 2000.

Frauen nicht, was diese genau bedeutet. Sie wussten aber, dass es sich um das Jahr 2000 handelt.

<b>Heute bin ich, Y2K</b>	<b>eingetroffen.</b>
<b>Die ganz am Rand sitzen,</b>	<b>ich sage es ihnen.</b>
<b>Und selbst ihr Verführer</b>	<b>werdet flüchten.</b>
<b>Y2K Fertigkeiten, Fertigkeiten,</b>	<b>derer ich mich rühme.</b>
<b>Ich Y2K bin ein Kind</b>	<b>des Jahrtausends.</b>
<b>Denen, die Professionalität für sich beanspruchen,</b>	<b>zeige ich es.</b>
<b>Mich beeindrucken sie nicht,</b>	<b>noch immer ruiniere ich sie.</b>
<b>Ich hauche ihnen Leben ein</b>	<b>mit meinem Computer.</b>

(„Y2K“, Intro)

Über das Netzwerk herrsche ich,  
Ich bin in aller Munde,  
Schweiß auf die Stirn.

Ihr werdet reden und am Ende doch schlafen.  
Ganz zu schweigen von euch Rückständigen,  
Ganz zu schweigen von denen, die schlafen,

(„Y2K“, Intro)

ich erschüttere die Welt.  
ich treibe Leuten den

Mit dem Internet prahle ich.  
ich werde euch einheizen.  
ich werde euch einheizen.

Die Protagonistin des Liedes bezeichnet sich mit dieser Terminologie aus der Computersprache und markiert damit ihre Aktualität und Fortschrittlichkeit. Wiederum hat die Metapher ihren Ursprung außerhalb von lokalen Institutionen, im Vergleich zum Michelinmännchen ist ihre Deutung aber für den Großteil der Hörerschaft nicht zugänglich. Erst im Zusammenhang mit den Liedversen erlangen die Hörer eine Ahnung, was „Y2K“ bedeutet. Den letztendlichen Ursprung der Metapher kennen die meisten jedoch nicht. Das Lied war aber ein großer Erfolg, weshalb auch eine Bar im Stadtteil Ilala so benannt wurde.

An den diskutierten Liedbeispielen wird deutlich, dass ein wichtiger Parameter in Bezug auf die Innovation einer Metapher der Kontext ist. Eine in einem Kontext wie der Initiation schon lange gebräuchliche Metapher kann in einem anderen Kontext wie dem des *taarab* als neu erscheinen. Deshalb muss sie aber nicht neu sein, bzw. die Frage ihrer Deutung kann völlig eindeutig sein, so wie bei der Bedeutung von Mörser und Stößel. Eine Metapher aus einem ähnlichen Kontext kann aber nur zum Teil bekannt sein und somit mehr Raum für ihre Interpretation zulassen. Das zeigte das Beispiel „*Kinyago cha Mpapure*“. Neuere Bilder, die nicht aus dem lokalen Kontext entnommen sind, wie das Michelinmännchen, können wiederum aufgrund des Kontextes, in dem sie verwendet werden, eindeutig zugeordnet werden. Gerade die Ähnlichkeit des Bildsenders (des Bibendums) mit der des Bildempfängers (der Sängerin), der Übereinstimmung charakteristischer Merkmale, war für die Attraktivität der Metapher verantwortlich. Andere

„neue“ Metaphern wiederum, so Y2K, können nicht von allen Hörern gleichermaßen gedeutet werden. Die Deutung ist hierbei offener. Das schmälert jedoch nicht die Attraktivität der Metapher.

Die Bestimmbarkeit der Metapher hängt weniger vom Originalitätsgrad der Metapher ab als vom guten Zusammenspiel zwischen den Vorgaben des Kontextes und den zugänglichen Angeboten des Speichers des Theoretischen Anwendungsbereiches. (Coenen 2002: 89)<sup>150</sup>

Im *taarab* wird auf die Attraktivität einer Metapher vom Dichter großen Wert gelegt.<sup>151</sup> Besonders aber im *modern taarab* sind Produzenten immer auf der Suche nach attraktiven Schlüsselwörtern, die für ein Lied verwendet werden können.<sup>152</sup> So werden Neuschöpfungen, die in Radio und Fernsehen entstehen, aber auch umgangssprachliche Neuerungen in den Liedern des *modern taarab* aufgegriffen. Ein Beispiel für das Aufgreifen einer neuen Metapher ist *ngangari feki*, die gleichzeitig der Titel des Liedes ist. Wie bereits im Kapitel „Politische Lieder“ ausgeführt, entstand der Ausdruck ursprünglich im Jahr 2000 während des Wahlkampfes auf Zanzibar. Die Anhänger der Oppositionspartei CUF bezeichneten sich als *ngangari*, was mit standhaft, fest, unumstößlich übersetzt werden kann. Hingegen beschimpften sie regierungstreue Wähler als *ngangari feki*, als solche, die nur vorgeben, stark zu sein, in Wirklichkeit aber ihre Fahne immer in den Wind hängen. Aussagen der Gruppe zufolge bezieht sich dieser Ausdruck in dem Lied jedoch nicht auf politische Ereignisse, sondern auf Liebesangelegenheiten (Omary 2000). Ein weiterer Titel eines Liedes „*Mavituz na Majamboz*“ (Affären und Neuigkeiten) entstammte einer kenianischen Fernsehsendung, die diesen Namen trug.

„*Sakata Lako*“ (Deine Extravaganzen) war eine Verkürzung des Titels einer Radiosendung, die „*Sakata la Msabaha*“ hieß, in der politische Angelegenheiten diskutiert und Interviews gegeben wurden, die sich auf die politische Situation in Zanzibar bezogen. Mit dem Bezug zum aktuellen Zeitgeschehen erreichen die Dichter einen besonderen Reiz, der erstens darauf beruht, dass die Hörer im *taarab* Unbekanntes hören und zweitens damit Assoziationen verbunden werden, die weit über das Genre und das Geschehen im *taarab*

---

<sup>150</sup> Speicher des Theoretischen Anwendungsbereichs sind: „[...] die Assoziationen, die sich um typische Gegenstände eines Theoretischen Wortanwendungsbereichs ranken, ohne notwendigerweise in seine Definition einzugehen: Gedanken, Erinnerungen, Gefühle, Erfahrungen, Anmutungen usw., die sich mit den typischen Gegenständen eines Theoretischen Anwendungsbereichs verbinden.“ (Coenen 2002: 241)

<sup>151</sup> Dies wurde von Dichtern wie Issa Matona, Shakila Said, Lamania Shaaban und Mahmoud el-Alawy immer wieder betont.

<sup>152</sup> Interview Lamania Shaaban und Mahmoud el-Alawy 25.3.2004.

hinausgehen. Die aus diesen verschiedenen Kontexten entnommenen Metaphern sind, wenn sie gelungen sind, deshalb so attraktiv, weil sie auf eine Lebenswelt bezogen werden, die ihrem ursprünglichen Kontext „fast“ widerspricht. Zu diesen gehört „*Kinyago cha Mpapure*“, das der anfänglichen Idee, dem Lied den Titel „*Nyamaza Nikustili*“ (Sei still, ich zeige es dir) zu geben, vorgezogen wurde.

Wenn sich eine Wortfügung mühelos mit der sinnlich erfahrbaren Realität in Einklang bringen läßt, nehmen wir sie ohne weiteres hin: *weiße Milch*. Wenn sich eine Wortfügung sehr weit von der sinnlich erfahrbaren Realität entfernt und sehr verschiedene Gegenstände verbindet, etwa Stoffliches und Geistiges, nehmen wir sie auch ohne Zögern hin: *traurige Milch*. Von dieser Art sind unsere alltäglichsten Metaphern. Wenn aber eine Wortfügung um ein geringes von den Erfahrungen der sinnlich erfahrbaren Realität abweicht, dann nehmen wir den Widerspruch stark wahr und empfinden die Metapher als kühn: *schwarze Milch*. Diese Metapher ist so kühn, nicht weil sie so weit von den alltäglichen Beobachtungen abweicht, sondern weil sie so gering abweicht. (Weinrich 1963: 327-328 Hervorhebung im Original)

Die einfache Widersprüchlichkeit einer Metapher ist unabhängig von der Bildspanne. Aber es hängt von der Bildspanne ab, ob wir die Widersprüchlichkeit bemerken und die Metapher als kühn empfinden. Bei großer Bildspanne bleibt die Widersprüchlichkeit in der Regel unbemerkt. Eine kleine Bildspanne hingegen erzwingt unsere Aufmerksamkeit für diese Widersprüchlichkeit und verleiht der Metapher den Charakter der Kühnheit. (Weinrich 1963: 328)

In Bezug auf die oben angegebene Klassifikation des Innovationsgrads von Metaphern (Kurz 1982: 19) wird deutlich, dass bei der Frage der Neuigkeit und damit der Attraktivität einer Metapher immer auch die Frage gestellt werden muss, neu für wen und was. Wie deutlich gemacht wurde, gibt es Metaphern, die aus anderen Kontexten allgemein bekannt sind und aus diesem Grund keinerlei Deutungsvariabilität zulassen. Andere Metaphern aus einem ähnlichen Kontext wiederum können, obwohl sie eventuell genauso alt sind, einem breiten Publikum unbekannt sein. Das, was aber neu ist, ist die Einbindung in einen anderen Kontext. Und genau dies macht die Attraktivität einer Metapher in *modern taarab*-Liedern aus. Damit wird deutlich, dass ein wichtiger Parameter für den Innovationsgrad einer Metapher der Kontext ist, der bei Kurz (1982) nicht berücksichtigt wird.

## Die Entwicklung von Metaphern

Metaphern zu verstehen heißt auch, sie in ihrem geschichtlichen Zusammenhang zu betrachten. Durch sich verändernde Lebensumstände werden nicht nur Metaphern aus anderen Kontexten geschöpft, sondern auch bereits bestehende neu interpretiert. Um dies darzustellen, wird die Entstehung und Fortentwicklung einer Metapher, die 2002 zum ersten Mal in einem *taarab*-Lied verwendet wurde, nachgezeichnet. Die Metapher und das

gleichnamige Lied heißt „*Kibiriti Ngoma*“ (Flatterhafte Person). In dem Lied verhöhnt die Protagonistin eine Rivalin, die mit *Kibiriti Ngoma* tituiert wird. Der Rivalin wird deutlich zu verstehen gegeben, dass sie keine Chance hat, der Protagonistin den Liebhaber streitig zu machen. Erstens verfüge die Rivalin überhaupt nicht über die nötigen Qualitäten, dies zu erreichen, zweitens sei die Liebesbeziehung so glücklich und berauschend, dass sie nicht zu zerstören sei. Während sich die Protagonistin dabei selbst preist, wird die Angesprochene stark abgewertet.

Meine Liebe, du machst mich nicht irre,  
**Selbst du flatterhafte Person,**  
Deine arme Seele,  
**Selbst du flatterhafte Person,**  
**Das ist alles zu deinem Schaden.**  
**Deine Freundinnen haben dich**  
**übertrumpft,**

(„*Kibiriti Ngoma*“, Intro)

ich habe zu tun.  
**wen willst du denn beeindrucken?**  
**deine Freunde lachen über dich.**  
**wen willst du denn beeindrucken?**  
**Du kannst nichts.**  
**du gehst leer aus.**

*Kibiriti* bedeutet Streichholz und auch Streichholzschachtel, und impliziert die Assoziation zu Explosion. *Ngoma* – Tanz oder Trommel hat eine Konnotation zu Sex und Revolution.<sup>153</sup> Das Kompositum von Streichholz und Trommel ergibt zunächst keinen Sinn und fordert vom Hörer Assoziationen. Die geschichtliche Betrachtung der Metapher aber kann diese erklären. Die in dem *taarab*-Lied verwendete Metapher hat ihren Ursprung in einem anderen Genre populärer Kultur auf Zanzibar. Sie geht zurück auf einen Tanz mit diesem Namen, der in den 1940er Jahren getanzt wurde. Die Tanzvereinigung dieses Tanzes hatte ihren Sitz in der Nähe der Polizeistation von Ng'ambo, einem Viertel von Zanzibar Stadt, in dem Angehörige der Unterschicht lebten. Zu jener Zeit gab es auf Zanzibar viele Tanzvereinigungen, die eigene Tänze hatten und untereinander Wettstreite abhielten. Einige der Tänze erhielten Namen, die eine Assoziation an einen Stock oder Stöcke evozierten. So gab es *Mkwaju Ngoma*, *Mkurungu Ngoma* und eben *Kibiriti Ngoma*. *Mkwaju* ist der Tamarindenbaum, dessen Zweige besonders zum Schlagen von Kindern geeignet sein sollen. *Mkurungu* ist ebenfalls eine Baumart (*pterocarpus chrysothrix*), der besonders viele Äste hat. *Kirumbizi Ngoma* war ein weiterer Tanz, in dem die tanzenden Männer gegenseitig Stöcke aneinander schlugen.<sup>154</sup> *Kibiriti*, Streichholz, ist eben ein

---

<sup>153</sup> *Ngoma* mit der Konnotation von Revolution entstand während der Zanzibar Revolution in den 1960er Jahren.

<sup>154</sup> *Kirumbizi* bzw. *Kiumbizi* ist auch bei Mtoro bin Mwinyi Bakari belegt. Bei Streitigkeiten z. B. wegen einer Frau sei es dabei auch zu handfesten Schlägereien mit den Stöcken gekommen. Das Manuskript, das in den 1890er Jahren von Velten in Auftrag gegeben worden war, wurde von ihm 1903 veröffentlicht (Bakari 1981: 87-88).

kleines Stöckchen, das etwas zum Brennen bringen kann und von jedermann verwendet wird. Der Tanz *Kibiriti Ngoma* soll nach der Hirseernte getanz worden sein. Ein Vers, der noch von diesem Tanz übermittelt ist, ist der folgende:

*Kibiriti ngoma; sajani*<sup>155</sup>, *we; sajani*  
*Kibiriti ngoma majulufa*<sup>156</sup>; *ni mwanamke gani naye*  
*Kibiriti ngoma*, Frau, du Frau,  
*Kibiriti ngoma*, Frau mit dem *julfa* Haarstil,  
 Was für eine Frau bist du nur?

Der *Kibiriti Ngoma*-Tanz war sehr beliebt und wurde von Frauen wie Männern getanz. Ihm wird nachgesagt, dass er sehr erotisch war. Die Tatsache, dass der Tanz sehr beliebt, erotisch und von Frauen wie Männern gleichermaßen getanz wurde, hatte einen Bedeutungswandel der Bezeichnung des Tanzes zur Folge. Aufgrund der sexuellen Konnotation des Tanzes wurden auch Frauen mit häufig wechselnden sexuellen Beziehungen als *Kibiriti Ngoma* bezeichnet.

Auch die Polizeistation, die in der Nähe des Sitzes der Tanzvereinigung gelegen war, wurde *Kibiriti Ngoma* genannt. Sie hatte den Ruf, sehr schmutzig gewesen zu sein, und viele Prostituierte sollen dort eingesperrt worden sein.<sup>157</sup>

Zur Zeit der Erstaufführung des *taarab*-Liedes „*Kibiriti Ngoma*“, sechzig Jahre nach der Entstehung der Metapher, kannten nur noch sehr wenige Menschen deren historischen Ursprung. Anstelle dessen wird sie mit anderen Bedeutungen und einer eigenständigen Etymologie erklärt. Eine Erklärung ist die, dass *Kibiriti Ngoma* eine Metapher für Prostituierte oder eine leichte Frau ist, weil sie vergleichbar mit einem Streichholz nur für den einmaligen Gebrauch bestimmt ist. Ihr Feuer ist nur von kurzer Dauer, nach einer kleinen, kurzen Explosion erlischt sie schon wieder und wird nach kurzem Gebrauch weggeworfen. Der Ruf solcher Frauen ist wie der einer Trommel, man hört sie ohne Mühe überall.<sup>158</sup> Eine andere Erklärung des Begriffs *ngoma* – Trommel, ist der, damit die Vagina einer Prostituierten zu benennen, weil sie jedermann zur freien Verfügung steht, sie zu schlagen. Im Swahili bedeutet *kibiriti* nicht nur Streichholz, sondern auch

<sup>155</sup> *Sajani* ist ein Hindu-Wort und bedeutet Frau.

<sup>156</sup> *Julfa* war ein Haarstil, den Frauen trugen. Dabei wurden die Haare an einer Seite gescheitelt und glatt zur Seite gekämmt. Die Frauen, die diesen Haarstil trugen, wurden dann *majulufa* genannt.

<sup>157</sup> Alle Informationen über die Tänze auf Zanzibar von Haji Gora Haji und Haji Mussa Ali 24.-26.2.2003, weiterhin zur Bedeutung von *Kibiriti Ngoma* Issa Matona 13.12.2001.

<sup>158</sup> Interview Shaaban Rashid, 23.1. 2003.

Streichholzschachtel, was zu einer weiteren Erklärung, nämlich der Streichholzschachtel als Euphemismus für die Vagina führt.<sup>159</sup>

Um die Geschichte der Metapher zu vervollständigen, sei hier noch angemerkt, dass nach der Erstaufführung des *taarab*-Liedes „*Kibiriti Ngoma*“ eine Comic-Serie mit diesem Titel publiziert wurde. Leila, die Hauptfigur dieser Serie, ist eine hellhäutige Frau mit ausgeprägtem Hinterteil, großem Busen und schlanker Taille, die eine außerordentliche Anziehungskraft auf Männer hat. Als eine junge Frau, die erst vor kurzer Zeit in die Großstadt Dar es Salaam geflohen ist, muss sie sich in die für sie neue Umgebung einfinden und verfängt sich dabei in den Stricken dieses Lebens, besonders denen des Liebeslebens.<sup>160</sup> Durch die Darstellung dieser Frau in den Comic-Heften wird die neuere, von ihrem Ursprung abgekoppelte Interpretation von *Kibiriti Ngoma* visuell fixiert. Diese neuere Interpretation orientiert sich an dem zeitgenössischen Kontext, der sich natürlich von dem des Ursprungs der Metapher stark unterscheidet. Vor allen Dingen sind die Assoziationen, das Bildmaterial, das die Metapher in dem einen wie anderen Kontext hervorruft bzw. hervorgerufen hat, verschieden. Da Metaphern ja gerade von den Assoziationen, die sie hervorrufen, leben, ist es somit schwierig zu beurteilen, wie und wie stark sie in ihrem geschichtlichen Kontext gewirkt haben.

### **Modern Taarab und die Frage der Öffentlichkeit**

Der Kontext, in dem eine Aussage gemacht wird, gleich ob metaphorisch oder nicht, ist auch entscheidend für ihre Bewertung. Was in einem Zusammenhang als *utani* (Spaß) verstanden wird, gilt in einem anderen unter Umständen als *matusi* (Beleidigung und Beschimpfung) oder *kejeli* (Spott).

Wie verletzend die Ausdrücke des *modern taarab* außerhalb ihres Kontextes sein können, zeigt sich an folgendem Beispiel: Einem Zeitungsbericht (Anonym 2001) zufolge gab es einen großen Streit, der bis vor das Gericht erster Instanz ging. Zwei Kinder hatten

---

<sup>159</sup> Wie auch in anderen Sprachen gibt es im Swahili viele verschiedene Bezeichnungen für die Vagina wie *andazi* – Krapfen, *kitumbua* – Reisgebäck oder *shimo* – Loch. Die Anzahl von Euphemismen für Tabuwörter, in diesem Fall *kuma*, ist sehr groß. Dabei besteht eine Debatte, ob diese Ausdrücke chauvinistisch sind oder nicht. Kayoka findet in seiner Forschung mehr Bezeichnungen für Frauen und weibliche Geschlechtsorgane als für Männer. Kayoka erklärt diese Tatsache damit, dass Frauen einen begrenzten Zugang zu Sprache haben und damit außerstande sind, neue Wörter zu prägen (Kayoka 2003: 9). Angesichts der Tatsache, dass Kayoka nur von männlichen Autoren geschriebene Romane und Kurzgeschichten untersucht, erstaunt es nicht, dass er keine Frauensprache findet. Zudem sind es nicht nur die Männer, die diese Begriffe erfinden und benutzen. Im Streit von Frauen untereinander verwenden Frauen auch Beleidigungen und Beschimpfungen.

<sup>160</sup> Ausführlich dazu siehe (Kolbusa 2003).

sich gestritten, bis die Großmutter eines der Kinder einschritt. Anstatt aber beide Kinder zu schlagen, schlug sie nur das der Nachbarin und nicht auch ihren Enkel. Eine Schwester des geschlagenen Nachbarkindes war deshalb wütend und beschimpfte die schlagende Frau als „*mtu mzima ovyoo*“ – „liederliche / schlampige Person“. Das brachte diese völlig in Rage, so dass sie mit Backsteinen warf, zwei der Nachbarkinder festhielt und mit Fußritten versah und den Krieg zwischen den involvierten Ethnien Nyamulenge und Ndengeleko erklärte. In dem Artikel wird der Ausdruck „*mtu mzima ovyoo*“ mit „*maneno ya kejeli*“ – Verspottung bezeichnet. Der Ausdruck „*mtu mzima ovyoo*“ entstammt dem *taarab*-Lied „*Mambo Yapo Huku*“ (Hier spielt die Musik) aus dem Jahr 1999 und hat sich seitdem so verbreitet, dass er auch als Spruch auf *khanga* gedruckt wurde. In dem Lied brüstet sich die Protagonistin ihrer weiblichen Qualitäten und fordert die Rivalin auf, „das Feld zu verlassen“. Sie habe den Geliebten für sich gewonnen. Die Zeile wird im Sprechgesang vom Chor dargeboten und ist auch deshalb sehr einprägsam.

**Ich bin stolz, du wirst ihn nicht bekommen. Meine Künste haben ihn umgehauen.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht,                      taarab ist hier, taarab ist hier.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht.                      Du, du wirst nur leiden.**

FREUNDIN EEH;

**EEH!**

WAS HAT SIE ZU BIETEN?

**WIR WUNDERN UNS; DIESE SCHLAMPIGE FRAU OYA EEH; INSEKTEN;  
GANZ KLEINE; SIE KNABBERN!**

(„*Mambo Yapo Huku*“, Chorus II)

Bei *taarab*-Aufführungen wird dieses Lied mit Begeisterung mitgesungen. Hierbei stößt sich niemand an dem Ausdruck. Wird er aber außerhalb des *taarab*-Kontextes verwendet, kann das, wie in dem oben dargestellten Beispiel, zu Konflikten führen. Während in dem Aufführungskontext dies nicht als Beschimpfung wahrgenommen wird, ist es so außerhalb dieses Kontextes.

Ebenso gibt es Ausdrücke, die zumindest nicht unverschlüsselt im *modern taarab* artikuliert werden dürfen und in der Öffentlichkeit gänzlich tabu sind. Dazu gehören Wörter, die Genitalien oder den sexuellen Akt benennen. Werden sie dennoch verwendet, werden sie als Beschimpfung und Beleidigung aufgefasst und der auf diese Art und Weise Angesprochene kann eine Entschädigung verlangen.

Was ist unter Öffentlichkeit zu verstehen und warum wird ein und dieselbe Äußerung hier anders bewertet als in einem anderen Kontext? Unter Öffentlichkeit wird zunächst die Zugänglichkeit gesellschaftlicher Vorgänge verstanden (Förster 1999: 51). Es sind

Angelegenheiten, die nicht verborgen werden und gewusst werden dürfen. Im Gegensatz dazu steht in der modernen Gesellschaft die Privatheit, bei der Dinge nicht offenbart werden und damit auch nicht gewusst werden (Förster 1997: 220). Diese Auffassung wird im Folgenden erweitert.

Um dies zu klären, wird zunächst festgestellt, in welchen Kontexten Tabuüberschreitungen erlaubt sind. Besonders zu geschlossenen Veranstaltungen wie Initiationsriten sind *matusi* – vulgäre Texte und Beschimpfungen nicht nur erlaubt, sondern essenzieller Bestandteil. So wird bei der Mädcheninitiation häufig Gebrauch von *matusi* gemacht. Viele Ethnien führen Initiationsriten durch, so die Doe (Swantz 1970), Gogo (Swantz 1970), Kaguru (Beidelman 1997), Kwere (Swantz 1970), Luguru (Swantz 1966), Makonde, 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). Aufgrund der ethnischen Vielfalt der Bewohner Dar es Salaams werden somit Initiationsriten verschiedener Ethnien durchgeführt.<sup>161</sup> Die Frauen, die an einer Initiation teilnehmen, haben besonderen Spaß, die Initiandin und sich gegenseitig mit obszönen Worten zu beschimpfen. Die Initiandin hat sich natürlich nicht an diesem Schlagabtausch zu beteiligen, weil sie still alles über sich zu ergehen lassen hat.

Diese Beleidigungen und Beschimpfungen werden während der gesamten Initiation in den verschiedenen Riten benutzt. Es gibt auch Riten, deren Inhalt allein Beschimpfungen und Beleidigungen sind, so bei den Zaramo, einer der in der Region Dar es Salaam beheimateten Ethnien.

Some clans have a rite of abuse, which is also 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 others 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 Hervorhebung im Original).

---

<sup>161</sup> Die Mädcheninitiation *unyago*, die auf Zanzibar durchgeführt wird, wird auf Yao, Makua und Makonde zurückgeführt, die in großer Zahl als Sklaven auf die Insel kamen (Fair 1996: 151). Fair (1996: 151, 166-167) geht auch davon aus, dass sich die Initiationsriten dieser ethnischen Gruppen an der gesamten Ostafrikanischen Küste verbreitet haben. Als Begründung für diese Annahme sieht sie die Ähnlichkeit der rituellen Praktiken an verschiedenen Orten. Ich selber habe an unterschiedlichen Initiationsriten teilgenommen (Zaramo, Makua, Nyamwezi) und kann mit Bestimmtheit sagen, dass sich diese stark voneinander unterscheiden. Zudem bedeutete diese Annahme, dass all die Ethnien, die an der Küste gelegen sind, vor der Zeit des Sklavenhandels keine Initiationsriten gehabt hätten.

Beschimpfungen und Beleidigungen werden in rituell festgelegten wie in improvisierten Liedern artikuliert.

Many of the songs are improvised. It is also the time when women through songs can say things to one another which are not otherwise said openly. Because of this, there usually is a warning from the men before the dance begins that no quarrelling or abuse is allowed in this dance. (Swantz 1970: 386)

So wird ganz zu Beginn der Zaramo-Mädcheninitiation die Initiandin auf eine Matte gesetzt und von den teilnehmenden Frauen umringt. Steht die Initiandin unmittelbar vor ihrer Hochzeit, bekommt sie folgende Sätze zu hören:

*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 anatombwa, 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.

Diese und weitere Sätze werden der Initiandin von den umstehenden Frauen lautstark zugerufen. Dabei wechseln sich die Frauen ab und jeder Ausspruch wird von großem Gejohle der anderen Frauen kommentiert und begleitet. Die Initiandin sitzt währenddessen still mit gesenktem Kopf.

Wie sehr diese Aussprüche für den Alltag tabu sind, stellte sich bei der Nachbesprechung heraus. Obwohl niemand in unserer Nähe war, zog sich die rituelle Spezialistin mit mir in ihr Schlafzimmer zurück, wo sie mir die Erklärungen mit gesenkter Stimme gab. Diese Wörter sollten niemandem zu Ohren kommen. Das Gleiche berichtet auch Grohs von der Befragung ihrer Informantinnen:

Wie stark die Hemmungen sind, die während des Ritus fallengelassen werden, zeigt sich im Vergleich mit dem täglichen Leben. Schon einige Stunden später wagten dieselben Frauen, die vorher so selbstsicher den Penis des Mannes verspottet hatten, kaum, ihn beim Namen zu nennen und die Liedtexte und Handlungen zu erklären. Obwohl weit und breit kein Mann zu sehen war, wurden die Erläuterungen nur im Flüsterton gegeben, und es schien, als ob die Frauen selbst darüber erstaunt waren, dass sie sich so viel Freiheiten herausgenommen hatten. Nur wenige Informantinnen trauten sich, Worte wie Schamhaar oder Menstruationsblut beim Namen zu nennen, ein Zeichen dafür, wie sehr der ganze

Bereich des Körpers mit seinen Öffnungen, Ausscheidungen und unkontrollierbarem Wachsen (Haare) tabuisiert ist. (Grohs 1980: 74)

Diese rituellen Obszönitäten sind keine Neuerungen in den Initiationen. So berichtet Lyndon Harries 1944 von Initiationsriten der Makonde, in denen ebenfalls obszöne Lieder gesungen wurden:

When they have finished drinking the walombo<sup>162</sup> go to break off a strip about five inches long of a maize stalk, singing obscene songs of which the following is an example:

*Najona nammanga wangu,*

*Uwammanga pacitoko,*

*Uwammanga ngwe ngwe ngwe.*

The woodpecker, I am boring into mine,  
whom they are boring into at the clitoris;

Ditto\_ngwe, ngwe. (Harries 1944: 36)

Anmerkungen zu obszönen Liedern sind schon vom Ende des 19. Jahrhunderts bekannt. Nettelblatt gibt keine sprachlichen Beispiele dazu, sondern macht nur folgende Bemerkung:

Freilich ist zu sagen, dass die Tendenz der Wechselgesänge insonderheit, wie die Art der Bewegungen, eine entschieden sinnliche ist, ebenso wie die Mehrzahl der Gesänge eine geschlechtliche, oft recht derbe Beziehung enthält. (Nettelblatt 1889-1890)

Hingegen hat Hans Zache in seinen Ausführungen über „Swahili-Sitten“ von 1898 (erschienen 1899) Lieder aufgezeichnet. Leider macht er nicht deutlich, wo genau er seine Beobachtungen machte, er spricht nur von den Swahili an der Küste und erwähnt Zanzibar und Dar es Salaam, woher auch einer seiner Informanten stammte. Die Initiationslieder, die Zache aufgezeichnet hat, beinhalten auch *mafumbo* – Verschlüsselungen. Er schreibt zu *mafumbo*:

*Kuvunja ungo* ist ein *nenola fumbo*, d.h. ein Ausdruck der nur Eingeweihten bekannten Geheimsprache. Man kann aber dabei nicht an ein durchgeführtes System, welches die wirkliche Sprache ersetzen kann, denken; vielmehr hat der Swahili für jede Sache, die er nicht mit ihrem Namen nennen will, ein symbolisches Wort, dessen Deutung jedem, den die Sache angeht, bekannt ist. Besonders die Weiber bedienen sich bei ihren gleich zu schildernden Mysterien solcher Symbole zur Bezeichnung obscöner Dinge – ähnlich bei uns: „Unaussprechliche“, „Glied“ usw. (Zache 1899: 70; Hervorhebung im Original)

Bezeichnenderweise sind für Hans Zache selbst manche der von ihm aufgezeichneten Liedverse scheinbar so obszön, dass er sie nicht ins Deutsche, sondern ins Latein übersetzt

---

<sup>162</sup> *Walombo* bedeutet Rituelle Spezialistin.

(auf diese Weise schafft er sich seine eigene *mafumbo* – Verschlüsselung) (Zache 1899: 70-76). Ein Beispiel der Sätze, die Zache sammelte und ins Lateinische übersetzte: „*Ngunguru katora, katora atwarire na mromo ngunguru iyaya.*“ – (Begierig, den Beischlaf auszuüben, benutzt er auch seinen Penis, um ihn auszuüben, und lüstern wird der Penis hin- und herbewegt.)<sup>163</sup>

Beschimpfungen, Beleidigungen und Obszönitäten sind essenzieller Bestandteil in rituellen Kontexten, nicht nur in Initiationen.<sup>164</sup> Im Alltag aber sind sie tabu und können ein gefährliches Potenzial beinhalten. Beidelman (1997), der über Initiationsriten bei den Kaguru in Tanzania forschte, bemerkt dazu Folgendes:

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. (Beidelman 1997: 199)

Manche der Beleidigungen und Beschimpfungen, die ja nicht als solche in der Initiation aufgefasst werden, werden gelegentlich außerhalb dieses Kontextes eingesetzt. Allerdings werden sie dann nicht in ganzer Form, sondern elliptisch verwendet. Als Beschimpfung kann man so den Ausspruch hören: *Sisemi na kigoli* – ich spreche nicht mit jemandem, der noch nicht menstruiert hat, z.B. in einer SMS, was eine Beleidigung bedeutet. Die vollständige Form dieses Ausspruchs entstammt der Mädcheninitiation. Er wird in unterschiedlichen Ethnien verwendet, und damit auch in verschiedenen lokalen Sprachen:

*Ndege inapita juu, chini naogopa mchanga, mimi sisemi na kigoli asiyejua kuchamba.*  
Oben fliegt ein Vogel herüber, unten fürchte ich den Sand, ich spreche nicht mit vorpubertären Mädchen (Mädchen vor der Menstruation), das sich nicht die Vagina zu waschen weiß.

Mit dem Vogel *ndege* ist die rituelle Spezialistin gemeint, die durch ihren Wissensstand über anderen steht und schon gar nicht mit jemandem spricht, der noch nicht einmal menstruiert hat und somit nicht über die wesentlichsten Kenntnisse bezüglich des Erwachsenseins verfügt. Genauso ist es auch eine Beschimpfung, als *msungu* – eine Frau, die nicht initiiert wurde, bezeichnet zu werden.

Die Ellipse „*Wape, wape vidonge vyao*“ (Gib ihnen, gib ihnen ihre Pillen), die ebenfalls auf einen Spruch aus der Mädcheninitiation zurückgeht, hat sich nicht nur als

<sup>163</sup> Hier gilt mein Dank Prof. Dr. Alois Winterling, der mir das Lateinzitat übersetzt hat, was aufgrund grammatikalischer Fehler schwierig war.

<sup>164</sup> Auf die Funktion von Beleidigungen und Beschimpfungen in der Initiation einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die Literatur hierzu besonders in der Ethnologie ist sehr umfangreich.

Ausspruch im Alltag etabliert. Sie wurde in den verschiedensten Musikgenres, wie der Tanzmusik und besonders im *taarab* aufgenommen. Der vollständige Satz lautet:

*Wanambia malaya ninalala mwegea, wewe mtoto wa shehe sigida mbona sioni, wape, wape vidonge vyao.*<sup>165</sup>

Sie nennen mich Hure, ich schlafe unter dem Leberwurstbaum, du Kind eines muslimischen Lehrers, warum sehe ich denn kein Mal<sup>166</sup> auf deiner Stirn, gib ihnen, gib ihnen ihre Pillen.

Mit diesem Ausspruch antwortet die als Prostituierte Diffamierte, dass die Beleidigende selber eine Hure ist. Wäre sie so anständig wie sie vorgibt, wäre das eben an dem Stirnmal, das durch regelmäßiges Beten entsteht, zu erkennen. Die Ellipse wird im Alltag nicht als Beleidigung oder Beschimpfung, aber als Verspottung *kejeli* aufgefasst.

Ein weiterer ritueller Rahmen, in dem obszöne Lieder gesungen werden, ist das Neujahrsfest *Mwaka Kogwa* in Makunduchi auf Zanzibar. Dabei werden verbale Wettstreite zwischen Vertretern des Nordens und denen des Südens abgehalten. Auch hier werden Beleidigungen und Beschimpfungen artikuliert, was außerhalb des Rahmens des Festes nicht möglich ist.<sup>167</sup>

Zwei Verse, die von Frauen an Frauen gerichtet sind:

*Wanawake wa kaskazi mavuzi hawana nyoa.*

Die Frauen im Norden rasieren nicht ihre Schamhaare.

*Wale hao hawana hongwa, wanatombwa bure.*

Die da bekommen keine Geschenke, sie werden ohne Gegenleistung gefickt.

Zwei Verse, die von Männern an Frauen adressiert sind:

*Wanawake wanania huruma, bora nitombe kima.*

Frauen dauern mich, besser ich ficke einen Affen.

*Wauzeni baba zenu, tembo ndo utamu wenu.*

Fragt eure Väter, die Klitoris ist eure Süßigkeit.

Raum für obszöne Lieder und Tänze gaben auch die vielen Tanzvereinigungen auf Zanzibar. Einerseits lieferten sich die Mitglieder einer Vereinigung gegenseitig einen Schlagabtausch, andererseits traten sie auch in Wettstreit mit anderen Vereinigungen. Ein Lied in Form eines Rätsels aus den 1940er Jahren stammt von der Tanzvereinigung

---

<sup>165</sup> Der Vers „*wape vidonge vyao* - gib ihnen ihre Pillen“ ist ursprünglich aus der Initiation und wurde dann in Tanzmusik, *taarab* und Rap aufgenommen. Siehe dazu auch (Graebner 2004).

<sup>166</sup> Mit *sigida* oder *sijida* wird im Swahili das Stirnzeichen, das bei der Verbeugung zum Gebet entsteht, bezeichnet.

<sup>167</sup> Dank an Magnus Echter für die Bereitstellung der Liedtexte, die er während seiner Forschung 2002 über das *Mwaka Kogwa* aufzeichnete.

*Maspeni* aus Nungwi im Norden Zanzibars. Frauen und Männer der Vereinigung lieferten sich diesen Schlagabtausch. Die Männer des Klubs sangen folgendes Rätsel:

*Ya Rabbi*  
*Ya Rabbi kaumba mnyama*  
*Jina lake nakwambia si haba*  
*Hana mama wala baba*  
*Wala hataki mkataba*  
*Na akila na akala*  
*Maisha havumbui shiba*  
 Der Herr (Gott) hat ein Tier geschaffen  
 Sein Name, ich sag es dir, ist nicht selten  
 Es hat weder Mutter noch Vater  
 Auch will es keinen Vertrag  
 Und es isst und isst  
 Und es wird nie satt

Mit diesem Tier, das so zahlreich vertreten ist, weder Vater noch Mutter hat und nie satt wird, ist die Vagina gemeint.

*Bila shaka huyo si mnyama alitajwa lakini basi. Kawaida ya malenga kile anachokisema tukitia kwenye mabano ili utake wale wanaotambanua kutumia akili. Huyo bila shaka hakuwa mnyama isipokuwa ni umbile wa mama zetu hilo alilozungumzia malenga huyo. Basi maumbile kama hizo si kwa akina mama tu na hata akina baba nao kadhalika.*<sup>168</sup>

Ohne Frage, dieses genannte Tier ist keines, aber genug. Es ist üblich, dass der Dichter das, was er sagen will, verschleiert, damit die, die wettstreiten, ihren Verstand benutzen. Dieses ist zweifellos kein Tier, sondern die Gestalt unserer Mütter, das was der Dichter hier besingt. Genug, Gestalten wie diese betreffen nicht nur Mütter, sondern desgleichen auch die Väter.

Die Antwort, die die Frauen auf die unersättliche Vagina gaben, ist diese:

*Ya Rabbi kaumba mnyama*  
*jina lake nakuambia mbilikimo*  
*Hana chogo wala domo*  
*wala chogo wala komo*  
*umbo lake kaumbwa kusema mvumo*  
 Der Herr hat ein Tier geschaffen  
 Sein Name, ich sag es dir, ist Zwerg  
 Es hat weder einen Hinterkopf noch Lippen,  
 weder Hinterkopf noch Ende.  
 Seine Gestalt, nur lautes Gebrüll.

Mit dem Tier ist in diesem Lied der Penis gemeint. Im Gegensatz zu dem Ruhm, der ihm vorausgeht, sei er doch geradezu lächerlich klein.<sup>169</sup>

<sup>168</sup> Interview Haji Gora Haji 26.2.2003.

<sup>169</sup> Interview Haji Gora Haji und Haji Mussa Ali Nungwi 26.2.2003.

Auch beim Chakacha, einem Tanz, der vor Hochzeiten getanzt wurde, wurden obszöne Lieder gesungen. Campbell zeichnete folgende Strophe eines Chakacha-Liedes an der Kenianischen Küste auf:

*Ana marere Babarao  
wapataje wapata hivi  
tele ukabakia.*

*ana marere ana mkia  
na unyanda we na mkono*

Babarao has testicles                      he has testicles and a penis (tail)  
How long is it? It's as long as this      It's as long as his fingers plus his arm  
with plenty left over! (Campbell 1984: 478)

Die *matusi*, die in institutionalisierten Kontexten wie Initiationen, dem *mwaka kogwa*-Fest oder auch bei Beerdigungen<sup>170</sup> und früheren Tanzfesten fester Bestandteil sind, sind in anderen Kontexten nicht erlaubt. Auch im *taarab* besteht eine Diskussion darüber, was akzeptabel ist und was *matusi*. Die Grenzen sind dabei fließend. Natürlich ist der Gebrauch von ausgesprochenen *matusi*-Wörtern, wie Bezeichnungen für Geschlechtsteile und sexuelle Tätigkeiten, auch im *taarab* tabu. Wie aber bereits oben dargestellt kann durch Allegorien und Metaphern darauf referiert werden, womit jedoch nicht in jedem Fall die Grenzen der Schicklichkeit eingehalten werden. So können entweder der Inhalt des Liedes, wie bei dem Lied „Entenfleisch“, oder die verwendete Allegorie oder Metapher Empörung auslösen. Gerade Letzteres, der Grad der Verschlüsselung, wird im *modern taarab* viel diskutiert. Dennoch bietet der *modern taarab* einen Rahmen, Dinge auszudrücken, die im Alltag nicht artikuliert werden können. Der Gebrauch des Verses „liederliche Person“ im Alltag verdeutlicht dies. Wird er im Kontext des *taarab* selbstverständlich verwendet und (mit)gesungen, so löste er öffentlich ausgesprochen einen Streit aus, der bis vor das Gericht führte. Im Vergleich zu rituellen Institutionen sind die Möglichkeiten der Überschreitung von Tabus im *modern taarab* jedoch geringer. Deshalb fasse ich den *modern taarab* und insbesondere dessen Aufführungspraxis als eine institutionelle Grauzone auf. Es können Normen dessen, was im Alltag artikuliert werden darf, aufgebrochen werden. Sie dürfen aber nicht derart überschritten werden wie im Kontext von Initiationen und anderen rituellen Veranstaltungen.

Was ist nun der Unterschied zwischen diesen verschiedenen Kontexten wie rituellen Institutionen, *taarab* und dem Alltag, der dazu führt, dass ein und dieselbe Äußerung unterschiedlich interpretiert wird? Das Verständnis von Öffentlichkeit als Zugang zu Angelegenheiten, die gezeigt werden und gewusst werden dürfen, greift hier zu kurz.

---

<sup>170</sup> Ali Mwalimu berichtete von dem Gebrauch von *matusi* bei Beerdigungen im Norden Zanzibars, 25.3.2003.

Schließlich sind die Vorgänge und auch die Ausdrücke aus Initiationsriten allgemein bekannt, dergestalt, dass selbst Ellipsen von Versen aus diesen Kontexten verstanden werden. Die Metaphern Mörser und Stößel sind ebenso leicht zu entschlüsseln wie der Frosch, die Kokospalme und das Gewehr. Jedoch lösten erstere Empörung aus, letztere wurden mit Begeisterung gefeiert.

Einen Schlüssel dazu bietet eine Auseinandersetzung, die über *taarab*-Lieder stattfand, wobei Tabugrenzen überschritten wurden.

## Die Überschreitung der Grenze

Diese Auseinandersetzung, die großes Aufsehen erregte, fand in den 1970er Jahren zwischen zwei berühmten Sängern Mombasas, Mohammed Juma Bhalo und Maulidi Juma Iha statt. Aus dem üblichen Sängerkampfbreit *malumbano* wurde *matukano*, eine gegenseitige Beleidigung der Sänger. Wettstreite – *malumbano* sind im Swahili weit verbreitet und betreffen alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens (Lienhard 1968: 16-28). So gibt es Wettstreite, die sich auf die tänzerischen Fähigkeiten der Teilnehmer beziehen, wie *kula nyama* (Chiraghdin 1971: 7) oder der Hüfttanz *kishuri* (Campbell 1984: 472) oder die Demonstration von Wohlstand (Fair 1996), wobei diese sowohl auf individueller als auch auf städtischer Ebene ausgetragen werden können (Lienhard 1968; Prins 1971; Ranger 1975). *Malumbano* ist ebenfalls bedeutend als poetischer Wettstreit. Er kann zwischen Einzelpersonen ausgetragen werden oder auch zwischen Gruppen, wie Tanzbands oder *taarab*-Gruppen (Shariff 1983; Mohamed 1990: 88; Graebner 1992; Graebner 1995; Biersteker 1996; Ntarangwi 2000). Dieser Wettstreit hat im Swahili eine jahrhundertelange Tradition (Shariff 1983: 155-159; Shariff 1988: 117-147; Mische 1990: 206-208).<sup>171</sup> Bei einem Wettstreit bemühen sich die beteiligten Parteien, ihren Gegner durch sprachliche Raffinesse und Eloquenz und Intelligenz zu übertreffen. Die Gelegenheiten, zu denen *malumbano* eingesetzt wird, sind vielfältig. Spontane oder auch vorbereitete Wettstreite finden bei Hochzeiten oder anderen sozialen Ereignissen statt. Dabei muss der Dialog nicht unbedingt verschlüsselt sein.

*Shairi la malumbano si lazima liwe la fumbo; ni shairi lolote lile lenye majadiliano na kongamano baina ya washairi wawili au zaidi, pengine vikundi kwa vikundi.*  
(Mohamed 1990: 88)

<sup>171</sup> Aus dem 18. und 19. Jahrhundert sind Gedichte überliefert, über die das politische Tauziehen um Machtansprüche ausgedrückt wird. Einer der bedeutendsten Dichter jener Zeit war Muyaka bin Haji al Ghasany, der von 1776-1840 gelebt hat (Mische 1990: 207).

Ein *malumbano* Gedicht muss nicht verschlüsselt sein; es bezeichnet ein jegliches Gedicht, das einen Dialog und eine Diskussion zwischen zwei oder mehr Dichtern oder auch Gruppen beinhaltet.

*Malumbano* bezeichnet die in der Swahili-Dichtung und im oralen Diskurs gepflegte Tradition, miteinander argumentativ in Wettstreit zu treten, etwa auch einem anderen Dichter / Sänger in Form eines Liedes oder Gedichts ein Rätsel aufzugeben, das dann in einem weiteren Lied / Gedicht zu lösen ist. (Graebner 1995: 269 Hervorhebung im Original)

Dialogue poetry may be either spontaneous (taking place at weddings and other social functions) or non-spontaneous, requiring deep thought over an extended period of time. To many people, the dialogue is the most appealing and fascinating type, probably for two reasons: a) with specific reference to spontaneous dialogue poetry, the element of spontaneity is in itself very much an expression of the oratorical genius of the poets [...] b) the element of challenge and competition found in dialogue poetry as one poet attempts to out-do another in poetic imagination and creativity is an equally important aspect of African oral tradition that is highly regarded in the Swahili community. (Shariff 1983: 128)

Auch in den Medien wie Zeitung<sup>172</sup>, Radio und Fernsehen werden diese Schlagabtausche abgehalten. Der Sängerwettstreit ist im Swahili also weder etwas Neues noch Anrühiges. Im Gegenteil, die Teilnahme an einem solchen Wettstreit ist eine Herausforderung an die Beteiligten, sich auszuzeichnen.

It is the act of participatory dialogue and collective speech that the community establishes the customs and the norms of what is commonly considered to be refined utterance, whether of the conversationalist, the orator, or the poet. (Shariff 1983: 138)

Maulidi Juma und Juma Bhalo sind zwei bekannte Sänger in Mombasa, die um ihre Vormachtstellung als bester *taarab*-Sänger rangen. In ihrem Wettstreit um diese Autorität übertraten sie allerdings moralische Grenzen, was ihnen sozialen Misskredit eintrug. In ihrem Wettstreit, der über mehrere Lieder ausgeführt wurde, ließen sie sich dazu hinreißen, Indiskretionen zu äußern. Maulidi Juma bezichtigte Juma Bhalo des Voyeurismus, Juma Bhalo lastete Maulidi Juma Homosexualität an. Dabei wurden diese Beleidigungen so unverschlüsselt ausgesprochen und die Adressaten waren so eindeutig, dass sich die Hörer einig waren, dass die Sänger zu weit gegangen waren. Wie schon ausgeführt können kränkende Anspielungen im *taarab* artikuliert werden, sie müssen aber so verschlüsselt sein, dass niemand außer dem Angesprochenen weiß, wer angesprochen ist. Diese Anspielungen nennt man im Swahili *vijembe*. *Vijembe* werden auch in der Alltagskommunikation eingesetzt:

---

<sup>172</sup> Hadji Gora Haji Interview, 26.2.2003.

Sababu kubwa za kutumia mafumbo ni mbili. Kwanza, mafumbo hutumiwa badala ya lugha iliyo wazi wakati mtu anataka kumpiga mwenziwe vijembe. Kumpiga mtu vijembe ni kumwambia maneno ya kimaumbo kwa madhumuni ya kumsema na kumkejeli. Sababu ya mafumbo ya aina hii kuitwa vijembe ni kuwa, mfano wa vijembe, maneno hayo aghlabu huwa yanaweza kukata na kujuruhi hisi za mwemwa na watu wake iwapo wameelewa yaliyonenwa. Kama tulivyoeleza, sababu nyingine ya kutumia mafumbo ni kueleza kisichofaa kuelezwa kwa lugha iliyo wazi. (Shariff 1988: 83)

Es gibt zwei Gründe für die Verwendung von Verschlüsselung. Erstens wird Verschlüsselung anstelle von offener Sprache verwendet, wenn jemand jemanden durch Anspielungen beleidigen will. Diese Anspielungen werden ihm verschlüsselt mitgeteilt, mit der Absicht, über jemanden zu reden oder ihn zu beleidigen. Der Grund für die Verschlüsselung dieser Art, die *vijembe* genannt wird, ist, dass solche Wörter die Gefühle des Angesprochenen und seiner Leute verletzen können, falls sie verstehen, was gesagt wurde. Wie wir schon gesagt haben, ist ein anderer Grund, Verschlüsselungen zu verwenden, der, Dinge auszudrücken, bei denen es nicht angebracht ist, diese in offener Sprache zu artikulieren.

Das heißt aber nicht, dass diese verschlüsselten beleidigenden Anspielungen weniger verletzend sind. Im Gegenteil:

*Kuna kitendawili kisemacho Kinakata kama kisu = ulimi. Waswahili husema ulimi unauma kuliko meno kwa maana unaweza kumuumiza mtu kwa maneno makali ya mafumbo.[...] Mara nyingi vijembe hutumika kuongeza maumivu na siyo kuficha yale uyatakayokusema tu. Wanawake wa Kiswahili wanasifika hasa kwa kutumia vijembe. [...] Tumeona kwamba vijembe hutumika kuwaarifu watu jambo ambalo linaudhi, tena vijembe hupigwa mbele ya watu wengi na sio baina ya watu wawili tu. Kuna watu ambao hupenda kuwapiga wenzao vijembe bila sababu yoyote. Wengine hufanya hivyo ili kulipiza kisasi kutokana na maudhi fulani waliyofanyiwa. [...]* (Sheikh 1994: 10-11)

Es gibt ein Sprichwort, das besagt: Etwas schneidet wie ein Messer, das ist die Zunge. Swahili sagen, dass die Zunge mehr Schmerzen zufügen kann als die Zähne, das heißt, du kannst einem Menschen sehr wehtun durch harte verschlüsselte Worte. Oft werden *vijembe* verwendet, um Schmerzen zu erhöhen, nicht um zu verschleiern, was gesagt werden soll. Besonders Swahili-Frauen sind für die Verwendung von *vijembe* bekannt. Wir haben gesehen, dass *vijembe* verwendet werden, um auszuplaudern, was kränkt, zudem werden Anspielungen in Anwesenheit vieler gemacht, nicht nur unter vier Augen. Es gibt Menschen, die ohne irgendeinen Grund beleidigende Anspielungen machen. Andere machen dies, um sich für Kränkungen, die sie selber erfahren haben, zu rächen.

Was die Verwendung von *vijembe* allerdings ermöglicht, ist, dass erstens nicht alle Anwesenden erfahren, um was es geht und wer angesprochen wird. Zweitens kann die angesprochene Person nicht auf eine solche Anspielung reagieren. Sie würde sich damit bloßstellen, weil sie dadurch indirekt zugäbe, sich angesprochen zu fühlen. Die Adressantin wiederum lässt sich durch die Ambiguität der Anspielung immer die Möglichkeit offen, etwas ganz anderes gemeint zu haben.

*Vijembe* – registering one’s strong feelings without endangering one’s position in the social structure. The relevant utterances, although intended for one person, are actually said to a third. In this case, [...] the third party would actually be present at the location of the interaction, but would be a passive participant. The third party would often understand the utterance is intended for him or her, but would often be unable to respond because: a) the speaker can always claim not to have been talking about them, and b) some of the audience present may not be aware who the intended addressee is, and the addressee thus risks giving the game away by responding. (Njozi 1991 zitiert aus Yahya-Othman 1994: 154)

*Ukimpiga mtu kijembe hana ushaidi wowote kuwa kijembe kile alikusudiwa yeye. Kwa hivyo ugomvi bayana unaweza kuepukwa.* (Sheikh 1994: 11)

Machst du kränkende Anspielungen, hat die Adressatin keinen Beweis, dass sie angesprochen wurde. Aus diesem Grund kann ein offener Streit vermieden werden.

Juma Bhalo und Maulidi Juma haben aber durch ihre unverschlüsselten Beleidigungen die Grenzen des Mindestmaßes an Anstand überschritten. Während sie bei der Verwendung von *vijembe* ihre soziale Stellung nicht in Gefahr gebracht hätten, handelten sie sich durch die gegenseitigen Bloßstellungen und Beleidigungen *aibu* – Scham ein. Als *aibu* werden der Akt und die Qualität, die Scham und das Gefühl, das die Scham ausmacht, bezeichnet.

[...] shame as referring to the actor’s experienced or anticipated emotional discomfort arising from his understanding of the evaluation made by other actors of his acts, omissions, or qualities. (Swartz 1988: 23)<sup>173</sup>

The notion has, as in other societies, to do with avoidance of “shame”, and in most cases when speakers talk explicitly of face-losing or face-keeping the words used are *aibu* or *haya* – literally “shame” or “shyness”. Thus speakers talk of *kuona haya / aibu* “to see / feel “shame”. (Yahya-Othman 1994: 146 Hervorhebung im Original)

Indeed, Swahili social etiquette emanates from the saying adopted from the Qur’an that states “*neni la mwenzio usilitoe nje*” which means “your colleague’s word should not be made public” and crystalizes in the concept of *aibu*. (Ntarangwi 2000: 57 Hervorhebung im Original)

Wird gegen die Achtung der Privatsphäre gehandelt, führt das zu *aibu*.<sup>174</sup> Bhalo und Maulidi verstießen ganz offensichtlich gegen diese Norm, zumal sie ihre Beleidigungen für jedes Mitglied der Gemeinschaft verständlich und unverblümt artikulierten. Anders wäre es gewesen, hätten sie ihre Anschuldigungen so verschlüsselt dargeboten, dass nur der jeweils Angesprochene diese hätte entziffern können.

The reasons for the heavy use of metaphor in Swahili poetry and Swahili speech are complex. In a nutshell, it has to do with the fact that the societies’ very survival

---

<sup>173</sup> *Aibu* – Scham, ist ein sehr komplexes Konzept, das an dieser Stelle nicht in aller Länge dargestellt werden kann. Nicht nur führen bestimmte Handlungen zu *aibu*, auch kommt es darauf an, wer wen des *aibu* bezichtigt. Ausführlich dazu siehe (Swartz 1988).

<sup>174</sup> Im schlimmsten Fall handelt man sich den Ruf eines *fidhuli*, einer Person ein, die mit Vorliebe das Privatleben anderer ausspioniert und austratscht (Swartz 1988: 43).

depended on the cooperation of its members ... Among the things that are highly valued by the societies are pride and honor. Shame is frowned upon and every effort is made to avoid it, most especially because when one family member is shamed, the rest suffer the consequences and ultimately the community itself pays a price ... Serious inter-family quarrels have been avoided because people were not shamed in public and there was no question on honor to be defended as a result of using metaphoric language. (Shariff 1983: 22-23)

Von Personen, die eine hohe soziale Stellung in der Gesellschaft einnehmen, wird erwartet, dass sie sich an Handlungen, die Scham als Konsequenz haben, nicht beteiligen. Beschimpfungen und Beleidigungen (*matukano*), Flüche (*maapiso*) und persönliche Sticheleien (*matokozo*) gehören zu diesen (Swartz 1988- 1989).

The category of badtalk consists of obscenities in their various forms. I call this class "badtalk" (after the Latin *maledicta*) because it includes only speech that is (at least sometimes) considered improper, indelicate, counteraesthetic, or rude. (Swartz 1990: 118)

Hauptsächlich Mitglieder niederer sozialer Stellung verwenden „badtalk“, was an dem sich ändernden Verhalten von heranwachsenden Männern besonders deutlich wird. Junge, ungebundene Männer benutzen sehr oft Schimpfwörter im Vergleich zu verheirateten, erwachsenen Männern mit Kindern (Swartz 1990).

Badtalk, to summarize, is gratifying to the user not only because it attacks the target's membership in important statuses but also because it affirms his or her own membership in them by suggesting that he or she does not suffer from the widespread disability that is the subject of the badtalk and that denies category membership to its sufferers. (Swartz 1990: 129)

Juma Bhalo und Maulidi Juma haben somit durch ihren offenen, höchst beleidigenden Disput ihre soziale Stellung gefährdet. Ähnliches Verhalten brachte Juma Bhalo schließlich die Verbannung von der Insel Lamu ein. Er hatte sich in einem Lied seiner unwiderstehlichen Männlichkeit gebrüstet und gab den Rat, Frauen und Töchter von ihm fernzuhalten, weil diese sonst sicher zu ihm kämen. Das Lied verursachte deshalb einen solchen Aufruhr, weil sich Bhalo auf ein Ereignis bezog, das in Lamu stattgefunden hatte. Eine Frau hatte entgegen des Verbots ihres Ehemannes eine Veranstaltung von Bhalo besucht. Daraufhin reichte ihr damaliger Ehemann mit der Begründung Untreue die Scheidung ein. Später heiratete Bhalo diese Frau (Ntarangwi 2000). Bhalo war damit aber absolut zu weit gegangen und wurde von der Gesellschaft auf Lamu ausgeschlossen, ja schlimmer noch, verbannt.

Der Grund, warum sich die beiden Sänger in Misskredit brachten, war also nicht der Disput an sich, sondern die Art und Weise der Austragung. Hätten sie in ihren Liedern Metaphern mit einer großen Bildspanne verwendet und lediglich Andeutungen gemacht,

die Aufschluss über den Adressaten geben, hätten sie sich nicht beschämt. Mit diesen offensichtlichen Beschimpfungen, die keinerlei andere Interpretation zuließen, haben sie sich öffentlich disqualifiziert.

Kehren wir zurück zur Frage der Öffentlichkeit. Sie war zunächst definiert worden als Zugang zu gesellschaftlichen Vorgängen, als Angelegenheiten, die gezeigt werden und gewusst werden. Der Streit zwischen den beiden Sängern war in Mombasa auch vor dem Erscheinen der indiskreten Lieder kein Geheimnis. Auch die Affäre Bhalos mit der Frau aus Lamu, die deshalb ihren Ehemann verließ und dann von Bhalo geheiratet wurde, war allgemein bekannt. Die Gesellschaft ist zu klein, als dass sich solche Angelegenheiten nicht herumsprechen. Gerade deshalb ist es aber um so wichtiger, die Intention, die sich hinter einem Lied verbirgt, zu verschleiern. Mittel dazu sind die Verwendung von Metaphorik und das Offenlassen des Adressaten. Bleibt die Intention offen, gibt es keine Beweise für Beschimpfungen und Beleidigungen und Adressat wie Adressant bewahren ihre Würde. Das Lied wird dann zwar in der Öffentlichkeit gespielt und damit sind auch andere Hörer neben den Beteiligten eingeladen, an dem Geschehen teilzunehmen, die Interpretation aber bleibt jedem selber überlassen.<sup>175</sup>

Das Artikulieren von beleidigenden und obszönen Ausdrücken im institutionellen Rahmen hingegen verwehrt den Blick eines Publikums. Zwar sind die Vorgänge, die dort stattfinden, größtenteils allgemein bekannt, dennoch ist die Teilnahme daran nur bestimmten Personen vorbehalten. Diese sind gleichermaßen in das Geschehen einbezogen und können sich nicht auf die Rolle des Beobachters zurückziehen. Der Rahmen dieser Institutionen gibt vor, solche Äußerungen als Spaß zu interpretieren und nicht, wie in der Auseinandersetzung der beiden Sänger, als persönlichen Angriff.

So war es auch die öffentliche Austragung der Streitigkeiten verschiedener Frauengruppen, die zu ihrem Verbot führte. Der bekannte „kuze-Kleinkrieg“ wurde nicht nur zwischen den *lelemama*-Gruppen ausgefochten, sondern auf offener Straße, so dass Unbeteiligte Zeugen dieser unzweideutigen Kämpfe wurden. Ebenso überschritten die Rivalitäten von Frauen-*taarab*-Gruppen die Grenzen gesellschaftlicher Werte, als sie in öffentliche, unverblünte Beleidigungen ausarteten. Die verwendete Metaphorik der angreifenden Lieder trug nicht zur Verschleierung der Intention bei, weil sie zu offensichtlich war. Die Metapher des Haifisches, mit der die Leiterin der Gruppe Nuru el-

---

<sup>175</sup> Förster (1999) versteht unter der Intention einen Freiraum im öffentlichen Handeln. Meiner Ansicht nach verschließt sich eine uneindeutige Intention der Öffentlichkeit.

Uyun der lesbischen Lebensweise bezichtigt wurde, war zu offensichtlich. Sie ließ keinen Raum zur Interpretation. Genauso eindeutig war das Lied an die rivalisierende Gruppe, in dem der Bruder der Leiterin als Homosexueller diffamiert wird, der sich in Dubai prostituiert. Die dabei verwendeten sprachlichen Mittel entbehren genau wie bei dem Disput zwischen den Sängern aus Mombasa jeglicher Metaphorik (Topp 1992: 247-250; Topp Fargion 2000: 46-49).

Die Eindeutigkeit der Intention beim Adressieren des *taarab*-Verses „liederliche Person“ in der oben (S. 150) beschriebenen Auseinandersetzung als Angriff auf die beschimpfte Person ist es auch, die den Konflikt der beiden Frauen auslöste. Das Artikulieren desselben Verses in dem *taarab*-Lied ist nur deshalb möglich und wird nicht als Beschimpfung erachtet, weil der Adressat und die Intention, mit der das Lied gesungen wird, nicht eindeutig zu bestimmen sind.

Wie Botschaften von *modern taarab*-Liedern adressiert werden können, ist Gegenstand der folgenden Kapitel.

## Tanz und Gestik

Wie schon ausgeführt, sind es nicht allein die Liedtexte, die Bedeutung konstituieren, sondern deren Aushandlung durch Akteurinnen und Akteure. Körperbewegungen bilden dabei wichtige Bestandteile in der Interaktion. In einer *taarab*-Aufführung sind dies Tanz und Gestik, mit Hilfe derer Liedtexte interpretiert und adressiert werden können. Dass Körperbewegung Bestandteil der Interaktion ist, ist keine Besonderheit des *taarab*. Vielmehr spielt sie in jedem sozialen Handeln eine wichtige Rolle und ist untrennbar von der sprachlichen Äußerung.

In face-to-face interaction, body movement and speech are inseparable in the production and intelligibility of social action and activity. The very actions which structure the interactional participation and contextualise language, even within the developing course of a single turn at talk, are themselves contributions to the very context they shape and advance. (Heath 1992: 122)

Both gesture and speech are reflexively embedded in each other and inseparable in the activity's accomplishment. (Heath 1992: 121)

Dabei können Gesten mehrere Funktionen gleichzeitig haben. Eine Geste kann ikonisch und damit bezogen sein auf einige semantische Aspekte der Aussagen des Sprechers. Gleichzeitig kann sie die Stellungnahme und Teilnahme des Rezipienten herausfordern.

The gesture is not simply multifunctional, but rather simultaneously performs distinct interactional work at different moments within the course of its development and is progressively implicative for separate forms of response. (Heath 1992: 116)

Die Gestik des Sprechers hat direkte Auswirkungen auf die Interpretation des Rezipienten (Heath 1992: 118).

[...] multiple action gestures begin to reveal the ways in which even a single and relatively brief movement may not only contribute to the semantic meaning of a description or an assessment, but simultaneously frame the ways in which the activity is managed and rendered intelligible. It structures co-participation whilst concurrently forming an essential part of the activity in progress; simultaneously, it is a contextualisation cue and an integral part of the activity that it is serving. The very same physical movement may perform these multiple actions. (Heath 1992: 120)

[...] we can see the ways in which gesture elaborates the sense of the accompanying talk, while the accompanying talk provides a vehicle for the interpretation and comprehension of the speaker's bodily movement. Each is used to elaborate the other. (Heath 1992: 121)

Tanz und Gestik sind in der Interaktion mit *taarab*-Liedern von großer Bedeutung. Wie Liedtexte durch Körperbewegung interpretiert und adressiert werden können, wird im Folgenden dargestellt.

## Tanz

Eine Veranstaltung, bei der *modern taarab* gespielt wird, ist ohne Tanz nicht denkbar. Sei es bei öffentlichen Aufführungen oder privaten Feiern, die meisten Frauen strömen auf die Tanzfläche, um zu den Liedern des *modern taarab* zu tanzen. Üblicherweise tanzen keine Männer zu den Liedern, was allerdings von der aufführenden Gruppe und dem Viertel, in dem die Aufführung stattfindet, abhängt. So erstreckt sich bei TOT die tanzende Fangemeinde auch auf Männer, die mittanzten. Bei der Gruppe East African Melody tanzen abgesehen von Homosexuellen sehr selten Männer mit. Das heißt aber nicht, dass eine Gruppe wie East African Melody keine männlichen Fans hat, sie tanzen nur nicht öffentlich zu der Musik. Bei öffentlichen Aufführungen befindet sich die Tanzfläche zwischen Zuschauerraum und Bühne, auf der die Musiker und Sänger Platz nehmen. Zu Beginn eines jeden Liedes strömen die Frauen in Grüppchen oder auch alleine auf die Tanzfläche. Getanzt wird in kleinen Gruppen, zu zweit oder auch alleine, mal mit der einen Frau, mal mit einer anderen. Kreisend kann sich die Tänzerin die gesamte Tanzfläche zunutze machen oder sich nur an einem Platz bewegen. Von besonderer Bedeutung ist die mögliche Nutzung der gesamten Tanzfläche für eine Frau dann, wenn sie eine Botschaft an

eine andere Frau adressieren möchte. In solch einem Fall kann sie die Angesprochene umkreisen, sich wieder entfernen, mit einer anderen tanzen, frei nach ihrem Geschmack. Diese Art und Weise des Tanzes unterscheidet sich von der privaten Feiern, bei denen die Frauen im Kreis tanzen. Was aber bei einer öffentlichen Aufführung wie bei einer privaten Feier wichtig ist, ist die Art der Bewegung. Zu *taarab* tanzt eine Frau, die etwas auf sich hält, dezent. Dabei hält sie ihren Körper aufrecht und stolz und bewegt die Hüften nur in Andeutungen. Nur am Ende eines Liedes, das mit „*ngoma chini*“ – „Tanz unten“ bezeichnet wird, und in dem auch der Rhythmus schneller wird, lassen sich manche Frauen dazu hinreißen, exzessiv zu tanzen. Sie suchen sich einen exponierten Platz, wie zum Beispiel vor oder auf der Bühne und machen große und schnelle Hüftbewegungen. Dabei nehmen sie die unterschiedlichsten Stellungen ein, halten sich an der Bühne fest und strecken ihr Gesäß dem Publikum entgegen oder legen sich die Hüften bewegend auf den Boden. Derartige Vorstellungen lösen meistens Begeisterung beim Publikum aus und die Darbietenden werden mit *tuzo*, kleinen Geldspenden bedacht. (Wohl nicht selten einer der Gründe, warum Frauen sich auf diese Art und Weise inszenieren.) So sehr diese Darbietungen auch Aufsehen erregen, so verpönt und moralisch verachtet sind sie doch gleichzeitig. Diese Art des Tanzes widerspricht der Idealvorstellung von *modern taarab*, ist aber bei einem großen Teil des Publikums beliebt – selbst bei denen, die sich nach der Vorstellung darüber echauffieren. Die *ngoma-chini*-Einlagen, wie sie von manchen Frauen zur Schau gestellt werden, gehören eigentlich in die Abgeschlossenheit reiner Frauenveranstaltungen. In Veranstaltungen wie den *taarab*-Aufführungen, die der breiten Öffentlichkeit zugänglich sind, werden sie als anstößig erachtet. Aus diesem Grund engagieren sich Frauen, die etwas auf sich halten, nicht darin. Irvine (Irvine 1973) und Heath (Heath 1994) stellen Ähnliches für das Engagement von Wolof-Frauen im Tanz fest. Während Irvine sich mit Tanz im ländlichen Senegal beschäftigt, untersucht Heath den im urbanen Senegal. Gender, Alter, soziale Klasse und der Aufführungskontext bestimmen, ob Frauen überhaupt tanzen und wenn ja, welcher Art. So beobachtet Irvine, dass in ländlichen Gebieten Frauen, die zu einer höheren sozialen Klasse gehören, weniger sexuell eindeutig tanzen als Frauen niederer Klasse (Irvine 1973). Ein Zusammenhang zwischen der Art des Tanzes und Gender, Alter und sozialer Klasse, wird auch in der Beteiligung von Frauen an Initiationszeremonien deutlich. Fair (Fair 1996) zeigt dies für das Ringen von Frauen um Identität und Zugehörigkeit zu einer höheren Klasse im Zanzibar nach der Abschaffung der Sklaverei. Die Entwicklung der Beteiligung von Frauen in Initiationsgruppen auf Zanzibar spiegelt diesen Prozess wider. Auch hierbei erfreuten sich

Frauen der Oberschicht zwar des Anblicks der tanzenden Frauen der Unterschicht, beteiligten sich selber aber nicht aktiv am Tanz. In Anwesenheit von Männern tanzen Frauen nicht derart explizit, wie es ihnen in der relativen Abgeschlossenheit von Frauenveranstaltungen wie Teilen einer Initiation möglich ist (Swantz 1970; Heath 1994: 92). Im Unterschied zu heute scheint die öffentliche Aufführung von Tänzen, die Hüftbewegungen einschlossen, zum Alltag gehört zu haben. Zumindest geht dies aus einer Notiz des deutschen Kolonialbeamten Zache aus dem 19. Jahrhundert hervor, der von „allabendlichen Tanzfesten“, bei denen auch junge Männer zusahen, schreibt:

In engaufgeschlossener Reihe bewegen sich die Tänzerinnen gemessen im Kreise um die in der Mitte hockende *mwari* herum. [...] Während dessen macht das Gesäss eine – ich möchte sagen – mahlende Bewegung von der rechten Hüfte hinab zur linken Gesässhälfte (*ketikitiza*); dabei lassen sich Einzelne in die Kniee herab, besonders tief die Manyema-Weiber. Kurz, es ist die gewöhnliche „*ngoma*“, deren obscöne Eintönigkeit man allabendlich in den Küstenorten zu beobachten Gelegenheit hat. Bewunderswerth dabei ist ausser der stumpfsinnigen Ausdauer, die oft erst mit dem Morgengrauen erlahmt, die fabelhafte Gelenkigkeit des Kreuzes und der Beckenpartie, die sich die Weiber mit der Zeit aneignen: *kucheza kiuno* „die Hüfte spielen lassen“. Es giebt, analog den berühmten Cancaneusen in Paris, unter den Swahili-Weibern Tänzerinnen, auf welche die Umstehenden den Fremden aufmerksam machen; überhaupt wird bei den gewöhnlichen abendlichen Tanzfesten, wo die männliche Jugend zuschaut, jede Tänzerin auf ihre geschlechtlichen Künste hin beurteilt; denn das Ganze ist ja nur eine Darstellung der weiblichen Function beim Coitus. (Zache 1899: 72 Hervorhebung im Original)

Bezogen auf die Sängerinnen werden Diskussionen darum geführt, ob es ihnen ansteht, sich während ihres Vortrags zu bewegen. Besonders Vertreter des klassischen *taarab* lehnen dies ab. Für sie hat eine Sängerin möglichst unbewegt, mit kleinen Gesten und einem ständigen Lächeln, gleich welchen Inhalts das Lied ist, ihr Lied auf der Bühne vor dem Publikum vorzutragen. Sängerinnen, die in dieser Hinsicht immer wieder in der Kritik stehen, sind Nasma Khamis Kidogo und Khadija Koppa. Sie unterstreichen den Inhalt der Lieder mit körperlichen Bewegungen. Vor allen Dingen sind es die Hüftbewegungen, derentwegen sie von manchen Leuten immer wieder kritisiert werden. Letztere, die jetzige Starsängerin der Gruppe TOT *taarab*, steigt sogar während ihres Vortrags von der Bühne herab und tritt mit dem Publikum in Interaktion, was Vertreter des klassischen *taarab* ganz unerhört finden.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Gespräch mit Issa Matona und Bi Kidude, 2.4.2005.

## Gestik

Zum Tanz von *modern taarab* gehört ein Mindestmaß an Gestik. Während die Frauen auf der Tanzfläche zu einem Lied tanzen, singen sie den Liedtext mit und begleiten ihn mit Gesten. Beherrscht Frau diese nicht, beweist sie, dass sie von *taarab* nichts versteht. Das zeitgleiche Ausführen von Gesten passend zum Liedtext erfordert allerdings, dass Frauen den Liedtext auswendig kennen. Die Liedtexte sind ohnehin bei einer Aufführung kaum zu verstehen, da die Verstärker der Band oftmals übersteuert sind. Bei neuen Liedern bleiben deshalb die meisten Frauen sitzen. Ohne den Liedtext zu kennen, kann Frau nicht öffentlich zu *taarab* tanzen.

Zur Veranschaulichung des Einsatzes von Gestik habe ich Bi Omary, eine *taarab*-Anhängerin, beim Tanzen während einer öffentlichen Aufführung der Gruppe East African Melody gefilmt.<sup>177</sup> Die folgenden Fotosequenzen entstammen diesem Video. Wie sie hier dargestellt werden, werden die Gestiken von vielen Frauen ausgeführt, sind aber nicht obligatorisch. Sie sind zudem variabel. Manche Frauen setzen Gesten nur sehr sparsam ein. Bi Omary tanzt hier zu dem Lied „*Utalijua Jiji*“. Darin brüstet sich die Protagonistin damit, der Angesprochenen den Mann ausgespannt zu haben. Schuld daran sei allein die Betrogene, weil sie sich nicht um ihren Mann gekümmert habe. Bi Omary nimmt, den Liedtext mitsingend, die Rolle der Protagonistin ein. Dabei unterstreicht sie jede Aussage des Liedtextes mit einer Geste. Bei dem Vers „du wartest am Wegrand auf mich“ (1. Vers 3. Strophe) zeigt sie mit beiden Händen auf sich und macht mit ihrem herausfordernden Lächeln deutlich, dass ihr das Auflauern ihrer Rivalin nichts ausmacht. Desgleichen zeigt sie beim nächsten Halbvers „um mich zu peinigen“ mit beiden Händen auf sich, wehrt dann aber gleich im nächsten „leg dich nicht mit mir an“ mit einer Handbewegung ab, um damit die Aussage zu unterstreichen. „Ich sag dir doch, du übertriffst mich nicht“ betont sie mit weit ausgebreiteten Armen. Die Gestik muss aber nicht immer gleich sein, auch nicht bei einer Akteurin. Wie bei dem Halbvers „ich bekomme alles ins Haus“ zu sehen ist, kann die Gestik in der Wiederholung variieren. Bei der Aussage „du aber streichst umher“ macht sie mit der rechten Hand eine Schlängelbewegung nach vorne. Das Herumstreichen wird im Liedtext noch auf die Spitze getrieben, indem die Viertel benannt werden, in denen sich die Angesprochene bewege. So liegen die genannten Viertel Magomeni und Buguruni weit voneinander entfernt und zudem leben dort eher weniger gut situierte

<sup>177</sup> Das Video entstand am 3.9.2004 mit Genehmigung aller Beteiligten, der Gruppe East African Melody sowie der gefilmten Akteurinnen.

Einwohner. Bi Omary deutet mit dem Daumen hinter sich, dorthin, wo von ihr aus gesehen Magomeni liegt. Mit der weit ausgestreckten Hand nach vorne zeigt sie in Richtung Buguruni, das weit vom Veranstaltungsort entfernt ist. In der Wiederholung dieses Verses bewegen sich Bi Omary und Bi Husna, eine gute Bekannte von ihr, aufeinander zu. Wieder deuten sie in Richtung der genannten Viertel. Beim Zeigen in Richtung Buguruni macht Bi Omary nun eine Handbewegung, die für den *mipasho* typisch ist. Dabei dient der zur Handinnenfläche gebeugte Mittelfinger als Zeiger, während alle anderen Finger der Hand nach oben zeigen. So typisch diese Geste ist, so ambivalent ist sie auch. Einerseits kann die Akteurin wie in diesem Fall in irgendeine Richtung zeigen. Es könnte aber genauso gut sein, dass sie eigentlich auf eine Person zeigt. In diesem Fall wäre die Handbewegung dann abwertend. Ob eine Akteurin jedoch auf eine andere zeigt oder aber damit lediglich auf den Liedtext referiert, lässt sich allein von der Gestik her nicht entscheiden. In dem Fall von Bi Omary stand niemand in der Richtung, in die sie zeigte, also kann sie nicht indirekt auf jemanden gerichtet gewesen sein.

In den folgenden Versen tanzen Bi Omary und Bi Husna zusammen. Sie zeigen auf ihre Sandalen, wenn es im Liedtext heißt, dass die Angesprochene so viel und so weit läuft, bis ihr die Sandalen brechen. Beim Tanzen machen sich Bi Omary und Bi Husna einen Spaß daraus, sich gegenseitig anzusprechen und sich den Liedtext zuzuspielen. Das wird besonders deutlich in dem Vers „du bietest dich an“, wo Bi Husna direkt auf Bi Omary zeigt. Im Folgenden trennen sich die beiden wieder und Bi Omary tanzt für sich alleine. Stolz breitet sie die Arme aus „du bist Stadtgespräch“, „die Leute reden über dich“, sie bewegt die Finger vor dem Mund oder streckt in der Wiederholung des Verses die geöffnete Hand nach vorne aus. Bei dem Vers „du badest in der Küche und kochst im Bad“ tanzen Bi Omary und Bi Husna mit noch einer Bekannten zusammen. Diese Bekannte der beiden (in hellem Kleid) macht die Gestik der anderen beiden nicht. Andere Gesten macht sie wiederum mit, wie an den Gruppenfotos ganz zu Anfang sichtbar wird. Das heißt, dass es ein Repertoire an Gesten zu einem Lied gibt. Nicht nur Bi Omary bedient sich bestimmter Gesten, auch Bi Husna führt zu verschiedenen Versen die gleichen Gesten aus. Besonders in der Interaktion zwischen Bi Omary und Bi Husna wird dies deutlich. Gesten können aber auch variiert werden, was bei verschiedenen Wiederholungen von Versen auffällt. Bi Husna und Bi Omary machen sich aus ihrer Interaktion zu dem Lied einen Spaß. Sie adressieren sich gegenseitig Verse, die sie zudem mit Gesten sexuell uminterpretieren. Das bleibt aber nur so lange Spaß, wie sich keine von beiden in irgendeiner Weise davon getroffen fühlt. Fühlt sich eine Frau angesprochen, nimmt das

Amusement schnell ein Ende und es kann zu handgreiflichen Auseinandersetzungen kommen. Dann kann die Adressierende sich immer hinter dem Spaß verstecken und vorgeben, die Angesprochene gar nicht direkt angesprochen zu haben.



*Unaningoja njiani*  
Du wartest am Wegrand auf mich,



*Madhila kunifanyia*  
um mich zu peinigen.



*Usitake ushindani*  
Leg dich nicht mit mir an,



*Hunishindi nakwambia*  
ich sag dir doch, du übertriffst mich nicht.



*Mimi naletewa ndani*  
Ich bekomme alles ins Haus,



*Mimi naletewa ndani*  
Ich bekomme alles ins Haus,



*Wewe watanga na njia*  
du aber streichst umher.



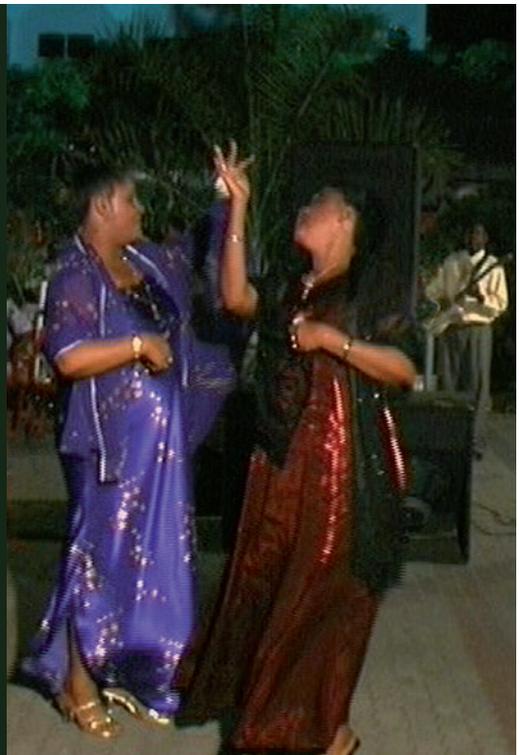
*Magomeni,*



*Buguruni,*



*Magomeni,*



*Buguruni,*



*Ndala za kukatikia*  
bis die Sandalen brechen.



*Wasela wa vijweni*  
Die Herumtreiber an ihren Treffpunkten,



*Nafuu wajipatia*  
die Hauptsache, du bist befriedigt.



*Uroda kwa foleni*  
Sex am Fließband,



*Kwako wajipendelea*  
nur du willst profitieren.



*Wewe gumzo mjini*  
Du bist Stadtgespräch,



*Watu wanahadithia*  
sie reden über dich.



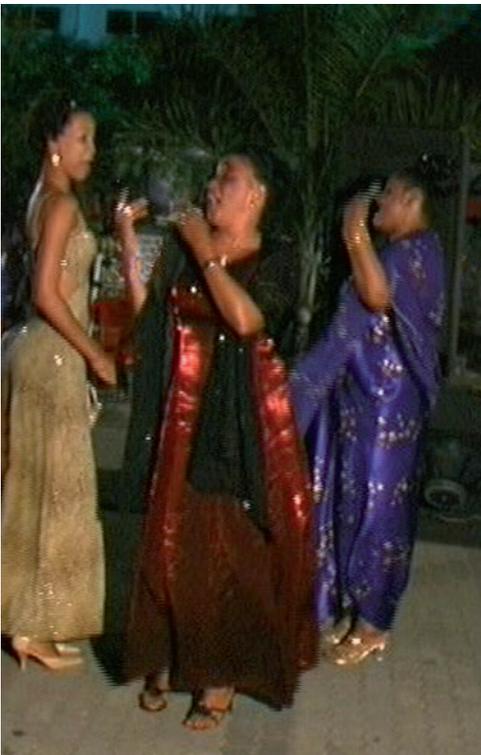
*Watu wanahadithia*  
sie reden über dich.



*Umeachika ndoa nini*  
Bist wohl geschieden worden



*Kwa yako mbaya tabia*  
wegen deines schlechten Charakters.



*Unaogea jikoni*  
In der Küche badest du,



*Bafuni unapikia*  
im Bad kochst du.

„Mit Humor und Lächeln hat mich Gott gesegnet“, Bi Omary zeigt erst auf sich, dann mit dem Zeigefinger nach oben, in Richtung Himmel. Ihre Freundin zeigt mit ihrem Geldschein nach oben. Im nächsten Vers wenden sie sich wieder einander zu und adressieren sich gegenseitig den Vers „mit lieblicher Sprache bedacht“ unterstrichen von einem Lächeln und einer Handbewegung vor dem Mund. Mit den Gesten kann aber nicht nur die Aussage eines Verses unterstrichen werden, sondern er kann auch mit einer ganz anderen Bedeutung belegt werden. Dies zeigt die Gestik von Bi Husna, die bei dem Vers „kommt die Schlange aus dem Loch“ mit der ganzen Hand auf den Unterleib Bi Omarys zeigt. Bezogen auf die vorhergehenden Verse sind mit den Eigenschaften in dem Vers „diese Eigenschaften sind wichtig“, Gastfreundschaft, Humor, Lachen, liebe Sprache gemeint. Bi Omary und Bi Husna aber zeigen mit ihren Handbewegungen in Richtung Unterleib, dass sie ganz andere Eigenschaften, nämlich sexuelle Kompetenz, meinen. Die darauf folgenden Verse werden nun bezogen auf diese Interpretation der sexuellen Kompetenz ausgelegt. „Bei dir gibt es sie nicht“, Bi Omary zeigt mit dem Daumen seitlich hinter sich und verneint mit einer ablehnenden Geste. Genauso wie Bi Omary und Bi Husna „diese Eigenschaften“ ausgelegt haben, belegt sie den nächsten Vers „deine Kochkünste sind hoffnungslos“ mit einer anderen Bedeutung. Während sie ihre Hüften kreist, bewegt sie ihre ausgebreiteten Hände in Höhe der Hüfte auf und ab. Dabei sieht sie auf ihre Hüften. Ähnlich interpretiert sie den Vers „das totale Chaos in der Küche“. Dabei hält sie die Hände enger zusammen und betont so die Bewegung des Unterleibs. In dem Lied wird die Unmöglichkeit der Kochkünste der Adressatin so überzogen dargestellt, dass ihr unterstellt wird, sie gebe sogar Zitrone an den Reis. Auch dieser Aussage gibt Bi Omary eine andere Richtung, indem sie den Arm ausstreckt, als füge sie eine Prise zu etwas hinzu, während ihr Blick zu den Hüften geht, die sie leicht bewegt. Das heißt, sexuell verfügt die Adressatin über keinerlei Kenntnisse. Durch ihre Gestik haben Bi Omary und Bi Husna vom fünften Vers an den Liedtext in Richtung sexuelle Kompetenz uminterpretiert. Der Liedtext an sich lässt diesen Schluss nicht zu.



*Ucheshi na tabasamu*  
Mit Humor und Lächeln



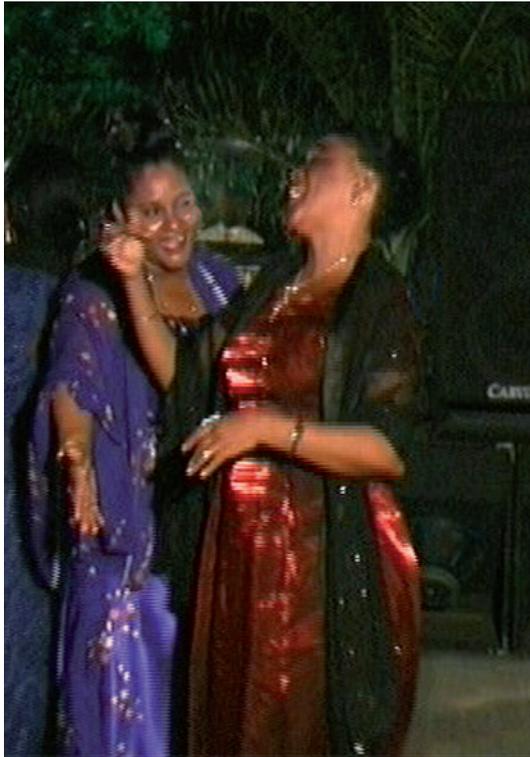
*Kanjalia Manani*  
hat Gott mich gesegnet,



*Nimepewa lugha tamu*  
mit lieblicher Sprache bedacht,



*Nimepewa lugha tamu*  
mit lieblicher Sprache bedacht,



*Nyoka hutoka pangoni*  
kommt die Schlange aus dem Loch.



*Nyoka hutoka pangoni*  
kommt die Schlange aus dem Loch.



*Sifa hizi ni muhimu*  
Diese Eigenschaften sind wichtig



*Wewe mkaanga sumu*  
Du bist eine Giftmischerin,



*Kwako*  
bei dir



*hazipatikani*  
gibt es so etwas nicht.



*Na mapishi yako bomu*  
Deine Kochkünste sind hoffnungslos,



*Kitimutimu jikoni*  
das totale Chaos in der Küche.



*Wali wautia ndimu*  
An den Reis gibst du Zitrone.

So wie die Frauen aus dem Publikum mit den Gesten spielen, setzen auch die oben bereits erwähnten Sängerinnen diese ein. Mit sparsamen Gesten unterstreichen sie ihren gesanglichen Vortrag. Die oben bereits erwähnten Sängerinnen verändern wie Bi Omary und Bi Husna auch den Inhalt von Liedtexten, indem sie Gesten zu bestimmten Wörtern oder Versen machen, die diesen einen ganz anderen Sinn geben. So gab die Sängerin Nasma Khamis Kidogo in ihrem Lied „*Mambo Yapo Huku*“ aus dem Jahr 2000 dem Wort *taarab* durch ihre Gesten eine ganz andere Bedeutung. So singt sie den Refrain des Liedes ...

**Er hat gemerkt, dass es hier abgeht, taarab ist hier, taarab ist hier.**

**Er hat gemerkt, dass es hier abgeht. Du, du wirst nur leiden.**

... und deutet dabei mit einer Handbewegung und einem Blick auf ihre Hüften, die sie währenddessen kreisend bewegt. Sie macht damit klar, dass mit *taarab* in diesem Fall nicht die Musikgattung gemeint ist, sondern eine sexuelle Qualität. Zu jener Zeit, als das Lied erstmals gesungen wurde, war diese Verwendung des Wortes *taarab* neu. Inzwischen hat es sich aber im Slang, dem „*kiswahili cha mtaani*“, etabliert und bezeichnet das Gesäß einer Frau.

Wie ein Liedtext spontan und spielerisch eingesetzt werden kann, verdeutlicht eine gefilmte Episode. Ein Bandmitglied wollte während des Liedes Bi Omary mitteilen, dass wir nach dem Lied mit dem Filmen aufhören sollten. Anstatt aber bis zum Ende des Liedes abzuwarten und sie von der Tanzfläche zu bitten, um kurz mit ihr zu sprechen, wollte er sie noch vor dem Ende des Liedes von der Tanzfläche ziehen. Darauf reagierte Bi Omary, indem sie den Liedtext an ihn adressierte. Der „*mipasho*-Finger“, diese für den *modern taarab* typische Handbewegung, kommt hier zum Einsatz. „Der Mann hat mir die Chance gegeben, ihm meine Kenntnisse zu zeigen, meine Liebe“, singt Bi Omary lachend den Störenfried an und zeigt im Refrain mit dem Mittelfinger auf ihn „da wirst du weinen meine Liebe, das Stadtleben kennen lernen“. Eigentlich ist das Lied ganz klar an eine Frau adressiert, was aus dem Inhalt des Liedes hervorgeht. Hier aber wird es spontan an einen Mann gerichtet. Das Swahili lässt das zu, da es kein Genus hat. So muss es in dieser Interaktion zwischen Bi Omary und dem Bandmitglied heißen „da wirst du weinen mein Lieber“. Unbeirrt von der vehementen Aufforderung, die Tanzfläche zu verlassen, setzt Bi Omary das Adressieren des Liedtextes an das Bandmitglied fort. Es bereitet ihr scheinbar Vergnügen, den Eindringling so auflaufen zu lassen, zumal der Liedtext, den sie an ihn richtet, nicht gerade schmeichelhaft für ihn ist. Schlimmstenfalls könnte sie so das Gerücht verbreiten, dass sie ihn wegen eines Anderen verlassen hat, da er zu nichts taugt. Bi

Omarys Handlungen, die ja nur eine konsequente Weiterführung ihres Tanzes sind, führten jedenfalls dazu, dass der Angesprochene nach nur wenigen Versen ärgerlich und unverrichteter Dinge die Tanzfläche verließ. Als er sich schon fast von der Tanzfläche abgewendet hatte, schickte ihm Bi Omary noch einmal einen „*mipasho*-Finger“ hinterher, „ich backe ihm Krapfen und koche ihm Tee mit Ingwer, mein Lieber.“ Bi Omary hatte nicht die Intention, die Botschaft dieser Verse wortwörtlich an ihn zu richten. Sie hatte sich lediglich einen Spaß daraus gemacht, den Spielverderber vom Platz zu verweisen, indem sie die Verse an ihn richtete. Da der Angesprochene selber nicht mittanzte, konnte er nicht anders darauf reagieren, als eben zu gehen.

Gestik und Tanz sind im *taarab* also je nach Kontext sehr spontan einzusetzen.



*Bwana kanipa nafasi, nimuonyeshe ujuzi we mwenzangu*  
Der Mann hat mir die Chance gegeben, ihm meine Kenntnisse zu zeigen, meine Liebe.



*Oh utalia mwenzangu jiji utalijua*  
Oh, du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen



*Nampikia maandazi, na chai ya tangawizi we mwenzangu  
oh utalia mwenzangu jiji utalia*

Ich backe ihm Krapfen und koche ihm Tee mit Ingwer, meine Liebe.  
Oh, du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.



*Wali wa nazi kwa ndizi, mavitus kama kazi mwenzangu*

Reis mit Kokosmilch und Bananen, und noch andere Dinge gleich einer Arbeit, meine Liebe

## Die Geldgabe *tuzo*

Ein wichtiges Accessoire beim *taarab* ist der Geldschein. Beim Tanzen halten die Frauen diesen (möglichst großen) Geldschein demonstrativ in der Hand. Auch mit diesem kann Frau auf jemanden zeigen. Viel wichtiger ist aber dessen Funktion als *tuzo*, Geldgabe. Gefällt einer Frau ein Lied, tanzt sie sich zur Solistin vor und steckt ihr demonstrativ einen Geldschein zu. Meistens tragen Frauen zu diesem Zweck noch einen weiteren, kleineren Geldschein bei sich oder übergeben versteckt nur eine Münze. Mit dieser Gabe äußern die Geberinnen nicht nur ihren persönlichen Geschmack bezüglich des Liedes. Dies ist wiederum ebenfalls eine Möglichkeit, das Lied an jemanden zu adressieren. In diesem Fall zeigt die Geberin nicht zusätzlich noch in irgendeine Richtung. Sie versichert sich lediglich, dass ihr Auftritt registriert wird. Diese Botschaft kann nur verstehen, wer die Geberin und ihre persönliche Geschichte kennt.



Abbildung 2: *Taarab*-Tänzerin mit *mipasho*-Finger und *tuzo*. ©King Kinya

## Kleidung, Schmuck und Frisur

Bei dem Besuch einer *taarab*-Veranstaltung fällt auf, wie gut gekleidet die Damen sind. Mein erster Eindruck war, dass sich die Besucherinnen direkt bei der Königin von England vorstellen könnten. Die aufwendigen Abendgarderoben, der Schmuck – möglichst Goldschmuck – und die Frisuren geben ein sehr prächtiges Bild. Abhängig von Ort, Gelegenheit und *taarab*-Gruppe ist der Anspruch an das Erscheinungsbild einer Frau unterschiedlich hoch. Zu Festtagen wie Id und Veranstaltungsorten mit gehobenem Standard wie Hotelanlagen<sup>178</sup> machen sich Sängerinnen und Frauen des Publikums ausgesprochen fein zurecht.

Dass Kleidung, Schmuck und Frisur bedeutungsvoller Bestandteil einer jeden *taarab*-Aufführung ist, wird nicht nur am Erscheinungsbild der Frauen sichtbar. Auch in den *taarab*-Liedern selber werden Kleidung, Schmuck und Frisur immer wieder thematisiert.

## Kleidung

Die Vorbereitungen für den Besuch einer exklusiven *taarab*-Aufführung können sehr umfangreich sein. Sie beginnen schon Tage vorher mit dem Aussuchen eines Stoffes für ein Kleid, das dann von einem Schneider speziell genäht wird. Natürlich, umso teurer und exklusiver der Stoff, desto besser. Je nach Schneider und Machart kostet die Anfertigung zwischen 7.000 TSh. und 15.000 TSh. (umgerechnet zwischen 7 und 15 Euro). Einen Meter Stoff bekommt man ab 2.000 TSh., dazu benötigt man noch Futterstoff für 500 TSh. pro Meter.<sup>179</sup> Bei 3 Metern Oberstoff und 3 Metern Futterstoff beläuft sich dann die preisgünstigste Version eines geschneiderten Kleides auf 14.500 TSh.. Soll es aber ein schönerer Stoff oder Spitze sein, muss man mindestens 6.000 TSh. pro Meter ausgeben. Davon 3 Meter und noch 3 Meter Unterstoff bedeutet insgesamt 28.500 TSh. allein für den Stoff, der Schneider hinzugerechnet ergibt 38.500 TSh. (ungefähr 38 Euro). Das sind beachtliche Beträge, bedenkt man, dass der Mindestlohn eines Angestellten 45.000 TSh. beträgt. Vor allen Dingen kann eine Frau nicht immer das gleiche Kleid tragen. Im Idealfall trägt sie zu jeder Vorstellung ein anderes Kleid, was aber außer von den Sängerinnen selten eingehalten wird. Eine andere Möglichkeit, ein Kleid zu erstehen, bietet

---

<sup>178</sup> Die Bars, zu denen Frau außerordentlich gut gekleidet erscheint, sind: Travertine Hotel in Magomeni, Msasani Club in Mikocheni, Starlight Hotel in der Innenstadt im Stadtviertel Kisutu, Diamond Jubilee Hall im Stadtviertel Upanga. Weniger prächtig erscheinen Frauen zu Veranstaltungsorten wie einfachen Bars, wie die Bar Amana in Ilala oder Kata 14 in Temeke.

<sup>179</sup> In dem Zeitraum meiner Forschung von 2000 bis 2005 sank der Kurs des Tansanischen Schillings von 700 TSh. = 1 € im Jahr 2000 bis 1400 TSh. = 1 € im Jahr 2005. 2003 entsprachen 1000 TSh. 1 €.

der Secondhandmarkt. Dort kann man die verschiedensten Kleidungsstücke für einen geringen Preis bekommen. Mit ein bisschen Glück kann man auf dem Secondhandmarkt ein Kleid für 10.000 TSh. erstehen. Allerdings erkennen die Frauen sofort, ob ein Kleid vom Secondhandmarkt kommt. Das Tragen von Secondhandkleidern ist verpönt, was auch in den Liedern zum Thema gemacht wird.

**Wer will dich denn?  
In Altkleidern herumwühlen,**  
(„*Mambo Iko Huku*“, Refrain II)

Ich habe den perfekten Körper.  
Seht meine Kleidung an,  
Elegante und perfekte Kleider,  
Es ist nicht billiger, bestickter Stoff,  
Genau das ist mein Status,  
So lass ich es mir gut gehen!  
(„*Mimi wa Karne 21*“, 3. Strophe)

**Modetrends kennst du nicht,  
das ist es, was du trägst.**

Jeden ziehe ich in meinen Bann.  
die ich ausführe.  
die kaufe ich mit Dollar.  
mit dem ich mich auf der Straße zeige.  
das sollt ihr wissen, ihr Schwätzer.  
Es ist jetzt an euch.

Am besten angesehen sind Kleider von der Stange, die *readymade* genannt werden. Diese sind am teuersten. Kleider von der Stange gibt es von 30.000 TSh. aufwärts. Ein weiteres teures Kleidungsstück ist das sogenannte Bazé. Es ist ein Kleid aus einem gefärbten Damaststoff, reich mit Stickereien verziert. Diese kann man für 12.000 TSh., aber auch für 150.000 TSh. erstehen. Im Moment herrscht eine neuere Mode, bei der es einen besonderen Stoff für den Kopfschmuck gibt, der alleine 60.000 TSh. bis 70.000 TSh. kostet. Der Stoff für das Kleid kostet 250.000 TSh.. Als ich diese Stoffe mit einer Freundin betrachtete, meinte diese, dass es ja mit den Ausgaben für den Stoff nicht getan sei. Dazu benötigte man zudem schöne Schuhe und dicken Goldschmuck. Sie rechnete durch und kam auf 500.000 TSh. Bei *taarab*-Veranstaltungen werden die beiden letztgenannten Kleidungsarten allerdings weniger getragen. Noch seltener werden indische Saris getragen. Diese kommen allerdings zunehmend in Mode. Einen Secondhand-Sari kann man für 10.000 TSh. erstehen, ein neuer Sari kostet mindestens 45.000 TSh..

Je kostbarer die Kleidung, umso mehr hebt sich eine Frau von den anderen ab. Damit zeigt sie, dass sie über die nötigen ökonomischen Mittel verfügt, und signalisiert darüber hinaus ihren eigenen, ganz persönlichen Wert. Es ist aber nicht nur die Kostbarkeit eines Kleides, das das Erscheinungsbild seiner Trägerin ausmacht. Auch der Stil ist dabei von Bedeutung.

Zu *taarab*-Veranstaltungen gehört ein bestimmter Dresscode. Normalerweise trägt Frau zu einer *taarab*-Veranstaltung ein langes, geschlossenes Kleid aus glänzendem Stoff.

Diskussionsgegenstand sind dabei immer die Details. Wie lang darf ein Schlitz im Kleid, wie weit ein Ausschnitt, wie eng anliegend, wie durchsichtig, wie kurz das Kleid sein. Die Grenzen der Angemessenheit werden von den Teilnehmerinnen intensiv diskutiert.

Bei einem Wettbewerb<sup>180</sup> um die *Miss taarab*, der von der *taarab*-Gruppe East African Melody veranstaltet wurde, war Kleidung ein Kriterium. Den Preis gewann nicht die Frau, die das spektakulärste Kleid trug. Im Gegenteil, die Gewinnerin trug ein schlichtes, figurnahes, langes, rotes Kleid. Als ich eine Dame der Jury nach dem Grund ihrer Wahl fragte, war ihre Antwort, dass es nicht nach Art des *taarab* sei, Aufsehen zu erregen. Vor allen Dingen sollten die Frauen ihre persönliche Ehre achten, was bei einem aufreizenden Kleid nicht der Fall sei. Zu dem Kriterium der Kleidung kam auch noch das des Verhaltens, des Tanzes. Damit wird deutlich, dass sich die Frage des Stils nicht nur auf das Kleid bezieht, sondern auch auf das Verhalten der Trägerin. Kleidung und angemessenes Verhalten machen den Stil aus.

Clothing is a mere collection of garments; fashionability is a performative capacity, an ability to effect the right look through an effective combination of garments, social sense, and bodily performance. Style, in this sense, is not achieved simply by having certain ideas or adhering to certain norms; it is a matter of embodied practices, successfully performed. (Ferguson 1999: 98)

Auch noch am Tag nach einer *taarab*-Veranstaltung gibt die Bekleidung verschiedener Damen genügend Gesprächsstoff. Natürlich wird oft auch der Kleidungsstil der Sängerinnen diskutiert. Eine der Sängerinnen ist dafür bekannt, meistens Kleider von der Stange zu tragen, was anerkennend und auch ein wenig mit Neid wahrgenommen wird. Über eine andere Sängerin wird regelmäßig Geringschätzung ausgedrückt, weil sie sich nicht zu kleiden wisse. Diese Sängerin ist sehr klein, was sie mit hohen Schuhen auszugleichen versucht, die gerade aber auch nicht in Mode sind. Außerdem hat sie eine Vorliebe für große Muster, Puffärmel und Rüschen, was erstens nicht in Mode ist und zweitens nach Meinung meiner Begleiterinnen eher noch kleiner macht. „Soundso ist aber unmöglich gekleidet gewesen. Stell Dir vor, ein Schlitz bis hierher.“ Dabei zeigt die berichtende Dame bis an die obere Hälfte ihres Oberschenkels. Die Trägerin dieses Kleides hatte die Grenze der Adäquatheit überschritten. Andererseits werden aber auch immer wieder neue Kleider und Stile entworfen, um die Zugehörigkeit zu einer modernen Welt zu demonstrieren. Wer oder was modern ist, wird ausgehandelt.

---

<sup>180</sup> FM Academia, 25.10.2001.

Qualities of personhood are judged by how the body is presented and displayed, they are, to a large extent, seen as an achievement based on consumer competences. Access to commodities thus gives women the resource and the power to construct their own meaning. The ideals and fantasies the women play with in fashions offer them points of orientation for the realisation of a gendered self. This process is a source of recreation and pleasure. Furthermore, fashion has to do with the desire to be up to date, with newness and nowness. It is a way for women to participate in the ideology of progress and development, to be part of the modern world, and that which lies in the future. (Fuglesang 1994: 115)

Diese Teilnahme an Fortschritt und Entwicklung und der Anschluss an die moderne Welt sind auch oft Thema in den Liedern. Modernität, auf dem neuesten Stand sein, sind Eigenschaften, die eine Frau anstrebt. Dieser Wunsch wird in den Liedern durch Metaphern ausgedrückt, die aus dem Bereich der westlichen Moderne entlehnt wurden:

**Haya, haya, haya sagt was immer ihr wollt.  
Haya, haya, haya das neue Jahrtausend hat begonnen.  
Seht nur, die Dame des Jahrtausends tritt ein.  
Ich, als eine der ersten zehn, trete ein.  
Ich überarbeite meine Software.  
Ich überarbeite meine Hardware.  
Den Microsoft Stil beherrsche ich von A bis Z.  
Haya, haya, haya sagt was immer ihr wollt.**

(„*Mimi wa karne 21*“, Intro)

Mit neuer Energie	steche ich alle aus.
Seht mein Können	in Echtzeit auf dem Satelliten.
Gewandt in der Wissenschaft,	fliege ich in einer Rakete.
Lügen und Streitereien	sind veraltet.
Euch bringe ich in Bedrängnis,	begreift das endlich.
Modernste Technologie,	das ist mein Feld.

(„*Mimi wa karne 21*“, 4. Strophe)

Die Auszüge aus diesem Lied zeigen, dass sich der Dichter Metaphern modernster Technologie bedient. Das lyrische Ich bedient sich der Attribute eines technologisierten und modernen Lebens wie Satellit, Rakete und moderne Technologie. Es ist genau das Wissen um und der Anschluss an diese moderne Welt, derer sich das lyrische Ich rühmt. Sie sind auch Grund dafür, sich über das lyrische Du zu stellen, das nicht auf dem neuesten Stand ist. Dass diese aber metaphorisch nicht für die Beherrschung neuester Softwareprogramme stehen, sondern vielmehr für eine Liebesbeziehung, wird in den folgenden Zeilen deutlich:

Im Ozean der Liebe	schwimme ich, die Expertin.
Meine Liebe ist süß	und raffiniert.
Ich bringe die stärksten Männer zum Weinen,	ohne Zweifel auch die attraktivsten.

Mehr kann niemand erwarten.  
Nicht zu knapp bringe ich es ihnen bei,  
Mit diesen meinen Liebeskünsten  
mithalten.

(„*Mimi wa karne 21*“, 3. Strophe)

Ich verfüge über eine Technik.  
ich bringe sie um den Verstand.  
könnt ihr anderen Frauen nicht

Zwischen Modernität und Adäquatheit besteht nur ein schmaler Grad. So wird in jeder Vorstellung immer wieder neu verhandelt, wo die Grenzen liegen. Die Diskussionen, was adäquate Kleidung für eine *taarab*-Vorstellung ist und was nicht, führen in der Regel zu der Frage, ob der *taarab*, so wie er heute praktiziert wird, überhaupt noch *taarab* ist.:

*M: uvaaji wa sasa hivi siyo ya taarab tena, -*

*K: hmm, ndiyo unasema hiyo mipasuo tena –*

*M: siyo mipasuo ha, taarab na suruali wapi na wapi –*

*K: hmm*

*M: taarab na suruali vitu tofauti. Au uje na kimini, kimini na taarab inaenda wapi, eh ushavaa kimini unacheza, unainama. Unacheza kiuno mbele ya hadhara, maana kuna mwanaume wanashawishi matukio kama yale na wanapenda wanawake kama wale. Wanajua kwanza ni rahisi watakupata, pili hana gharama watakuwa nacho ndiyo hicho hicho. Utampeleka wapi? Na hapa wakikuchukua ina maana mkataba umeisha.*

*K: Nd'o maana ulitungwa ule wimbo... unaitwaje? Zoa Zoa*

*M: Ehh Zoa Zoa ehh*

*K: Nd'o maana yake*

*M: Nd'o maana yake. Kwa sababu wewe kila unayekuja unampenda*<sup>181</sup>

M.: Die heutige Kleidung ist nicht mehr die des *taarab*.

K.: Hmm, du meinst wegen dieser langen Schlitze (in den Kleidern)?

M.: Nicht die Schlitze, *taarab* und Hosen, wie geht das zusammen?

K.: Hmm.

M.: *Taarab* und Hosen, das sind zwei völlig verschiedene Dinge – oder du kommst in Mini, wo geht das zusammen, du trägst Mini und bückst dich ... du bewegst die Hüften vor einem Publikum, das heißt, es gibt Männer, die von solchen Ereignissen verführt werden, und sie mögen Frauen wie diese, erstens wissen sie, dass es leicht ist, dich zu bekommen, und zweitens werden sie nicht viel ausgeben müssen. Genau das ist es, wohin bringst du sie, und wenn sie dich dann mitnehmen, heißt das, der Vertrag ist unterzeichnet.

K.: Aus diesem Grund wurde das Lied, wie heißt es noch einmal „Zoa Zoa“ – „Zusammenkehren“ gedichtet?

M.: Genau das bedeutet das.

K.: Das heißt es also.

M.: Weil du jeden liebst, der kommt.

---

<sup>181</sup> Madaraka Omary 11.9.04.

Diese Äußerungen einer Begleiterin machen deutlich, dass es Kleidung gibt, die für den *taarab* nicht adäquat ist. Dazu gehören für Frauen Hosen und Miniröcke. Die Art der Kleidung wirft immer wieder Diskussionen auf, in denen gerade die Anhänger und Anhängerinnen des klassischen *taarab* sich erhitzen.

Eine weitere Aussage, die durch Kleidung gemacht werden kann, ist die Zugehörigkeit. Das Tragen von gleicher Kleidung wird dann eingesetzt, wenn Frauen Zugehörigkeit demonstrieren wollen. Bei einer *taarab*-Veranstaltung bemerkte meine Begleiterin, „Ach, die haben sich wohl wieder vertragen“, und deutete auf zwei Sängerinnen. Da ich nicht verstand, wie sie zu diesem Schluss kam, fragte ich sie danach. Sie erklärte mir, dass es zumindest ein Gerücht um einen Streit der beiden untereinander gegeben habe. Mit dem Erscheinen der beiden in gleicher Kleidung bekundeten sie öffentlich, dass sie sich entweder nie gestritten hatten oder der Streit beigelegt sei. Meiner Begleiterin war dieses Detail sofort aufgefallen.<sup>182</sup>

Beim Besuch einer Freundin fiel mein Blick auf ein gerahmtes Foto, das sie mit ihrem Mann abbildet. Auf dem Bild tragen ihr Mann und sie Oberteile aus dem gleichen Stoff. Sie hatte diese nähen lassen und ihrem Mann das Hemd zum Valentinstag geschenkt. Damit waren sie dann gemeinsam ausgegangen und hatten sich fotografieren lassen.

Auch bei Hochzeiten bzw. den Festen um die Hochzeit herum drücken Frauen ihre Zugehörigkeit durch gleiche Kleidung aus. Bei einer der Feiern zur Verabschiedung der Braut von ihrer Familie, der *kitchen party*<sup>183</sup>, wählen Frauen, die einer Gruppe angehören, gemeinsam eine *khanga* aus, die sie dann bei den Feierlichkeiten tragen. *Khanga* werden bedruckte Tücher genannt, die von Frauen getragen werden. Ein einzelnes Tuch, eine *khanga* hat ein abgeschlossenes Muster und ist bis auf wenige Ausnahmen mit einem Spruch versehen. Die Tücher werden paarweise gekauft, so dass ein Tuch um die Hüften, zum Beispiel als Rock, und ein weiteres als Kopfbedeckung getragen werden kann. Das Wichtigste an einer *khanga* ist der aufgedruckte Spruch, vermittels dessen die Trägerin

---

<sup>182</sup> Bei zwei Gruppen, die auch *taarab* im Programm haben, nämlich Muungano und TOT, tragen die Sänger und Sängerinnen und Musiker die gleiche Kleidung. Nur die Starsängerin tritt in einem anderen Kostüm auf. Bei der Gruppe East African Melody tragen die Musiker Hemden aus dem gleichen Stoff und eine dunkle Hose. Die Sängerinnen dieser Gruppe kleiden sich individuell und nach ihrem Geschmack.

<sup>183</sup> Die sogenannte *kitchen party* ist ein Fest nur für Frauen, das von der Familie der Braut veranstaltet wird. Bei diesem Fest werden der Braut Ratschläge für ihr Eheleben gegeben und sie bekommt Geschenke. Auch die Mutter der Braut wird geehrt, indem sie Geschenke bekommt. Siehe dazu das Kapitel „*Mipasho* im Alltag“.

indirekt Botschaften übermitteln kann.<sup>184</sup> So beziehen sich die Sprüche auch auf alle Lebenslagen. Bei einer Hochzeit werden *khanga* mit Sprüchen wie „*Furaha ya Harusi ni Kupendana*“ (Freude einer Hochzeit ist die Liebe), „*Nyumba Yenye Upendo Haikosi Baraka*“ (Über einem Haus, in dem die Liebe herrscht, liegt Segen), „*Ndoa ni Baraka ya Mungu*“ (Die Ehe ist ein Segen Gottes) getragen. So ist das Tragen gleicher *khanga* durch eine Gruppe von Frauen erstens Ausdruck der Zusammengehörigkeit und zweitens wird durch den Spruch eine gemeinsame Haltung ausgedrückt. Wie eine Frau die *khanga* trägt, bleibt ihr überlassen. Sie kann ein aufwendiges Kleid aus diesem Stoff nähen lassen, diesen nur um die Hüften wickeln oder als Kopfschmuck binden. Seit 2000 ist es auch in Mode, sich aus *khanga* Kleider nähen zu lassen. Bis dahin wurden sie nur als komplettes Tuch getragen. Die Botschaft der *khanga* bleibt trotzdem erhalten, auch wenn der Spruch nicht sichtbar ist. Die Frauen kennen die Tücher so gut, dass sie anhand des Musters und der Farbe wissen, welchen Spruch ein Tuch trägt. Das war zuvor nicht üblich. Einige der *khanga*-Sprüche entstammen *taarab*-Liedern. Besonders Zeilen beliebter Lieder werden zitiert:

<i>khanga</i> -Spruch	<i>taarab</i> -Lied	<i>taarab</i> -Gruppe
<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Kinyago cha Mpapure</i></li> <li>– <i>Mimi simtaki wako ninaye mpenzi wango</i></li> <li>– <i>Mdomo kama chupa</i></li> </ul>	„ <i>Kinyago cha Mpapure</i> “	East African Melody
<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Sichagui sibagui atakayenizika simjui</i></li> </ul>	„ <i>Sichagui Sibagui</i> “	East African Melody
<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Mtabaki mnalo, hampati mtakalo</i></li> </ul>	„ <i>Semeni</i> “	East African Melody
<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Mpambe nuksi</i></li> </ul>	„ <i>Wapambe Nuksi</i> “	East African Melody
<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Achia ngazi mchuma anaondoka</i></li> <li>– <i>Mtu mzima ovyo</i></li> <li>– <i>Hasikii wala haoni</i></li> <li>– <i>Mtu mzima ovyoo</i></li> <li>– <i>Naringa hutomchukua Mambo yangu yameshamchengua</i></li> </ul>	„ <i>Mambo Yapo Huku</i> “	Muongano Cultural Troupe
<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Mapenzi yamemnogea</i></li> </ul>	„ <i>Hutomchukua</i> “	Muongano Cultural Troupe

<sup>184</sup> Zu ihrer Funktion als Kommunikationsmittel siehe (Beck 2001). Bei Feierlichkeiten wird so vor allen Dingen eine *khanga* im Hinblick auf den Spruch ausgesucht und nicht wegen des Musters oder der Farbe.

– <i>Si mzizi ni bahati yangu</i>	„Si Mzizi“	Muungano Cultural Troupe
– <i>Mambo iko huku</i> – <i>Rusha roho, usitoe roho</i>	„Mambo Iko Huku“	TOT
– <i>Mambo bado</i>	„Mambo Bado“	TOT
– <i>Tutabanana hapa hapa</i>	„Tutabanana Hapa Hapa“	Zanzibar Stars
– <i>Wakerekao shauri zao</i>	„Wakerekao“	Zanzibar Stars

Tabelle 2: Verse von *modern taarab*-Liedern auf *khanga*.

## Frisur

Zu einem meiner Besuche einer *taarab*-Veranstaltung verabredete ich mich nachmittags mit einer Anhängerin des *taarab*. Wir hatten uns bei ihr zu Hause verabredet. Dort angekommen richtet mir ihre Tochter aus, dass ihre Mutter schon beim Friseur sei, wohin sie mich dann begleitet. Dort treffe ich dann nicht nur meine Bekannte Asha, sondern noch eine weitere *taarab*-Begeisterte, die ebenfalls zu der abendlichen Vorstellung um 21.00 Uhr gehen will. Die beiden Frauen waren guter Laune, tauschten den neuesten Tratsch aus, während ich wartete und einen Kaffee trank. Ich selber wollte mich der Friseurin nicht anvertrauen, da ich schon schlechte Erfahrungen damit gemacht hatte. Allerdings waren meine Begleiterinnen nie mit meiner Frisur (meistens schlicht hochgesteckte Haare) zufrieden. So hatte mich Asha einmal dazu überredet, mich ordentlich frisieren zu lassen. Sie hatte sich zu diesem Zweck extra erkundigt, wer diese Aufgabe, westliche Haare zu frisieren, managen könnte. Die Prozedur mit den heißen Welleisen war so furchteinflößend, dass ich befürchten musste, meine Haare zu verlieren. Meine Begleiterinnen allerdings waren begeistert. Die Friseurin meinte allerdings, dass ich doch nächstes Mal ein Haarteil mitbringen sollte, dann könne sie mehr aus meinen Haaren machen. Der Besuch beim Friseur kostet um die 1.000 TSh. für das Legen der Haare. Diese Frisur hält allerdings auch nur 3 Tage lang. Flechtfrisuren sind in Dar es Salaam für einen *taarab*-Besuch nicht populär. Die Frisur ist so auch häufig Thema in den Liedern:

**Du bist nicht attraktiv, selbst wenn du deine strohigen Haare flichst, löst sich die Frisur gleich auf.**

Oh, du Michelinmännchen!

(„*Sanamu la Michelini*“, Chorus II)

**Und die, die etwas zu bieten  
haben sind hier,  
Du hast dich verbrannt,**

**die Leute mit Taarab sind hier.  
du hast noch nicht einmal Haare,**

**Zum Friseur zu gehen,  
Überlass das den Fachfrauen,  
Beerdigungsfrisuren,**

(„Mambo Iko Huku“, Refrain I)

**noch nicht einmal ein Haarteil.  
das ist nicht dein Niveau.  
du verlierst dabei nur.  
das ist dein Niveau.**

Hört, hört, hört, hört!

Beim Friseur hast du Schulden, deshalb hast du den Weg gewechselt.

Haarteile hast du weggenommen und Produkte zum Haarelegen.

Die da – nur betteln!

(„Mambo Iko Huku“, 3. Strophe)

In der letzten Zeile dieses Refrains wird Bezug auf Flechtfrisuren genommen, die im *taarab* nicht en vogue sind. Mit „nywele za kilio“, „Beerdigungsfrisur“, ist eine der einfachsten Flechtfrisuren gemeint. Sie wird auch „twende kilioni“ oder „salaam kwa bibi“ genannt. Bei dieser Frisur werden fünf bis sieben Stränge am Kopf vom Haaransatz der Stirn bis in den Nacken geflochten. Diese Flechtfrisur ist auch oft für Schulmädchen obligatorisch. Zum Flechten dieser Frisuren geht Frau auch nicht zu einem Friseursalon. Entweder die Frau, die die Haare flicht, kommt ins Haus oder man trifft sich bei ihr zu Hause. Viele Frauen können einfachere Flechtfrisuren flechten. Obwohl das Flechten je nach Frisur länger dauern kann, ist auch der Preis dafür geringer und kostet zwischen 200 TSh. und 500 TSh.. Sie hält auch sehr lange – bis zu 2 Monate, wird aber meistens nach einem Monat erneuert.

## **Modern taarab und seine Bezüge zum Alltag**

Eine Freundin von mir war längere Zeit krank gewesen und musste sich operieren lassen. Jetzt besuchte ich sie zum ersten Mal bei ihr zu Hause. Ihr schien es wieder gut zu gehen, jedenfalls war ich erfreut über den guten Eindruck, den sie auf mich machte. Sie berichtete mir dann von ihrer Krankheit und der Operation und wer sich fürsorglich um sie gekümmert hatte. Allerdings war sie auch sehr erzürnt über das Verhalten einiger Bekannter, die sie nur deshalb im Krankenhaus besucht hatten, um sie in ihrem schlechten gesundheitlichen Zustand zu sehen. Gerüchte waren in Umlauf gebracht worden, sie sei ja furchtbar abgemagert. Ohne Zweifel leide sie an der modernen Krankheit (HIV/Aids). Das erboste die Freundin jetzt, da sie mir davon berichtete, immer noch. Sie sei ja wegen der OP auf HIV untersucht worden und sei glücklich darüber, gesund zu sein.

Ein paar Tage später gehen wir zusammen mit einigen Freunden von ihr aus. Nicht weit von ihrem Zuhause setzen wir uns in eine offene Bar. Es herrscht reger Publikumsverkehr. Stühle und Tische werden an der Straße zusammengeschoben, so dass wir alle Platz haben. Nachdem alle ihre Getränke vor sich haben und auch das Ziegenfleisch bestellt ist, bittet meine Freundin die Bedienung, eine ihrer Audiokassetten aufzulegen. Sie hatte nur für diesen Anlass Kassetten von zu Hause mitgenommen. Es erklingt das Lied „*Jimbo*“ der *taarab*-Gruppe East African Melody. Meine Freundin singt das Lied lautstark von Gesten unterstrichen mit, so dass alle Kunden der Bar und auch alle Passanten das Lied und das Engagement meiner Freundin mitbekommen. „*Jimbo*“ ist eine Medizin, mit der Neugeborene gewaschen werden, damit sie vor bösen Wünschen geschützt sind.<sup>185</sup> Das Lied besagt, dass das lyrische Ich durch diese Medizin vor Boshaftigkeit geschützt ist. Alles Gerede und alle bösen Wünsche kommen so auf denjenigen zurück, der sie ausgesendet hat.

Meine Freundin hat sich auf diese Weise gegen die Gerüchte über ihre angebliche Infektion gewehrt, die ihr zu Ohren gekommen waren. Die Bar in ihrem Viertel war genau das passende Setting, um ihre Aussage durch das Lied zu platzieren. Hier erreichte sie die Ohren, die das Lied treffen sollte. Warum sie genau dieses Lied auflegte und dabei derart

---

<sup>185</sup> Es besteht die Vorstellung, dass sich manche Menschen hinterhältig verhalten. So besuchen sie das Neugeborene offiziell, um es zu begrüßen, beabsichtigen in Wirklichkeit aber, ihm Schaden zuzufügen. Gegen diese Verwünschungen werden Amulette und Medizin eingesetzt. Auch das Schminken des Säuglings mit Kajalstift dient diesem Zweck. Siehe dazu auch die Ausführungen aus der Sammlung von (Velten 1965: 6).

engagiert mitsang, konnte aber nur verstehen, wer in die Geschichte involviert war. Das Lied ist aus dem Jahr 1992 und somit sicher nicht für diesen Kontext geschrieben worden. Welche Absichten der Dichter beim Schreiben dieses Liedes hatte, spielte in der Verwendung des Liedes, so wie es meine Freundin nutzte, keine Rolle. Vielmehr verwendete und interpretierte sie das Lied für ihre Belange. Durch den Kontext war auch allen anderen Beteiligten, den Anwesenden in der Bar, eine Interpretation möglich.

Dies widerspricht der Auffassung einiger Swahili-Experten, die davon ausgehen, dass ohne das Wissen über die Intention des Autors ein Verständnis der Bedeutung einer Swahili-Dichtung nicht möglich ist (Mulokozi 1979: 51-56; Shariff 1988; Mazrui 1995: 102-103; Biersteker 1996).

Seit Bakhtin in den 1930er Jahren wird gerade der Rezeption von Literatur eine bedeutende Rolle zugeschrieben.

But any utterance, when it is studied in greater depth under the concrete conditions of speech communication, reveals to us many half-concealed or completely concealed words of others with varying degrees of foreignness. Therefore the utterance appears to be furrowed with distant and barely audible echoes of changes of speech subjects and dialogic overtones, greatly weakened utterance boundaries that are completely permeable to the author's expression. (Bakhtin 1994: 86)

Durch die Rezipienten kann demnach einem Werk eine von der ursprünglichen Intention des Autors völlig abgekoppelte Interpretation erfolgen. Der oben beschriebene Vorfall zeigt, wie unabdingbar der Kontext für die Interpretation eines Liedes ist. Das Wissen um die Urheberschaft und die Intention des Autors kann von Bedeutung sein, muss es aber nicht. Die Interpretation von Liedern kann somit je nach Akteur eine ganz unterschiedliche sein, weil sie in die jeweiligen persönlichen Geschichten einbezogen und damit geformt werden. Neuere Arbeiten von Ethnologen belegen, dass die Bedeutung von Dichtung durch den Kontext, wie ihrer Performanz, der Teilnahme von Fans, staatlichen Interessen und den Medien, bestimmt wird (Lange 2000; Topp Fargion 2000; Askew 2002).

To understand the expressive complexity of Swahili life, as *lived*, it is also crucial to consider the power-laden communicative practices and highly local contexts that surround the use of poetry *outside* of its performance, among people who are not necessarily committed fans. (Arnold 2002: 145 Hervorhebung im Original)

Den *taarab* allerdings kategorisch immer und willkürlich völlig losgelöst von der Intention des Autors zu sehen, führt ebenso in die Irre. So gibt es auch Lieder, deren Interpretation für die lokalen Akteure nur mit dem Wissen der Urheberschaft möglich ist. Ein Beispiel dafür ist das Lied „*Kisabaluu*“ der Gruppe East African Melody. Es ist ein Auftragslied, das an eine Frau gerichtet ist, die versuchte, Unfrieden zwischen Eheleuten zu stiften. Sie

schickte der Ehefrau Fotos, die ihren Mann mit seiner Geliebten zeigten, und schickte ihr Nachrichten per SMS, die sie über dessen Affäre informieren sollten. Mit ihren Aktionen wollte sie sich an diesem Mann rächen, mit dem sie zuvor selbst eine Affäre gehabt hatte. Daraufhin bestellte die belästigte Ehefrau ein Lied bei der Gruppe, um ihr mitzuteilen, dass sie ihre Ehe nicht zerstören kann und die Belästigungen unterlassen soll. Bei der Uraufführung des Liedes ahnte die Angesprochene nichts davon, dass sie selbst mit dem Lied gemeint war und tanzte unwissend zu dem Lied. Erst, als ihre Bekannte sie darauf aufmerksam machte, ob sie wisse, an wen das Lied adressiert sei, stellte sie Nachforschungen an. Die Autorschaft brachte sie schließlich zur Überzeugung, dass das Lied für sie geschrieben wurde. Danach tanzte sie nie wieder zu dem Lied.

Um die Rezeption von Liedern zu erfassen, wird ihre Bedeutung und Einbindung auch außerhalb des Aufführungsrahmens betrachtet. *Taarab*-Lieder haben ihren Platz im gelebten Alltag wie in der Festkultur der Akteurinnen. Besonders bei bestimmten Festen wie der Hochzeit und den Festen um eine Hochzeit herum ist der *taarab* nicht wegzudenken, selbst nicht bei Frauen, die sich weniger für *taarab* interessieren. Warum ist der *taarab* so wichtig bei diesen Feiern? In welchem Zusammenhang stehen die Aussagen, die in den Liedern gemacht werden, mit dem Leben der Akteurinnen? Um diesen Fragen nachzugehen, werden die Themen, die in den Liedern jeweils angesprochen werden, mit dem Leben von Frauen in Dar es Salaam in Bezug gesetzt.

## Die kitchen party



Abbildung 3: *Kitchen party* in Dar es Salaam (2004). Foto: Stefanie Kolbusa

Meine Freundin hat mich zu einer Feier eingeladen, die normalerweise für Bräute vor deren Hochzeit stattfinden. So fahre ich schon am frühen Nachmittag zu meiner Freundin, die in einem dicht besiedelten Viertel Dar es Salaams wohnt. Ich bin überrascht, als ich meine Freundin im Eingang sitzend mit einer neuen Frisur antreffe. Sie hat sich kleine Zöpfchen flechten lassen und dafür den gesamten vorhergehenden Tag in einem Friseursalon verbracht. Jetzt wurde sie von einer Nachbarin aufwendig geschminkt. Normalerweise macht sich meine Freundin immer selbst zurecht, aber heute scheint ein besonderer Anlass zu sein. Auch eine ihrer Töchter macht sich aufgeregt zurecht. Sie bügelt gerade das Kleid, das sie anziehen will. Mir ist es peinlich, dass ich nicht in einem besseren Kleid erschienen bin. Schon öfter war ich bei Frauenfesten, aber dass Frau sich zu einem solchen Anlass derart zurechtmacht, war mir bisher nicht aufgefallen. Nur die Braut und die engsten Verwandten waren nach meiner bisherigen Beobachtung stets außerordentlich schön und aufwendig hergerichtet, nicht aber entfernte Verwandte, Nachbarn und Freunde. So frage ich meine Freundin, ob sie mich überhaupt mitnehmen

will. Jedenfalls versuche ich dann mein Aussehen mit Schminke aufzubessern. So sind wir alle mit den Vorbereitungen für das Fest beschäftigt. Nach dem Bügeln werden die Kleider über einen Ständer gehängt, unter den Räucherwerk gestellt wird. Meine Freundin wird ein neues Kleid tragen, das auch über den Ständer kommt, genauso wie mein leichtes Umhängetuch. Eine weitere Tochter bringt die Glut, auf die das Rauchwerk gestreut wird. Der Duft des aufsteigenden Rauches wird von den Kleidern angenommen. Es gibt von diesem Rauchwerk *udi* eine große Palette von Düften. Eine Frau, die etwas auf sich hält und es sich leisten kann, benutzt *udi* so oft wie möglich. Zu besonderen Anlässen ist *udi* Pflicht. So ist bei Festen die Luft von den verschiedensten Düften erfüllt, die jede Frau umgibt. Natürlich gehört zu den neuen Kleidern, der Frisur und dem Make-up auch das Anlegen von Goldschmuck. Dieses Mal kann meine Freundin den Schmuck sofort anlegen, ohne Bedenken haben zu müssen, auf dem Weg zum Fest bestohlen zu werden, weil wir mit dem Taxi dorthin fahren. Die Bemühungen meiner Freundin und ihrer Tochter haben sich gelohnt, jedenfalls bin ich von ihren Erscheinungen tief beeindruckt. Während der Taxifahrt sagen mir die beiden, dass sie „*tutawapasha kisawa sawa*“ („denen zeigen wir es ordentlich“). Dann berichten sie mir, dass sie bei dem Fest auf die Frau treffen werden, die von ihrem Mann wegen meiner Freundin verlassen hatte worden war. Inzwischen sind auch meine Freundin und dieser Mann nicht mehr zusammen, aber sie waren über zehn Jahre ein Paar und haben eine gemeinsame Tochter, die uns nun begleitet. Diese Ex-Frau ist deswegen immer noch wütend auf meine Freundin und lässt keine Gelegenheit aus, sie und ihre Tochter zu piesacken, wo und wie sie nur kann. Dieses Mal wollen sich die beiden rächen. Sie zeigen mir das Geschenk für die Brautmutter, eine *khanga* mit dem Aufdruck „*Mambo yote ya mpito*“ („Alles geht vorüber“). Ich erschrecke ein bisschen über den Spruch auf dem Tuch, weil er keine Glückwünsche ausdrückt, wie es sonst zu einem solchen Anlass üblich ist. Sie meinen dann aber, dass das nicht so wichtig sei. Als wir ankommen, sind erst wenige Frauen dort. Die Feier findet in einer größeren Bar statt, die zu diesem Zweck angemietet wurde.

Solche Feiern, die sogenannte *kitchen parties*, sind reine Frauenfeste, bei denen nur Kameramann und DJ als männliche Ausnahmen zugelassen sind. Das Fest hat sich erst um das Jahr 2000 etabliert.<sup>186</sup> Die Feiern finden entweder auf einem Platz oder im Hof der Brautmutter statt, oder, bei entsprechenden finanziellen Möglichkeiten, in einem

---

<sup>186</sup> Geisler (2000) führt aus, dass die *kitchen parties* in Zambia in den 1970er Jahren eingeführt wurden. Ihrer Meinung nach wurden diese von den vom Ausland zurückkehrenden Diplomaten veranstaltet, hauptsächlich um ihren Wohlstand zur Schau zu stellen.

gemieteten Saal. Zwar haben nur geladene Gäste zu diesen Feierlichkeiten Zugang, dennoch werden dem Neugierigen Einblicke nicht verwehrt: mit Palmwedeln und Tüchern abgegrenzt oder vom Publikumsverkehr einer Bar getrennt, sind sie doch für Außenstehende einsehbar. Während der Feier wird *Bibi harusii mtarajiwa*, die zukünftige Braut, der Gemeinschaft der Frauen vorgestellt. Die *kitchen party* ist eines der Feste um eine Hochzeit und beinhaltet die Verabschiedung der Braut aus ihrem Junggesellinnenstand sowie deren Einweisung in das Eheleben. Es stellt eine Zwischenform zwischen Mädcheninitiation und Verabschiedung der Braut von ihrer Familie dar. Zudem ist es eine Ehrung der Mutter der Braut. Die Reihenfolge der Hochzeitsfeste ist wie folgt:

1. *unyago* – Initiation der Braut, absolut nur für Frauen, der Öffentlichkeit völlig unzugänglich.
2. *kitchen party* – nur für Frauen, aber mit Anstrengung auch der Öffentlichkeit zugänglich (inzwischen gibt es auch ein Äquivalent für die Seite des Bräutigams, die *begi party*)<sup>187</sup>.
3. *send-off* – Verabschiedung von der Familie – für Frauen wie für Männer.
4. *kufunga ndoa* oder *harusi* – Eheschließung, Hochzeit, für Frauen wie Männer.
5. *reception* – bei Muslimen ein weiteres Fest nach der Verheiratung für Frauen wie Männer.

Die Reihenfolge muss aber nicht streng eingehalten werden. Eine die Braut betreffende Feier kann auch ausgelassen werden, oder *kitchen party* und *send-off* werden zusammengelegt. Die *kitchen party* wird im Gegensatz zur Initiation auch von Christen begangen. Bei allen Festen treffen sich die Nachbarinnen und die weiblichen Verwandten, um das Fest gemeinsam zu organisieren. In den Höfen wird in großen Töpfen Reis mit Fleisch gekocht sowie Salat und Gemüse zubereitet. Währenddessen sind andere Frauen mit dem Dekorieren des Festsaaus oder Festplatzes beschäftigt. Das kann außer einem angemieteten Saal auch der Platz vor dem eigenen Haus sein. Wenn nötig, wird mit Matten oder Tüchern der Platz vor öffentlichen Betrachtern abgeschirmt. Im Haus werden die zukünftige Braut und deren Begleiterin hübsch gemacht. Ihr feierlicher Einzug in den Festsaal ist der Höhepunkt dieser Festlichkeit. Wie Königinnen werden sie auf die

---

<sup>187</sup> Die *begi party* etablierte sich erst um 2004. Sie wurde eingerichtet, um Mütter, die ausschließlich Söhne geboren haben, nicht zu benachteiligen. Erstens sollen auch sie wie die Mütter von heiratenden Töchtern geehrt werden. Zweitens beteiligen auch sie sich wie andere Frauen an nachbarschaftlichen oder verwandtschaftlichen Hilfeleistungen, von denen jede Frau irgendwann profitieren soll.

geschmückte Bühne gesetzt, wo sie meistens schweigend lächelnd die Vorgänge verfolgen. Auf der Tanzfläche (vor der Bühne) führt eine Zeremonienmeisterin durch die Feier.

Zurück zu der *kitchen party*, die ich mit meiner Freundin und ihrer Tochter besuche. Inzwischen sind wir am Veranstaltungsort angekommen. Die vielen Frauen, die zu dem Fest erschienen sind, setzen sich auf Stühle oder auf Matten mit Blick auf die Braut, deren Freundin und die Zeremonienmeisterin. Die Feier wird mit einem Gebet eröffnet. Dann erklärt die Zeremonienmeisterin, warum sie sich alle versammelt haben und dass dies ein wichtiger Tag im Leben der Braut sei. Sie solle aufmerksam all den Ratschlägen folgen, die ihr im Laufe des Abends von den Anwesenden gegeben würden. Zunächst wird die Brautmutter gebeten, ihrer Tochter Wünsche und Ratschläge für ihre Ehe zu geben. „*Mwanangu ujue mume ni dhahabu*“<sup>188</sup> („Mein Kind, wisse, ein Ehemann ist Gold“), mit diesen Worten leitet die Zeremonienmeisterin die Feierlichkeiten ein. Dabei schaudert es mich leicht und so frage ich eine junge Frau, die neben mir sitzt, was sie davon hielte. Ihre Antwort darauf: „*Sisi tuko wengi*“ („Wir sind einfach viele“), womit sie meinte, dass wir Frauen ganz einfach in der Überzahl sind.

Der letzte Zensus 2002 von Tansania macht allerdings deutlich, dass es sich hierbei mehr um einen Mythos als um reale Fakten handelt.<sup>189</sup> Zuvor hatte ich mich einmal mit einer Freundin unterhalten, die meinte: „*Stefania siyo siri, kuwa na mume ni heshima.*“ („Stefanie, das ist kein Geheimnis, einen Ehemann zu haben, das bringt Ehre und Respekt.“)<sup>190</sup> Diese Ansicht wurde mir immer wieder von den verschiedensten Frauen mitgeteilt. Aber dass ein Ehemann wie Gold sei, das erfuhr ich bei dieser *kitchen party* das erste Mal.

Oft betonen die Brautmütter, die Braut solle vor allem das Gebet nicht vernachlässigen und sich respektvoll dem Mann und dessen Familie gegenüber verhalten. Es wird auch nicht verschwiegen, dass die Ehe keine einfache Angelegenheit ist, sondern vieler Mühen bedarf. Nach der Brautmutter gibt die Großmutter der Braut Ratschläge und gute Wünsche. Im Verlauf des Festes kommen weitere Frauen zu Wort, die über für die Braut wichtige Themen bezogen auf ihr neues Leben sprechen. Die einzelnen Themen werden von der Zeremonienmeisterin bestimmt und verteilt. Immer wieder bittet die Zeremonienmeisterin eine der Frauen hervor, um über eines dieser Themen zu sprechen. Unterbrochen werden

---

<sup>188</sup> MC *kitchen-party* 15.3.2004.

<sup>189</sup> Beim Zensus von 2002 wurden 48,91 % Männer, 51,08 % Frauen festgestellt, was einen Unterschied von 2,17 % ergibt (Government of Tanzania 2003).

<sup>190</sup> Gespräch Afua Suleiman 10.4.2004.

diese Ratschläge von Musik. Und diese Musik ist zum größten Teil *taarab*, der bei dieser Feier nicht fehlen darf. Bestimmte Lieder sind besonders beliebt und bei keiner Feier wegzudenken. Die Frauen tanzen zu ihnen mit dezenten Bewegungen im Kreis.

Bei den Themen, zu denen sich Frauen bei einer *kitchen party* mit Ratschlägen äußern und die unbedingt bei dieser Feier angesprochen werden, handelt es sich um:

1. Verehrung Gottes
2. Ehre, Respekt und Gastfreundschaft
3. Schwiegerfamilie
4. Nachbarn
5. Freundinnen
6. Finanzen
7. Liebe und Vergebung
8. Sauberkeit
9. Sexualität

Die Reihenfolge der Themen kann von Fest zu Fest variieren. Ich gebe die Themenreihenfolge hier beispielhaft wieder. Allerdings steht die Verehrung Gottes immer an erster Stelle und an zweiter Ehre und Respekt. Weiterhin kann eine Frau anlässlich der Überreichung ihres Geschenks am Ende der Feier der Braut zu dem Geschenk passende Ratschläge für die Ehe geben. Sie tritt dann vor die Braut, hält das Geschenk, meist Haushaltsartikel, für alle sichtbar in den Händen und unterweist die Braut. So überreichte bei einer *kitchen party* eine Frau ein *kawa*, eine geflochtene Abdeckung für Speisen, und erinnerte die Braut an Sauberkeit. Sie sagte ihr, dass sie das Essen für ihren Mann nicht nur fertig auf den Tisch stellen, sondern es auch mit einem *kawa* bedecken sollte. Je nach Art der Feier kann diese Unterweisung nur für die Braut hörbar oder für alle Teilnehmerinnen ausgesprochen werden. Erstere Praxis, also Ratschläge nur für die Ohren der Braut, werden als langweilig betrachtet. Schließlich wollen die anderen Frauen auch an den Unterweisungen teilhaben. Vor allen Dingen wird die Stimmung im Saal angeheizt, wenn die ein oder andere Unterweisung zweideutigen Charakter hat. Das Charakteristikum der *kitchen parties*, Ratschläge zu geben, hat dazu geführt, dass die Zeitung *Jumatatu* eine Rubrik *kitchen party kona* – „*kitchen-party*-Ecke“ nennt. In dieser Rubrik beantwortet eine

Frau „*Mamamdogo Rukia*“<sup>191</sup> Leserbriefe, in der Leser um Rat zu persönlichen Beziehungsfragen bitten.

### „Alles liegt in Gottes Hand.“ Fragen des Glaubens

Nach den einleitenden Worten der Zeremonienmeisterin, dem Gebet und der Ansprache von Mutter und Großmutter tritt eine Frau hervor, die über die Verehrung Gottes sprechen soll. Meistens wählt die Zeremonienmeisterin eine religiöse, oft ältere Frau, um über dieses Thema zu sprechen. Die Frau, die bei dem von mir besuchten Fest ausgesucht wird, um über die Verehrung Gottes zu sprechen, ist eine Frau mittleren Alters. Sie ist die einzige in der Gesellschaft, die in einen *buibui* gekleidet ist. Der *buibui* wird von Muslima getragen und besteht aus einem langen schwarzen Mantel mit langen Armen und einem Kopftuch. Dieses Kopftuch wird so gebunden, dass die Haare bedeckt sind.

Die Dame beginnt: „*Bismillahi rahmani rahim* – Im Namen Gottes des Allerbarmeren, des Barmherzigen – ich stehe hier vor euch, um das Wort Gottes an unsere Braut und alle, die teilnehmen, weiterzugeben. Liebe Braut, du bereitest dich darauf vor, geheiratet zu werden. Das, was ich dir raten möchte, als deine Schwester, deine Freundin, ist, dass die Hochzeit, wann ist die Hochzeit ...?“ Die Vortragende fragt laut in das Publikum, von wo sie von der Brautmutter als Antwort „Freitag“ bekommt. „Freitag“, setzt sie dann ihre Rede fort „an dem Tag, an dem du die Ehe schließen wirst, wirst du die Hälfte deiner Religion erfüllen, hast du mich verstanden? Wenn du die Hälfte deiner Religion erfüllt hast, was bleibt dir in der anderen Hälfte zu tun? Du musst Gott den Allmächtigen ehren, die Gebete einhalten, wie oft am Tag? Fünf Mal.“ – (Dabei läuft eine der Teilnehmerinnen mit drei Flaschen Bier an der Rednerin vorbei) – „Bete das Morgengebet, *sala ya alfajiri*, das Gebet zwischen Sonnenaufgang und Mittag, *sala ya dhuhur*, das Gebet am Nachmittag, *sala ya alasiri*, das Gebet zu Sonnenuntergang, *sala ya magharibi* und das Nachtgebet, *sala ya isha*. Bete fünf Mal am Tag mit deinem Mann zusammen. Am wichtigsten in deinem Haus ist das Gebet, es hat Vorrang vor allem anderen. Eine andere wichtige Sache ist die Sauberkeit. Im Islam legen wir sehr viel Wert auf Sauberkeit, Sauberkeit ist sehr wichtig. So etwas wie ‚ach, ich bin jetzt müde‘ und die schmutzige Kleidung liegt herum, das gibt es nicht. Was auch noch wichtig ist, das ist, dir die Zeit einzuteilen. Wenn du von der Arbeit nach Hause kommst, musst du sofort wissen, was du zu tun hast. Du musst, wenn du nach Hause kommst, wissen, erst mache ich dieses, dann

---

<sup>191</sup> *mama mdogo Rukia* heißt übersetzt Tante (mütterlicherseits) Rukia.

das, dann das. Du musst auch wissen, was du schnell für deinen Mann und dich zum Essen vorbereitest. Nicht, dass du erst am Abend mit dem Kochen von Bohnen beginnst, die brauchen eine lange Zeit zum Garen und dein Mann sitzt da mit seinem Hunger, das wäre nichts. In der Religion wollen wir nicht, dass so was passiert, du musst unbedingt darauf achten, was du machen musst, um dein Haus zu verschönern. Diese Dinge sind sehr wichtig, damit deine Ehe hält.“ Sie gibt dann noch Anweisungen, dass die Braut gut mit ihren Nachbarn zusammenleben soll, weil sie auf sie angewiesen sein wird. Sie wird dann ja nicht mehr in ihrer eigenen Familie leben. Zum Abschluss sagt sie: „*Unachenji according environment is changed*“, also auf Englisch, „Passe dich deiner neuen Umgebung an.“ Dieser Spruch beeindruckt das Publikum und sie erntet großen Beifall.

Sie gibt der Braut noch auf den Weg mit, dass sie auf Gott vertrauen und ihr Leben in Gottes Hand legen solle. Dazu darf sie das Gebet nicht vernachlässigen. Denn sowieso liege das Leben nicht in unserer Hand. Zu dem Ideal einer Frau gehört, dass sie religiös ist. Sie soll die täglichen Gebete und die Fastenzeiten einhalten, um sich selber und der Familie Segen zu bringen. Eine religiöse Frau bringt Ehre und Respekt nicht nur sich selbst, sondern auch dem Ehemann und der gesamten Familie. Gerade in Notzeiten ist Gott oder der Glaube an Gott eine wichtige Stütze. Der Mensch ist von Gottes Willen abhängig.

So werden Begebenheiten mit „*Mungu akipenda*“ – „So Gott will“ kommentiert oder „*Yote ya Mungu*“ – „Alles hängt von Gott ab.“ Wie schon gesagt ist Religiosität ein Attribut, das zu dem Ideal einer Frau gehört. Nicht jede Frau erfüllt diese Voraussetzung. In der Realität wird Religiosität sogar manchmal als deplaziert oder übertrieben empfunden. So gehört es zum Verständnis einer Muslima, ihr Haar zu bedecken, in Dar es Salaam sieht man aber wenige Frauen, die diesem Gebot Folge leisten. Gerade bei einer *taarab*-Veranstaltung wird – je nach Trägerin – das Tragen eines Kopftuchs als unangemessen beurteilt. Hier wird das Kopftuch weniger mit Religiosität in Verbindung gesetzt als damit, dass die Trägerin wohl kein Geld für den Friseur hatte. Die Haltung, dass das gesamte Leben in Gottes Hand liegt und der Mensch dagegen nichts ausrichten kann, wird dagegen auch in vielen Liedern des *taarab* ausgedrückt. Nicht nur die relativ hohe Zahl an Liedern, in denen dieses thematisiert wird, gibt Aufschluss über die Wichtigkeit dieses Themas, sondern auch die besondere Beliebtheit gerade dieser Lieder. Neben Liedern, die Gott erwähnen, gibt es solche, die speziell die göttliche Vorsehung zum Thema haben. Eines dieser Lieder ist „*Riziki Mafungo Saba*“ der *taarab*-Gruppe Zanzibar Stars. Es ist ein besonders beliebtes Lied, das auf keinem Frauenfest fehlen darf und das 2004 den ersten Preis für das beste *taarab*-Lied beim Tanzanian Music Award bekam. In

dem Lied besingt eine Frau ihr wunderbares Schicksal, das ein besseres Leben für sie vorgesehen hat. Sie hatte zunächst in größter Armut gelebt und deshalb die Demütigungen anderer über sich ergehen lassen müssen. Aber glücklicherweise hatte das Schicksal Besseres mit ihr vor und so lebt sie heute ein gutes Leben. Sie artikuliert auch ausdrücklich, dass das eben nicht in ihrer Hand lag. So konnte sie sich bemühen wie sie wollte, kam aber alleine nicht aus dieser schwierigen Lage heraus. Allein Gottes Wille bestimmte, dass es ihr gelang, dieser schwierigen Situation, dem Leben in der Armut, zu entkommen. Der Mensch kann gegenüber seinem Schicksal nichts ausrichten. Gott allein ist es, der das Leben eines Menschen bestimmt.

**Wunder, Wunder Gottes, Wunder  
Gott hat mich von Schwierigkeiten befreit.  
Wenn Gott dir wirklich etwas geben will,  
Wenn Gott es wirklich will,  
Er gibt dir auf seine Art und Weise,  
Ohh, meine wunderbare Vorsehung!**

(„Riziki Mafungo Saba“, Intro)

**der Schöpfung auf Erden.  
Das ist für mich vorüber.  
gibt er dir nicht niedrige Arbeit.  
enthält er dir nichts vor.  
die nur er selber kennt.**

Ich hatte kein Gesicht,  
Ich ging gebückt,  
Und die Welt hatte ich nicht begehrt,  
Ich wurde um meine Stellung betrogen,  
Ich versteckte dies nicht vor den  
Menschen,  
Ich forderte mein Recht,  
im Gegenteil,

Das alles hat mich sehr geschmerzt.  
Oh, ich bedanke mich sehr,  
Ich habe mich sehr gefreut

(„Riziki Mafungo Saba“, 1. Strophe)

mich zu zeigen.  
wurde von jedem ausgelacht.  
weil ich nichts besaß.  
die mit Macht haben sie genommen.  
wirklich, so war es.

nichts habe ich bekommen,  
nur Schimpf und Beleidigung ohne  
Ende.

Es blieb mir das Gebet.  
ich bin gerettet und das nicht zu knapp.  
über meine wunderbare Vorsehung!

## Über Respekt, Ehre und Gastfreundschaft

Das letzte Lied ist gespielt und alle geladenen Gäste setzen sich wieder auf ihre Stühle. Da bittet die Zeremonienmeisterin eine Frau nach vorne, die über Respekt, Ehre und Gastfreundschaft sprechen soll. Sie wendet sich an das Publikum mit „Bwana asifiwe“, „Gelobt sei Gott“, „Bwana asifiwe“ wird der Gruß vom Publikum lautstark erwidert. Direkt an die Braut gewandt: „Ich bitte dich, höre genau zu, was ich dir zu sagen habe. Ich soll über Ehre, Respekt und Gastfreundschaft reden. Wenn du dies, Ehre, Respekt und Gastfreundschaft, verwirklichst, ist das die Ehe schlechthin. Du sollst gastfreundlich deinem Mann gegenüber sein und den Nachbarn und Freunden, damit du deinen Platz in

der Gesellschaft einnehmen kannst. Ehre und Respekt ist etwas, das nichts kostet. Es kann dich wohin bringen, wo du es nie erwartet hast. Wenn du Respekt vor allen hast, kannst du überall leben. Jetzt kommst du aus einer Familie und gehst in eine andere. Dort wirst du mit anderen Eltern leben, die dann deine neuen Eltern sein werden. Du musst sie achten und respektieren. Ich bitte dich hier in aller Öffentlichkeit, habe die Verwandten deines Mannes gern, auch die Schwägerinnen.“ Gelächter bricht im Saal aus, weil viele von den Frauen gerade die Schwierigkeiten mit den Schwägerinnen kennen. „Wir alle hier sind Schwägerinnen.“ Wieder lachen alle. „Rede gerade der Schwägerin nichts Böses nach. Sie kommt nur zu dir, um bei dir zu essen. Da musst du dich gedulden. Also, gib ihr etwas zu essen, sei gastfreundlich zu ihr, empfang sie mit großem Herzen, dann wird sie schon wieder gehen. Aber wenn du anfängst, das Gesicht zu verziehen, wenn sie kommt, und du ihr alle möglichen Vorhaltungen machst, dann wirst du ein schweres Leben haben. Ich kann dir das sagen, weil ich das so auch in meinem Haus mache. Wenn meine Schwiegermutter kommt und sie hustet, frage ich auch, was los ist, und kümmere mich um sie. Sie sagt immer, das hier ist mein Zuhause. Natürlich ist das nicht ihr Zuhause, aber sie sagt das halt. Du machst das eben, weil sie ja auch deinen Mann großgezogen hat. Viele Eltern, besonders die Mütter, bezahlen die Erziehung, die wir bekommen haben. Eventuell magst du ja auch ihren Sohn, weil er vermögend und tüchtig ist. Die Mutter hat vielleicht durch kleinere Arbeiten Geld dazu verdient oder Eis verkauft, um ihm seine Ausbildung zu ermöglichen. Und diese Frau musst du ehren. Du darfst sie nicht, weil sie eventuell schlechte Kleider trägt oder kein vorzeigbares Benehmen hat, nur in dein Schlafzimmer bitten. Nein, du bietest ihr einen Sessel im Wohnzimmer an. Respekt kostet nichts. Nachdem du mit deinem Mann ausgegangen bist, gib ihr eine Kleinigkeit. Wenn du deine Schwiegermutter gut behandelst, wird sie auch dem Tratsch über dich, der ihr zugetragen wird, keinen Glauben schenken.“ Zum Abschluss fügt sie hinzu: „Geh und lebe in Frieden.“ Sie regt dann noch an, dass all die Ratschläge doch am besten aufgenommen werden sollten, schließlich könne die Braut das alles nicht im Kopf behalten. Die Zeremonienmeisterin fügt noch hinzu, dass die Braut auch gegenüber Personen, die ihr nicht gut gesonnen sind, freundlich sein soll: „Lache mit ihnen und behalte deine Ansichten für dich.“

Im *modern taarab* gibt es kein Lied, das Ehre, Respekt und Gastfreundschaft als Hauptthema aufgreift. Vereinzelt aber werden diese Themen angesprochen, wie in den folgenden Versen des Liedes „*Utalijua Jiji*“. Auch dieses Lied ist eines, das bei einer *kitchen party* nicht fehlen darf. Es handelt davon, dass eine Frau einer anderen den Mann

weggenommen hat, bzw. dieser weggelaufen ist, weil diese nicht die für eine Frau notwendigen Qualitäten mitbrächte. Die „Gewinnerin“ brüstet sich nun ihrer Qualitäten, ihrer Friedfertigkeit zu Hause, ihrer Gastfreundschaft den Verwandten und Nachbarn gegenüber und ihrer Freundlichkeit:

Er mag meine Disziplin	und die Ruhe zu Hause,
Gastfreundschaft,	die ich Verwandten und Nachbarn erweise.
Mit Humor und Lächeln	hat mich Gott gesegnet,
mit lieblicher Sprache bedacht,	kommt die Schlange aus dem Loch.
Diese Eigenschaften sind wichtig	und im Haus noch viele mehr.
Du bist eine Giftmischerin,	bei dir gibt es so etwas nicht.
Deine Kochkünste sind hoffnungslos,	das totale Chaos in der Küche.
An den Reis gibst du Zitrone.	Was ist denn das für eine Küche?
Da verging dem Mann die Lust,	haute von zu Hause ab.

(„*Utalijua Jiji*“, 2. Strophe)

Probleme mit den Schwiegerverwandten gibt es allerdings häufiger. Auch wenn die Ehefrau (mit ihrem Mann) nicht bei ihren Schwiegereltern lebt, muss sie damit leben, dass sie bei ihr wohnt. Verwandte können kommen und ohne vorherige Absprache einfach mit im Haushalt leben. Ihnen zu sagen, dass es jetzt doch genüge und sie eigentlich wieder nach Hause gehen könnten, ist unmöglich. Diese Verwandten können durchaus auch zu finanziellen Engpässen im Haushalt führen. Aisha, eine Nachbarin von mir, die die Anweisungen der *kitchen party* sehr genau genommen hatte, hat sich aus diesem Grund den Groll ihres Mannes zugezogen. Sie hatte ihre Schwiegerverwandten immer herzlich empfangen und gut bewirtet. Dadurch reichte das Geld für ein gutes Essen für ihren Mann nicht mehr. Sie tischte ihm Bohnen auf, die er wegen seiner Magengeschwüre nicht vertrug. Darüber wurde er ziemlich ungehalten und ging in eine Bar, um Hühnchen zu essen. Die dauerhafte Anwesenheit von Verwandten kann deshalb in einer Ehe große Spannungen erzeugen. Ein Mann berichtete mir, dass er aus Respekt seine Schwiegermutter mit seiner Frau im Ehebett habe schlafen lassen, weil es ansonsten kaum einen geeigneten Platz in ihren zwei Zimmern gegeben habe. Er selbst habe mit dem sehr unbequemen Sofa vorlieb genommen. Nach einiger Zeit wurde er ärgerlich, weil die Schwiegermutter nicht gehen wollte. Er hatte aber keine Möglichkeit, sie hinauszukomplimentieren. Auch ist es nicht immer so, dass man die Schwägerin mit einem guten Essen mundtot machen kann, oder vor allem, dass sie nach dem Essen so ohne weiteres von sich aus wieder geht. Das zeigt, dass die gegebenen Ratschläge nur die Richtung angeben, wie sich eine Frau verhalten sollte, sie sind jedoch nicht immer die

Lösung für alle Probleme. Vor allen Dingen machen die Ratschläge aber deutlich, wie eine Frau idealerweise sein sollte.

## Über das Auskommen mit der Schwiegerfamilie

Nachdem das letzte Lied verklungen ist und die Frauen wieder auf ihren Plätzen sitzen, tritt die Zeremonienmeisterin erneut mit ihrem Mikrofon auf die Tanzfläche. „Jetzt werden wir über die VIPs sprechen“, sagt sie. „V. I. P.“, spricht sie ganz langsam und deutlich, „das sind ganz wichtige und besonders geachtete Personen. Es sind die Schwiegereltern, Schwäger und Schwägerinnen. Sie sind im Leben einer verheirateten Frau sehr wichtig.“ Wieder tritt eine Dame hervor, der die Zeremonienmeisterin das Mikrofon übergibt. Zuerst sagt die Dame, dass sie es nicht gewöhnt sei, vor so vielen Leuten zu sprechen, und außerdem habe sie auch nicht so viel zu sagen. Einiges sei ja auch schon von ihrer Vorrednerin zu diesem Thema gesagt worden. Zur Braut gewandt sagt sie: „*Ujue, familia ni kama mti*,– weißt du, eine Familie ist wie ein Baum. Die Wurzeln, das sind die Eltern, die Schwäger, das sind die Zweige und die Schwägerinnen sind ...“ Sie stockt und schnell kommt die Antwort aus dem Publikum: „Die Blumen.“ Sie ergänzt dann: „Das Blattwerk oder die Blumen. Achte sie alle, denn ohne Wurzeln gibt es keinen Baum, aber auch ohne Zweige und ohne Blattwerk kann es keinen Baum geben. Allerdings musst du auch manchmal selbstbewusst und stark sein. Gerade die Schwägerinnen können dir eine sehr schwere Zeit bescheren. Da darfst du dich dann nicht unterkriegen lassen. Mehr habe ich nicht zu sagen.“ Die Zeremonienmeisterin fügt noch hinzu, dass der Schwager nicht wirklich eine nahe stehende Person sein sollte. So gibt sie ein Beispiel: „Wenn der Schwager dich von hinten an die Schulter fasst, dann dreh dich nicht um und scherze mit ihm. Geh ganz einfach den Blick nach vorne gerichtet weiter. Er wird das dann schon verstehen. Drehst du dich aber um und schäkerst mit ihm, kann das so enden, wie keine von uns hier es wünscht.“ Wieder gibt es großes Gelächter im Publikum und Zurufe.

Ein Lied, das bei dem Fest nach der Initiation einer jungen Frau und beim Verabschieden der Frau von ihrer Familie nicht fehlen darf, ist das Lied „*Kimasomaso*“. Das Lied wurde von dem berühmten *taarab*-Sänger und Komponisten Issa Matona komponiert und gesungen. In einem Vers besingt er darin, wie sich die zukünftige Ehefrau gegenüber bestimmten Leuten zu verhalten hat, gegenüber den Schwägerinnen, den Schwägern und auch den Freundinnen. Es besingt metaphorisch den Abstand, den eine Frau zu den verschiedenen, sie umgebenden Personen einhalten soll. Die Metapher, die er dazu verwendet, ist eine räumliche, nämlich die eines Hauses. Das Schlafzimmer dient

dabei als Metapher für eine enge Beziehung, weiter entfernt liegt das Wohnzimmer, dann die Veranda. Die eigenen Verwandten darf sie in ihr Schlafzimmer bitten, bei den Schwägerinnen soll sie sich vom Bett entfernen, weitere Schwiegerverwandte soll sie im Wohnzimmer empfangen, Schwäger kommen erst gar nicht ins Haus, sondern bleiben auf der Veranda.

Kommen deine Verwandten, bitte sie in euer Schlafzimmer.  
Kommen deine Schwägerinnen, erhebe dich vom Bett.  
Kommt deine Schwiegerfamilie, empfang sie im Wohnzimmer.  
Kommen deine Schwäger, empfang sie auf der Terrasse.

(„*Kimasomaso*“, 4. Strophe)

### Ein Leben in Enge. Die Nachbarschaft

Die Zeremonienmeisterin bittet eine weitere Frau nach vorne. Sie stellt diese Dame mit großer Würde als ihresgleichen vor und erläutert, dass sie auch eine Zeremonienmeisterin sei. Es sei ein großes Glück für die zukünftige Braut, von einer weiteren Zeremonienmeisterin Ratschläge zu erhalten. Sie soll über das Thema Nachbarn sprechen. Bevor sie aber damit beginnt, bedankt sie sich für die Einladung und stellt sich ausführlich mit Namen und Telefonnummer vor. Ja, mit Nachbarn auszukommen, das sei sehr wichtig. „Nachbarn können dein Haus bauen, sie können es aber auch jederzeit niederreißen. Stimmt doch, oder?“, fragt sie an das Publikum gewandt. Das Publikum jubelt vor Begeisterung. „Niemand in Dar es Salaam kann es sich leisten, die Nachbarn zu ignorieren. Wenn eine Nachbarin zu dir nach Hause kommt, sieh sie dir genau an, höre genau zu und wäge ab, was sie sagt. Sieh dir auch an, wie sich deine Schwiegermutter ihr gegenüber verhält. Es kann z. B. sein, dass deine Nachbarin irgendwo deinen Mann sieht. Sie sagt dann ‚Ich habe deinen Mann an einem bestimmten Ort mit Mwajuma gesehen.‘ Weil du fremd bist oder eben noch so jung und unerfahren, wirst du vielleicht deinem Mann ein langes Gesicht machen, wenn er abends nach Hause kommt, du wirst ihm nichts zu essen geben, nicht mit ihm scherzen, ihm kein Badewasser geben. Am nächsten Tag sagt dann deine Nachbarin zu dir ‚Oh, ich habe deinen Mann mit Mwajuma gesehen. Wo? Im Gästehaus.‘ Wieder ist das Publikum wie elektrisiert. Sie fährt fort: „Auf solche Äußerungen erwidert du am besten, dass das ein Arbeitstreffen war. Höre nicht auf sie.“ Begeisterte Zwischenrufe von den anderen anwesenden Frauen. „Dann fragst du deinen Mann in aller Ruhe und Freundlichkeit zu dem, was du gehört hast. Vielleicht antwortet er dir dann ja darauf, ‚diese Frau möchte uns einen Bauplatz verkaufen‘. Er wird dir alle Geheimnisse anvertrauen. Sieh dir die Nachbarn ganz genau an und zwar *kwa kirefu na*

*mapana* – von oben bis unten“. Auch dürfen Nachbarn nicht in die intimen Angelegenheiten der Familie eingeweiht werden. Und vor allen Dingen mischt man sich nicht in private Angelegenheiten, die die Nachbarn betreffen. Die zukünftige Braut solle zu den Nachbarn freundlich sein und sie respektieren, sie solle auch bei deren Feierlichkeiten behilflich sein, aber das sollte genügen. Wenn Nachbarn zu viel über die Familie wüssten, dann könnten sie ihr durch Getratsche gefährlich werden. Damit könnten sie eine Ehe auseinanderbringen.

Wie auch die Vorbereitungen dieses Festes gezeigt hatten, ist die Gemeinschaft der Nachbarn wichtig. Größere Ereignisse wie Geburt, Hochzeit und Tod werden immer auch von den Nachbarn in Form von Beistand, Leihgaben und finanzieller Unterstützung mitgetragen. Zudem sind die Häuser in vielen Vierteln, die auch als *uswahilini* bezeichnet werden, so eng aneinandergelagert, dass die Nachbarn nicht ignoriert werden können. Dafür gibt es Regeln, dieses Miteinander zu ordnen. Dies wurde mir bei einem unbeabsichtigten Übertreten einer dieser Regeln bewusst:

Während meiner Forschung wohnte ich mit einer weiteren unverheirateten Swahili-Frau in einem solchen dicht besiedelten Viertel. Wir hatten zusammen ein Haus gemietet. Leider konnten wir dem ständigen Lärm dieses Viertels auch in der Nacht nicht entgehen ... eine Bar mit Live-Musik ganz in der Nähe, die Anhänger der Wiedererweckungskirche, die bis in die frühen Morgenstunden Gott mit Unterstützung der Lautsprecher priesen. Gingen diese dann endlich zu Bett, weckte uns der Muezzin zum Gebet. Der eine Nachbar brauchte seine kongolesische Musik zum Aufwachen, der andere Popmusik zum Einschlafen. Am schlimmsten war jedoch eine unserer nächsten Nachbarinnen, der es immer mitten in der Nacht einfiel, entweder ihre Kinder zu schlagen oder das Hausmädchen zu beschimpfen. Wir hatten überhaupt Ärger mit den Kindern dieser Nachbarin, die uns Dinge wegnahmen und Steine und Dreck auf unser Dach warfen. Meine Mitbewohnerin Fatuma hatte sich sehr darüber geärgert, weil sie meinte, dass die Eltern die Verpflichtung hätten, die Kinder von diesem Treiben abzuhalten. Das taten sie aber nicht und somit mussten wir davon ausgehen, dass sie deren Ungezogenheiten unterstützten bzw. für gut hielten. Diesem Ärger machte sie dann eines Tages auch Luft, indem sie sehr laut mit einer Besucherin über diese ungezogenen Kinder und das Verhalten der Eltern schimpfte. Sie hatte absichtlich so laut gesprochen, weil sie wollte, dass die Nachbarin es hörte. In einer weiteren Nacht gegen 2:00 Uhr fiel der Nachbarin wieder einmal ein, ihr Hausmädchen wegen eines winzigen Geldbetrages, der ihr zu fehlen schien, auszuschimpfen. Sie hatte in der Woche statt 600 TSh. 650 TSh. für Grüngemüse

ausgegeben. Wie gewohnt ging das in einer großen Lautstärke vor sich und das Hausmädchen hatte Mühe, die Ausgaben zu verteidigen, blieb selber aber ruhig. Ich stand auf und überlegte, dass ich ihr von meinem Zimmer aus nicht sagen könnte, sie solle ihre Angelegenheit etwas leiser regeln, weil sonst wegen mir noch andere Nachbarn wach werden würden. Also ging ich nach draußen an ihr Fenster und sagte ihr, dass sie ihre Angelegenheiten entweder leise weiterführen oder auf den nächsten Morgen verschieben solle, sie würde mich wecken und ich könne nicht schlafen. Da wurde sie sehr ärgerlich und fragte, wer ich denn sei. Ich sagte ihr meinen Namen und ertete furchtbare Schimpfsalven. So schnell ich konnte, verschwand ich in unserem Haus, wo ich Chaiba traf. Sie war auch aufgestanden, denn inzwischen war die Beschimpfung nicht mehr an mich gerichtet, sondern an Fatuma. Wie sich herausstellte, war die Nachbarin immer noch gekränkt wegen Fatumas früherer Beschimpfungen und suchte einen Grund, ihrer Wut Luft zu verschaffen. Das war nun die Gelegenheit, auf die sie gewartet hatte. Der Streit ging sehr lautstark vor sich und vor allen Dingen über eine sehr lange Zeit – bis in die frühen Morgenstunden. Ich fand das schrecklich und wäre am liebsten weggelaufen. Zuerst schloss ich mich in mein Zimmer ein, dann lief ich ins Wohnzimmer. Baraka, Fatumas Freund, wollte, dass Fatuma aufhört, er verstand nicht, warum sie auf die Beleidigungen antwortete. Als der Streit unterbrochen wurde und wir schon gedacht hatten, er sei vorüber, ging Fatuma wieder in ihr Zimmer und unterhielt sich mit Baraka. Ich selber konnte nicht wieder einschlafen und schreckte sehr zusammen, als die Nachbarin Steine oder Erdbrocken auf unser Dach warf. Da war sie nun wirklich zu weit gegangen. Also stand Fatuma wieder auf und meinte: „*Kumbe hujanifahamu bado*“ – „oho, du kennst mich also immer noch nicht“ – und der Streit ging weiter. Die Nachbarin war jetzt sogar zu unserem Haus gekommen. Ihr Mann versuchte sie zurückzuhalten, hatte aber keinen Erfolg. Fatuma blieb im Haus am Küchenfenster. Die Beschimpfungen, die ich dann hörte, übertrafen alles, was ich bis dahin gekannt hatte.

N: Ob Fatuma verheiratet sei, wo denn ihr Mann sei. Sie selber sei verheiratet, habe einen Mann und Kinder. Fatuma sei schon eine alte Frau und immer noch nicht verheiratet. Fatuma sei eine Hure und gehe mit verheirateten Männern. Sie solle sich aber nichts vormachen, hier bekäme sie nichts (mit anderen Worten: ihren Mann bekomme sie nicht).

F: „*Kuolewa ni fahari, pole sana*. Oh, geheiratet zu werden bringt Prestige, du armes Geschöpf.“ Sie habe ihren Mann ausprobiert: *haifai* – er taugt nicht. Außerdem habe Fatuma Mama Shida mit einem fremden Mann Hand in Hand in der Bar gesehen. Geh in die Schule um etwas lernen, das hilft.

N: Fatuma gehe mit kleinen Jungen. Neulich habe sie einen kleinen Jungen bei dem Besitzer einer Bar und eines kleinen Ladens direkt in unserer Nachbarschaft angemacht, der habe aber vehement abgelehnt. Fatuma sei Hausangestellte bei soundso gewesen und sei mit ihm gegangen

F: Soundso und ich, wir sind Geschwister.

N: Was sie denn an ihrem Fenster zu suchen habe, warum sie spioniere.

F: Wie es aussieht, spioniere sie wohl das Leben von Fatuma aus, da sie ja schon ziemlich viel in Erfahrung gebracht habe.

N: Sie selber habe ein Haus, wohne in ihrem eigenen Haus, Fatuma aber wohne nur zur Miete.

Außerdem sei sie Hausangestellte (*housegirl*) einer *mzungu*<sup>192</sup>, einer Weißen. Was sie denn machen werde, wenn die *mzungu* nach Hause gehe, dann könne sie wieder so ärmlich wohnen wie zuvor.

F: Stimmt, sie sei Hausangestellte, aber zumindest habe sie ein eigenes Gehalt, Mama Shida aber hänge von ihrem Mann ab.

N: Was die *mzungu* außerdem hier suche. Sie soll nach *Oysterbay*<sup>193</sup> zu ihresgleichen ziehen. Sie solle sich nicht so haben, hier sei *Uswahilini* und nicht *Uzunguni*.

Überall bringe Fatuma nur Streit. Neulich noch habe sie mit dem ehemaligen Besitzer all dieser Grundstücke hier gestritten. Sie habe sehr wohl gehört, als Fatuma sie neulich beschimpft habe, aber weil Fatuma sie in Fatumas Zuhause beschimpft habe, habe sie nicht antworten können, „*sikuwa na sheria*“, „ich hatte keine Handhabe“. Jetzt aber habe sich Fatuma in ihre Angelegenheiten gemischt, indem sie an ihrem Fenster spioniert habe, das gehe zu weit.

F: Wer denn ans Fenster gegangen sei, sie oder die *mzungu*. Es sei aber offensichtlich, dass die Nachbarin eine Rechnung mit Fatuma offen habe, deshalb nutze sie diese Gelegenheit. Die *mzungu* selber könne ja kein Swahili, und schon gar nicht die Schimpfworte.

In den darauf folgenden Tagen und Wochen versuchte ich dann herauszubekommen, wie andere mit dem Problem der oft zu eng wohnenden Nachbarn umgehen. Auf jeden Fall darf man sich als Nachbar, Nachbarin niemals in deren Angelegenheiten mischen, selbst, wenn diese Angelegenheiten einen selbst betreffen, so wie uns der Lärm. Die einzige Handhabe, die man hat, ist selbst Lärm zu machen oder seinem Unmut lautstark bei sich zu Hause Luft zu machen, um auf diese Art und Weise dem Nachbarn deutlich zu machen, dass er Lärm macht. Was jemand in seinem Haus macht, geht niemanden etwas an. Die Privatsphäre muss von jedem geachtet werden. So konnte auch Mama Shida nichts gegen

---

<sup>192</sup> *mzungu* ist ein sehr gebräuchlicher Swahili-Begriff, mit dem alle hellhäutigen Menschen bezeichnet werden.

<sup>193</sup> Oysterbay ist eines der reichsten Viertel der Stadt, in dem Entwicklungshelfer, Diplomaten und reiche Afrikaner wohnen. Die Mieten dort sind exorbitant, ein Haus kann 2000 € Miete pro Monat kosten.

die Beschimpfungen, die meine Mitbewohnerin in unserem Haus lautstark gegen sie gerichtet hatte, ausrichten. Obwohl sie ja an sie gerichtet gewesen waren, ging sie das, was in unserem Haus geschah, nichts an. Mit meiner nächtlichen Bitte an die Nachbarin, sich leiser zu verhalten, hatte ich aber gegen die Regel der Achtung der Privatsphäre verstoßen. Nur weil ich gegen die Regel verstoßen hatte, konnte auch Mama Shida ihrer lang angestauten Wut Luft machen. Die anderen uns umgebenden Nachbarn äußerten zu diesem Vorfall gar nichts. Erst viele Monate später wurde ich einmal unter vier Augen darauf angesprochen. Natürlich waren auch alle anderen Nachbarn wach geworden. Sie waren ziemlich entsetzt über das Verhalten der beiden Frauen gewesen (mich hielten sie in diesem Fall für eine dumme *mzungu*), vor allen Dingen wegen deren Beschimpfungen und Beleidigungen. Aber wie es sich gehört, schwiegen sie zu dieser Angelegenheit – zumindest in der Öffentlichkeit. An diesem Vorfall wird aber auch deutlich, dass es in solch enger Nachbarschaft eigentlich keine wirkliche Privatsphäre geben kann. Jeder Schritt, jedes Wort wird wahrgenommen. Somit ist diese Regel, sich nicht in Angelegenheiten anderer einzumischen, ein Versuch, Privatsphäre zu konstruieren. Allerdings lagen beide Frauen mit ihren Rückschlüssen aus ihren Beobachtungen nicht richtig. So konnte sich Mama Shida nicht vorstellen, wie meine Mitbewohnerin in so einem Haus lebte, wenn nicht als Angestellte der Weißen und mit Geliebten. Meine Mitbewohnerin verdiente sich aber sehr gutes Geld durch die Produktion von Radio- und Filmaufnahmen, zu denen sie auch die Manuskripte schrieb. Deshalb hielt sie sich auch meistens im Haus auf. Mama Shida war andererseits nicht auf das Geld ihres Mannes angewiesen. Sie verkaufte im größeren Stil Essen im Straßenverkauf. Im Übrigen spielten sich die beiden im Laufe des darauf folgenden Tages gegenseitig *taarab*-Lieder vor.

*Taarab*-Lieder explizit über Nachbarn gibt es nicht, sie werden nur in dem ein oder anderen Vers erwähnt:

Er mag meine Disziplin  
Gastfreundschaft,  
Mit Humor und Lächeln  
mit lieblicher Sprache bedacht,  
Diese Eigenschaften sind wichtig  
Du bist eine Giftmischerin,  
Deine Kochkünste sind hoffnungslos,  
An den Reis gibst du Zitrone.  
Da verging dem Mann die Lust,  
(„*Utalijua Jiji*“, 2. Strophe)

und die Ruhe zu Hause,  
die ich Verwandten und Nachbarn erweise.  
hat mich Gott gesegnet,  
kommt die Schlange aus dem Loch.  
und im Haus noch viele mehr.  
bei dir gibt es so etwas nicht.  
das totale Chaos in der Küche.  
Was ist denn das für eine Küche?  
haute von zu Hause ab.

Was aber oft in den Liedern artikuliert wird, das ist das Gerede der Leute, auf das man nicht hören soll oder von dem man sich nicht beeinflussen lassen will. Wie schon im Kapitel „Themen in den modern taarab-Liedern“ ausgeführt, ist der Klatsch ein großes Thema im *modern taarab*. Ein Lied, das 2001 in Dar es Salaam überall gespielt wurde und dessen Titel zum stehenden Begriff wurde, ist das Lied „*Yaani, we acha tu*“.<sup>194</sup> Das Lied wird in Dialogform von einem Mann und einer Frau gesungen. Der Inhalt des Liedes ist, dass die zwei ihre Liebe leben wollen. Das Getratsche anderer wird ihre Liebe nicht auseinanderbringen.

Kümmere dich nicht um sie, Sie sind es gewöhnt. Lass nicht zu, dass sie uns gegeneinander aufhetzen, Sie sind es gewöhnt. Wenn du kannst, gib mir Kümmere dich um nichts. Wenn du kannst, gib mir Halte fest, halte fest,	um ihr Geschrei.  uns auseinander bringen.  und auch ich werde dir geben.  und auch ich werde dir geben. oh, nimm!
---	---

(„*Yaani We Acha Tu*“, 1. Strophe)

Ein weiteres Lied, das ausschließlich das Getratsche anderer zum Inhalt hat, ist das Lied „*Semeni*“ der Gruppe East African Melody:

Über meine Angelegenheiten Eure Intrigen, Auch die Lügen, Werdet nicht müde, Umsonst belastet ihr euch, Umsonst beschämt ihr euch, Was Gott will, niemals Redet nur, redet nur!	redet. spinnt sie. verbreitet sie. spioniert mir nach. umsonst plagt ihr euch. umsonst blamiert ihr euch. werdet ihr es ändern. Am Ende werdet ihr schweigen.
--	--

(„*Semeni*“, 1. Strophe)

In diesen Liedern kommt auch zum Ausdruck, wie gemein und missgünstig die Nachrede anderer sein kann. Auch bei der Übergabe von Geschenken an die Braut bei der beschriebenen *kitchen party* wurden das Gerede anderer Leute und der Umgang damit angesprochen. Eine Frau überreichte ein kleines Sieb und gab dann der Braut den Rat, sie solle „Wörter aussieben“. Die Braut solle vorsichtig sein mit dem, was sie höre und was an sie herangetragen werde. Eine andere sagte Ähnliches bei dem Überreichen eines

---

<sup>194</sup> Im alltäglichen Sprachgebrauch sagt man zum Beispiel zu etwas, was einen sprachlos macht, „*Yaani*“ – „Das heißt“, worauf der Gesprächspartner dann antwortet „*we acha tu*“ – „ach, lass gut sein“.

Worfelkorbes. Er diene dazu, die Spreu vom Korn zu trennen und genauso solle sie es mit Dingen machen. Sie solle das, was ihr nützt, von dem trennen, was ihr schadet.

## Freundinnen

*Shoga* ist in Dar es Salaam der Ausdruck für Busenfreundin, *ushoga* für Busenfreundschaft.<sup>195</sup> Frauenfreundschaften geben immer wieder Anlass zu Diskussionen und Ärger. Besonders bei den Feiern um die Hochzeit wird immer wieder davor gewarnt, Freundinnen mit der Intimsphäre zu behelligen. Die Gefahr, die aus einer zu engen Frauenfreundschaft erwachse, sei, dass die Freundin durch die intimen Kenntnisse des Privatlebens der Eheleute Möglichkeiten bekomme, den Ehemann auszuspannen. Das kommt auch in den Liedern zum Ausdruck, so in dem beliebten Lied „*Kimasomaso*“. Der Vers, der Anweisungen über das adäquate Verhalten der zukünftigen Ehefrau gegenüber ihrer Schwiegerfamilie enthält, weist auch auf den passenden Umgang mit Freundinnen hin. Diesen gegenüber solle eine Frau den größten Abstand einhalten, was in der verwendeten Metaphorik des Sprechens durch das Fenster zum Ausdruck gebracht wird. Freundinnen dürfen demnach nicht willkommen geheißen werden. Vielmehr müsse eine Frau vorgeben, sie heiße die Freundinnen willkommen, indem sie diese erst bei der Verabschiedung einlade. Derartiges Verhalten drückt jedoch gleichzeitig Verachtung den so behandelten Personen gegenüber aus.

Kommen deine Freundinnen, sprich mit ihnen durch das Fenster.  
Verabschieden sie sich, kannst du sie hereinbitten.  
Schliesse deine Tür und gehe zurück ins Bett.  
(„*Kimasomaso*“, 4. Strophe)

In einem weiteren Vers wird zum Ausdruck gebracht, dass enge Freundschaften gefährlich sind:

Freundschaften heutzutage, das sollte man wissen, haben keinen Wert.  
Treffst ihr euch auf der Straße genügt ein Gruss,  
sonst vertraut ihr euch gegenseitig eure Geheimnisse an.  
Du lädst die Freundin<sup>196</sup> mit Freude und Respekt zu dir nach Hause ein,  
bereitest ihr festliche Empfänge,  
zeigst ihr die Eltern, dies ist mein Vater, das meine Mutter,  
zeigst ihr den Ehemann, worauf sie sich respektvoll erhebt.  
Aber an all die Güte und Wohltaten wird sie sich nicht erinnern,  
sondern wird dich weinend und jammernd auf der Straße zurücklassen.  
Und du wirst das Jenseits wünschen, obwohl du völlig gesund bist.  
(„*Kimasomaso*“, 7. Strophe)

---

<sup>195</sup> Den Begriff muss man vorsichtig verwenden, weil er in Mombasa Homosexueller bedeutet.

<sup>196</sup> In diesem Zusammenhang ist von den Freundinnen der Frau wie von den Freunden des Mannes die Rede.

In einem Gespräch mit Issa Matona über dieses Lied drückte er mir seine Überzeugung aus, dass beste Freundinnen einer Ehefrau wie auch beste Freunde eines Ehemannes eine große Gefahr für eine Ehe darstellten. Sie würden die Situation des Haushaltes so gut kennen, dass es für sie leicht wäre, sich einzuschleichen und Unfrieden zu stiften. Issa selbst verlangte von seiner Frau, keine solche beste Freundin zu haben, und er selbst habe auch keinen besten Freund.<sup>197</sup>

Ein Lied, das ausschließlich den Verrat einer Freundin beklagt, ist das Lied „*Ushoga Unatisha*“ der Gruppe All Stars aus den späten 1980er Jahren, gedichtet von Latifa Muchacho und gesungen von Sabaha Muchacho. Das Lied war damals sehr beliebt.<sup>198</sup> Heute wird es auch deshalb nicht mehr aufgeführt, weil sich die Gruppe All Stars aufgelöst hat. Es ist aber den *taarab*-Anhängern noch sehr gut im Gedächtnis. Zumindest kannte es jede Frau, die ich danach befragte. In dem Lied wird die Enttäuschung und Wut ausgedrückt, die das lyrische Ich gegenüber der Busenfreundin hegt, die ihr das „Ihre“ weggenommen habe. Dabei wird nicht deutlich geäußert, was es denn gewesen sei. Die ehemalige Freundin ist zur Feindin geworden. Das lyrische Ich kommt zu dem Schluss, dass es keine enge Freundin mehr haben wolle. Ich war auf dieses Lied gestoßen, weil ich eine andere Sängerin, die einmal bei All Stars gesungen hatte, gebeten hatte, mir Ereignisse zu schildern, bei denen *taarab*-Lieder zum Übermitteln von Nachrichten gedient haben. Sie berichtete mir, dass die beste Freundin der Sängerin Sabaha Muchacho ihr den Ehemann ausgespannt hatte. Daraufhin hatte Sabaha das Lied „*Ushoga Unatisha*“ gesungen. Diese Version habe ich auch von zwei weiteren Anhängerinnen von *taarab* bekommen. Die Sängerin Sabaha berichtete mir dann auf Nachfrage, dass das Lied unabhängig von ihrer persönlichen Geschichte entstanden sei, ihr dies aber wirklich widerfahren sei. Nun dächten alle Leute, das Lied sei aus diesem Grund entstanden. Sie war auch der Meinung, dass man niemandem wirklich trauen könne.<sup>199</sup>

Ich habe dich früher gewarnt,	die Freundschaft habe ich aufgekündigt.
Was willst du überhaupt?	Was suchst du noch?
Du hast dich beschämt	und jetzt zahlst du dafür.

(„*Ushoga Unatisha*“, 1. Strophe)

---

<sup>197</sup> Interview Issa Matona 24.1.2002.

<sup>198</sup> Nach Angabe der Dichterin war das Lied ein großer Erfolg gewesen. Ich hatte sie gebeten, die Beliebtheit ihrer Lieder anhand einer Skala mit Sternen von eins bis fünf zu bewerten. Dabei bedeutet ein Stern geringe, fünf Sterne maximale Beliebtheit. Diesem Lied gab die Dichterin fünf Sterne, also beurteilte sie es als besonders beliebt.

<sup>199</sup> Interview Sabaha Muchacho 14.5.2005.

**Ich will keine Freundschaft mehr,  
Freundschaft heißt nicht Hinterhältigkeit!**

**nach meinem Gut zu trachten!**

(„Ushoga Unatisha“, Refrain)

**Freundschaft macht Angst.  
Mein Freund ist nicht mein  
Feind,**

So warnen auch die meisten Frauen, die bei einer *kitchen party* über den Umgang mit Freundinnen sprechen sollen, vor einem zu engen Kontakt. Eine Freundin verleite dazu, ganz intime Angelegenheiten zu besprechen. So wisse sie dann über Eheprobleme Bescheid und genau das gebe ihr die Möglichkeit, es für sich auszunutzen, indem sie den Mann verführt.

„Die waren einmal die besten Freundinnen ... jetzt können sie sich nicht mehr ausstehen“, bemerkt eine meiner Begleiterinnen und deutet auf zwei Frauen, die engagiert tanzen. Wir sitzen mit ein paar anderen Frauen bei Bier und Hühnchen an einem kleinen Tischchen und verfolgen das Geschehen. Es ist tiefe Nacht, über uns glitzern die Sterne am Himmel und trotz der fortgeschrittenen Stunde ist es noch drückend schwül. Der Innenhof der Bar ist spärlich beleuchtet und quillt über von schick gekleideten Damen und legerer gekleideten Herren. Auf der Bühne spielt wie jeden Montag in dieser Bar eine der bekanntesten *taarab*-Gruppen, East African Melody, während auf der Tanzfläche davor besonders gut gekleidete Damen – vereinzelt auch Herren – zur Musik tanzen. Wegen dieser Bemerkung verfolge ich mit meinem Blick die beiden ehemaligen Freundinnen. Ich kann zunächst nichts Auffälliges an ihrem Verhalten finden. „Warum wollen sie denn nichts mehr miteinander zu tun haben?“, möchte ich dann wissen. Die eine der beiden habe neben ihrem Mann einen sehr bekannten Liebhaber gehabt. Davon wusste zunächst einmal nur die beste Freundin. Dieser war dann nichts Besseres eingefallen, als die Liebschaft gleich dem Ehemann ihrer Freundin auszulaudern. Das hatte natürlich zu einem Eklat geführt, an dem erstens die Ehe der Denunzierten und zweitens die Freundschaft der beiden Freundinnen zerbrach.

### „... zwei, drei Cent.“ Das eigene Einkommen

Nachdem eine jüngere Frau vor allen Anwesenden der *kitchen party* die Braut vor den Gefahren einer intimen Freundin gewarnt hat, tritt eine weitere Frau hervor. Sie soll über den Umgang mit Geld in einer Ehe sprechen. Wichtig für eine Braut sei es, die guten wie die schlechten Zeiten durchzustehen. Wenn es in der Ehe Schwierigkeiten gebe, auch finanzieller Art, müsse sie sich geduldig damit arrangieren. Allerdings müsse sie es auch in

Notzeiten schaffen, dem Mann den Genuss von gutem Essen nicht vorzuenthalten. Sie solle sich das Haushaltsgeld, das ihr Mann ihr gebe, gut einteilen, so dass sie dem Mann immer etwas Gutes kochen könne. Die Zeremonienmeisterin fügt diesen Ratschlägen hinzu, dass die Zeiten sehr hart seien und es sich niemand leisten könne, immer nur den Mann um Geld zu bitten. Vielmehr solle sie zusehen, ihr eigenes Einkommen, „*senti mbili, tatu*“, zwei, drei Cent, zu erwirtschaften.

Für den Unterhalt der Familie ist der Ehemann zuständig. Dieser gibt seiner Frau Haushaltsgeld in einer Höhe, von der er annimmt, dass es für die täglichen Ausgaben reicht. Hat die Frau Sonderausgaben, z. B. für den Friseur, muss sie ihn um mehr bitten. Wenn eine Frau selbst kein Geld verdient, ist das schwierig, da ihr der Mann Extrawünsche abschlagen kann und daher manchmal das Haushaltsgeld nicht ausreicht. Eine Ehefrau kennt meistens die Einkünfte ihres Mannes nicht. Die Begründung dafür ist die, dass die Einkünfte variieren können. (Zu dem festen Lohn, der allerdings manchmal auch ausfallen kann, kommen Einnahmen aus „kleineren Geschäften“ hinzu, die neben der Arbeit gemacht werden.) Wenn dann der Mann mit weniger Geld nach Hause kommt, könnte sie misstrauisch werden, wo er denn das restliche Geld durchgebracht hat. Das Geld, das eine Frau verdient, gehört ihr selber. Sie kann darüber frei verfügen und muss es nicht in den Haushalt mit einbringen.<sup>200</sup>

Oft reichen die Einkünfte der Ehemänner nicht, um ihre Familie zu ernähren. Dafür gibt es viele Gründe. Ein wichtiger Grund liegt in der schwierigen wirtschaftlichen Situation, in der sich Tansania befindet. Die Lebenshaltungskosten sind sehr hoch, besonders in Dar es Salaam (Tripp 1997). Ein weiteres Problem ist die Polygamie, die es einem Mann ermöglicht, mehrere Frauen zu heiraten, was dann aber oft die Versorgung aller Frauen nicht mehr gewährleistet. Das widerspricht zwar den Vorgaben des Islam, der verlangt, dass ein Mann nur weitere Frauen (bis zu vier) heiraten darf, wenn er alle Frauen und deren Kinder erstens versorgen kann und zweitens gleich behandelt (Bobzin 2001: 81-83).<sup>201</sup> Auch muss die erste Ehefrau ihre Einwilligung für eine weitere Ehe geben. Die Praxis sieht oft anders aus. Die ökonomischen Verhältnisse ermöglichen es oft nicht, für mehrere Frauen zu sorgen, und die Vorstellung, dass ein Mann alle Frauen gleich behandelt, ist ebenso illusorisch. Natürlich liebt er eine der Frauen mehr als die andere oder die anderen. Das führt zu Streit und finanziellen Engpässen. Wie mit diesen

---

<sup>200</sup> Interview Doto und Showa Ramadhan 30.11.2000, Salum Rashid 4.9.2001, (Tripp 1997: 107).

<sup>201</sup> Die Auslegung der entsprechenden Suren ist sehr kompliziert und führt zu unterschiedlichen Interpretationen. Dieses an dieser Stelle zu erörtern, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Problemen umgegangen wird, ist sehr unterschiedlich. Manche Frauen eröffnen ein kleines Geschäft im informellen Sektor, backen Gebäck wie *chapati*, *mandazi* oder *sambusa*, dekorieren bei Hochzeiten oder betreiben einen Friseursalon und machen sich so relativ unabhängig von den Einkünften des Ehemannes. Wie auch die Dame sagte, die zu Ehre, Respekt und Gastfreundschaft sprach, tragen die Frauen nicht unwesentlich zum Wohl einer Familie bei. Sie hatte darauf hingewiesen, dass „besonders die weiblichen Elternteile für die Ausbildung, die wir haben, Sorge getragen haben. Und eine Mutter oft die Ausbildung ihres Sohnes ermögliche“. Ende der 1980er Jahre waren in Dar es Salaam 69 % der Frauen selbständig erwerbstätig, 9 % der Frauen standen in einem Lohnverhältnis. Im Gegensatz dazu waren in den Anfängen der 1970er Jahre lediglich 4 % der Frauen selbständig, 9 % in einem Lohnverhältnis (Tripp 1989; Tripp 1997: 108). Darüber hinaus wurden in den späten 1980er Jahren 90 % der Ausgaben eines Haushaltes durch informelle Tätigkeiten gedeckt. An dieser Arbeit waren hauptsächlich Frauen, Kinder und ältere Familienmitglieder beteiligt. Tripp führt diese Entwicklung darauf zurück, dass Löhne und Gehälter so gering waren, dass damit nur noch drei Tage lang die Familie unterhalten werden konnte. Die verbleibenden Tage eines Monats mussten durch Einkünfte im informellen Sektor bestritten werden (Tripp 1989; Tripp 1997).

Auch der Besitzstand von Frauen überrascht, kennt man den lokalen Diskurs, die Frau sei vom Mann abhängig. Ende der 1960er Jahre waren 18 % der Häuser in Dar es Salaam im Besitz von Frauen. (Swantz 1985: 166) Zwischen 1956 und 1957 waren es im Viertel Kisutu<sup>202</sup> 45 % der Häuser, die auf den Namen von Frauen eingetragen waren. (Leslie 1963 zitiert aus Tripp 1997: 34)

Eine Nachbarin, deren Mann sich von ihr getrennt hatte und die ihn immer um den Unterhalt ihrer Kinder anbetteln musste, sagte zu mir: „*Sisi magolikipa tu, tunadaka tu*“ – „wir sind nur Torwarte, wir fangen nur auf.“ Damit meinte sie, dass wenn ein Ball (Mann) auf uns Frauen zukommt, „dann sind wir nur darauf bedacht, ihn auch zu fangen, und bedanken uns auch noch und betrachten es als großes Glück. Das Problem ist, dass man bei einer Heirat nicht weiß, was aus der Ehe wird. Oftmals sagen die Männer einem, dass sie nicht verheiratet sind, dann stellt sich aber heraus, dass sie doch schon verheiratet sind“. Einer Braut aus der Nachbarschaft sei dies widerfahren, sie habe erst beim Arobaini<sup>203</sup> ihres Erstgeborenen erfahren, dass ihr Mann bereits zweimal verheiratet war. Manche

---

<sup>202</sup> Kisutu ist eine sehr gutes Wohnviertel mitten im Zentrum Dar es Salaams.

<sup>203</sup> Arobaini ist ein Fest zur Geburt eines Kindes, das 40 Tage nach der Geburt gefeiert wird.

stellen sich als Trinker heraus. Männer könnten ohne Frauen nicht auskommen, Frauen könnten dagegen sogar zwei Monate ohne Mann sein.<sup>204</sup> Die Nachbarin hatte erst kurz vor unserem Gespräch Ärger mit einem Mann, weil dieser ihr alles Mögliche ausgegeben hatte, sie dafür aber keine Gegenleistung hatte bringen wollen. Sie beklagte dann ihre Situation, keinen Beruf erlernt zu haben.

Ihre Mutter allerdings hat auch keine Ausbildung genossen, von der sie sich ernähren könnte. Sie unterhält aber die gesamte Familie mit dem Backen von Kleingebäck, das sie abends in den Straßen verkauft. Natürlich kann sie dadurch nur das Nötigste finanzieren. Erläge sie den vielen Verlockungen und Angeboten der Großstadt, reichten ihre Einnahmen bei weitem nicht.

## Der Traum vom besseren Leben

Nach längerer Zeit besuche ich wieder eine Freundin in Dar es Salaam. Es regnet in Strömen und so wate ich durch den Matsch, immer versucht, größere Pfützen zu vermeiden. Ich bin froh, bei meiner Freundin anzukommen. Leider finde ich sie aber krank vor und das Haus, das sie mit ihrer Familie bewohnt, in einem desolaten Zustand. Überall stehen Eimer und Töpfe, um das Wasser von dem undichten Dach aufzufangen. Als ich mich setzen will, weist mir die Tochter schnell einen anderen Platz auf dem Sofa zu, weil die Ecke, wo ich mich setzen will, durchnässt ist. Das Haus ist gemietet und der Vermieter findet es wohl überflüssig, Reparaturen vorzunehmen, weil er die Miete auch so erhält. Trotz ihrer Krankheit steht meine Freundin auf, mich zu begrüßen. Sie berichtet mir, dass sie überhaupt keine Kraft mehr habe. Das Haus ginge ihr an die Nerven, die Moskitonetze an den Fenstern seien kaputt, jetzt auch noch das Dach. Ich sage ihr, sie solle sich schnell anziehen, damit wir ausgehen könnten. Wir gehen dann zu einer Bar, in der wir schon des öfteren eine gute Suppe mit viel Fleisch gegessen haben. So langsam scheint es, als gewinne sie wieder an Lebensenergie. Sie berichtet mir, dass der Vermieter keine Reparaturen an dem Haus vornähme, weil ihr Mann die Miete auch so zahle. Sie wolle nicht mehr länger in dem Haus wohnen, sondern ein eigenes bauen. Von diesem Plan, ein eigenes Haus zu bauen, spricht sie schon seit Jahren. Ein kleines Grundstück hat sie schon gefunden. Das Problem ist aber, dass sie ein bisschen Geld für den Hausbau sparen müssten. Da ziehe ihr Mann aber nicht mit. Stattdessen gibt er viel zu viel Geld für Bier aus. Jetzt haben sie einen neuen Plan, nämlich, dass sie dem Bruder, der in den USA

---

<sup>204</sup> Gespräch mit Mwajuma 9.9.01.

wohnt, ein Haus bauen. Darin könnten sie dann vorerst wohnen und von der gesparten Miete ein eigenes Haus bauen. Das müsste dann schon zweistöckig sein. Beim nächsten Mal, als ich sie treffe, meint sie, dass der Bruder sowieso kein Geld schicke, besser, sie würden es aus eigener Kraft schaffen.

Wie schwierig Armut auszuhalten ist, wird auch in *taarab*-Liedern artikuliert. Eines dieser Lieder, „*Nimekinai Umasikini wangu*“, das sehr beliebt ist, bringt dies zum Ausdruck. Hier wehrt sich eine Frau gegen die Beschämungen aufgrund ihrer Armut. Sie besteht darauf, als Mensch betrachtet zu werden, und äußert, dass das Leben sowieso gottgegeben sei. So hofft sie auf ein besseres Leben. Aber auch wenn sie ihre Armut satt ist, steht sie zu ihrer momentanen Lebenssituation und will sich deshalb nicht verkaufen:

**Meine Armut demütigt mich nicht.**

**Umsonst beleidigt ihr mich, sie kommt von Gottes Gnaden.**

**Ich glaube, zu erhalten und zu entbehren ist Gottes Gnade.**

**Ich kümmere mich nicht um eure Demütigungen.**

**Ich werde nicht gedemütigt werden und meine Würde verkaufen.**

(„*Nimekinai Umasikini Wangu*“, Intro)

**Auch ein Armer ist ein Mensch, auch wenn er nichts besitzt.**

In Euren Augen habe ich nichts Gutes.

**Auch ein Armer ist ein Mensch.**

Gleichgültig was ich mache.

**Auch ein Armer ist ein Mensch.**

Genau deshalb hört ihr nicht auf über mich zu reden.

**Auch ein Armer ist ein Mensch.**

Weil er arm ist.

**Auch ein Armer ist ein Mensch.**

Es kommt der Tag, an dem die Gnade über mich kommt.

**Auch ein Armer ist ein Mensch.**

Ihr Geschöpfe, was werdet ihr machen?

**Auch ein Armer ist ein Mensch.**

Worauf es mir ankommt ist meine Würde.

**Auch ein Armer ist ein Mensch.**

Mich bringt nichts aus der Fassung.

**Auch ein Armer ist ein Mensch.**

(„*Nimekinai Umasikini Wangu*“, Ngoma Chini)

Das Lied ist sehr beliebt in Dar es Salaam, wohl, weil es einen empfindlichen Nerv trifft – die Armut und den Umgang mit ihr. Gerade die Präsenz der Annehmlichkeiten im urbanen Dar es Salaam provoziert die Auseinandersetzung mit dem Thema. Wohlhabend zu sein

verspricht einen idealen Lebensstil, nach dem zu streben viele versucht sind. An dieser Repräsentation eines luxuriöseren Lebensstils sind auch *taarab*-Stars beteiligt. In *taarab*-Videos treten sie in modern eingerichteten, mit den neuesten elektrischen Geräten ausgestatteten, zweistöckigen Häusern auf. Darin bewegen sie sich vornehm lächelnd und in kostbare Kleider gehüllt. In den Videos sind sie in bis zu sechs verschiedenen kostbaren Kleidern zu sehen.<sup>205</sup> Ihre Dekolletés, Arme und Finger sind mit Goldschmuck versehen. Eine andere Szenerie, die einen luxuriösen Lebensstil widerspiegelt, ist das Strandhotel. Hier flanieren die Sängerinnen in ihren kostbaren Kleidern am Strand entlang und genießen die Annehmlichkeiten des luxuriösen Hotels.<sup>206</sup> Auch außerhalb des *taarabs* inszenieren sich *taarab*-Stars in luxuriösem Ambiente. In einer Werbung für das Waschpulver „*Foma Gold*“ waschen und bügeln sie in luxuriösen Häusern. Dabei sind die *taarab*-Stars Hadija Kopa und Nasma Khamis schön gekleidet, die Arbeit scheint ganz von alleine zu gehen. Die Häuser, in denen sie auftreten, sind moderne Häuser mit modernen Möbeln, Teppichboden und Zimmerpflanzen. Das blendend weiße Hemd tragend verlässt der Ehemann stolz morgens das Haus. Das dargestellte Haus ist jedoch keines, in dem die meisten der *taarab*-Sänger und -Sängerinnen und Fans wohnen. Es ist als Haus eines vornehmen Viertels wie Msasani oder Mikocheni zu erkennen. Diese Viertel werden von den Wohlhabenden der Stadt bewohnt, darunter auch die Entwicklungshelfer aus dem Ausland.

Wie in dem Lied „*Nimekinai Umasikini Wangu*“ dargestellt, ist es wichtig für das Selbstbewusstsein einer Frau, im Wohlstand zu leben. Mit der Präsentation von Reichtum erlangt sie Ansehen und Respekt. Dennoch bleibt es eine Gratwanderung zwischen dem Erlangen von Respekt durch das eigene Auftreten und Übertreibung. Natürlich werden alle Möglichkeiten ausgeschöpft, eine gute Figur zu machen. Dazu zählt das Ausleihen von Schmuck und Kleidern oder das Kaufen von Secondhandkleidung. Soweit eine Frau geschickt damit umgeht, wird sie Bewunderung ernten. Fallen ihre Methoden jedoch auf oder überspannt sie den Bogen zu sehr, macht sie sich lächerlich. Eine Frau, die diese Gratwanderung nicht beherrscht, wird in dem Lied „*Una Hela Wewe*“<sup>207</sup> besungen und verlacht. Die dargestellte Frau wollte sich eben durch die Darstellung von Wohlstand Respekt verschaffen, wurde aber von ihren Mitstreiterinnen entblößt:

---

<sup>205</sup> Ein Video, in dem eine derartige Szenerie genutzt wird, ist „*Zoa Zoa*“ der Gruppe East African Melody Modern Taarab.

<sup>206</sup> In dem Video „*Tuko Benet*“ Vol. 32 der Gruppe TOT wird ein solches Ambiente genutzt.

<sup>207</sup> Das Album dieses Liedes der Gruppe Zanzibar Stars wurde 2003 zum besten *taarab*-Album gewählt.

**Und du hast Geld?  
Du brezelst dich auf,  
Führst dich auf wie ein Snob  
Ja, wo denn, wo denn?  
Selber bist du die lasche Tussi,  
Du hast an Marktwert verloren!**

Und du hast Geld?

**Du wirst schon sehen!**

(„Una Hela Wewe“, Intro.)

**Ah, du wirst schon sehen!  
du Lotteriegirl.  
in der Weltstadt.<sup>208</sup>  
Wer soll dir denn Geld geben?  
die Männer wollen dich nicht!  
Du Geschundene hast keine Chance!**

Sogar du willst Geld haben?  
Meine Liebe, ich bin dir auf die Schliche  
gekommen,  
Du gehst in jede Bar  
Um ein Getränk zu bestellen,  
Dass du alles umsonst haben willst

Dein Nokia-Handy  
Du kannst es nur nicht zugeben  
(„Una Hela Wewe“, 2. Strophe)

Hör auf, dich dicke zu tun!  
lass deine Prahlerei!  
  
um anzugeben.  
wartest du erst auf eine Einladung.  
wird dich ruinieren. Betteln ist eine  
Schande  
Das du so lobst  
Nichts hast du, du Habenichts

**Und du hast Geld?                      Du wirst schon sehen!  
Welches Geld hast du denn?  
Alles was du hast, ist abgestaubt.  
Da prahlst du ohne Grund.  
Du dummes Huhn willst nur Ruhm.  
Die mit Geld,                              nicht die Hungerleider,  
die mit Geld,                              die kennen wir. Lass es einfach!**

(„Una Hela Wewe“, Refrain)

Dieses Lied gehört ebenfalls zu dem Repertoire an Liedern, die bei einer *kitchen party* nicht fehlen dürfen. Es wurde ein solch großer Erfolg, dass die Redewendung „*utajiju*“ in den täglichen Sprachgebrauch übernommen wurde. „*Utajiju*“ ist eine Verkürzung von „*utajijua*“, „du wirst dich selber kennen“. Inzwischen wird in den verschiedensten Lebenslagen und Situationen „*utajiju*“ gebraucht. Dabei ist auch die Übersetzung ganz unterschiedlich. Meist wird es im Sinn einer Beschimpfung verwendet. Wenn z. B. ein Mann nach Hause kommt und kein Essen auf dem Tisch steht, kann er als zickige Antwort „*utajiju*“, „dein Problem“, bekommen. Wie sich diese Redewendung verbreitet hat, wird auch in einem Zeitungsartikel berichtet:

---

<sup>208</sup> *bongo* wird im Swahili Slang die Stadt Dar es Salaam genannt. Diese Bezeichnung ist abgeleitet von *bongo* (ma-) Intelligenz, Verstand. Intelligenz und Verstand benötigt ein Bewohner Dar es Salaams, um in der Stadt zu überleben.

*Wimbo ulipotoka tu, mitaani watu wakaanza kuutumia watakavyo wao. Kinadada washambenga wakaugeza msemo huo kama silaha ya kuwapasha wabaya wao – „Utajiju...“ huku wamebinua midomo na kunyosha kidole cha kati, cha kusutia mtu. Hata kaka aliyepewa miadi ya kukutana na dada fulani mahala na kujikuta akiachwa kwenye mataa; akija kukutana na dada huyo na kuhoji, „mbona ulinigandisha vile“ anajibiwa „Utajiju“. Na sasa „Utajiju“ si tu msemo wa kubezana, bali pia kuna mtindo wa nywele unaitwa „Utajiju“. Kwamba dada anaweza kupendeza kwa kusuka mtindo wa „Utajiju“. Na ukikatiza pale mtaa wa Congo, Kariakoo Dar utakutana na duka la nguo linaitwa Utajiju Boutique! Katuni magazetini siku hizi hazikosi watu wanaobezana „utajiju“. Rap za bendi za dansi zinasema „Utajiju“, na hata Bwana Misosi kwenye wimbo wake mpya Mabinti wa Kitanga anakupasha, „Utajiju“. Yaani ni neno lililowaingia watu mno na limeshawakaa midomoni. Heko zako Mzee Yussuf kwa ubunifu huu. Utajiju... (Poza 2004)*

Als das Lied herauskam, benutzten es die Leute, wie es ihnen gefiel. Die jungen Frauenfans drehten diesen Ausdruck so, dass er ihnen als Waffe diene, um ihnen schlecht Gesonnene einzuheizen – „Utajiju...“ ihren Mund hervorwölbend und den Mittelfinger ausstreckend, um jemanden anzuklagen. Sogar ein junger Mann, der mit einer Frau eine Verabredung an einem bestimmten Ort hatte, und sich dann stehen gelassen sah; wenn er dann die junge Frau trifft und sie zur Rede stellt, „warum hast du mich so lange stehen gelassen“, bekommt dann zur Antwort „Utajiju“. Jetzt ist „Utajiju“ nicht nur Ausdruck gegenseitiger Verachtung, sondern es gibt auch eine Flechtfrisur, die „Utajiju“ heißt. Und wenn du da im Kariakoo auf der Kongostraße abbiegst, wirst du auf ein Geschäft treffen, das *Utajiju Boutique* heißt. In den Zeitungen fehlt es in diesen Tagen nicht an Karikaturen, wo Leute sich gegenseitig „Utajiju“ an die Köpfe werfen. Rap und Tanzmusikgruppen sagen „Utajiju“, und sogar Bwana Misosi geben’s dir in ihrem neuen Lied „Die Mädels von Tanga“. Das heißt, dieses Wort ist in die Leute tief eingedrungen und es liegt ihnen schon auf der Zunge. Herzlichen Glückwunsch Mzee Yussuf<sup>209</sup> zu dieser Schöpfung. *Utajiju ...*

Das zeigt, welchen Einfluss und welche Reichweite ein Lied haben kann. Nicht nur, dass ein Lied unbestritten zu Feierlichkeiten dazu gehört, sondern auch, dass es zum Stadtgespräch werden kann. Es kann sogar das Verhalten von Akteuren beeinflussen. Ob ein Lied allerdings diesen Erfolg hat und sogar Redewendungen prägt, hängt davon ab, ob das Publikum es mag. Der Musiker Lamania Shaaban<sup>210</sup> meint dazu, dass das Glückssache sei. Natürlich suchten sie als Dichter und Musiker möglichst neue, kraftvolle Ausdrücke, aber ob sie dann auch erfolgreich sind, können sie nicht beeinflussen.

---

<sup>209</sup> Der Autor ist der Meinung, dass Mzee Yusuf, ein Mitglied der *taarab* Gruppe Zanzibar Stars der Dichter dieses Liedes und damit auch der neuen Wortschöpfung „Utajiju“ ist. Der Autor täuscht sich aber. Mzee Yussuf ist der Komponist des Liedes, Hajji Machano der Dichter. Der Autor hätte also Hajji Machano, der sehr viele Lieder auch die von East African Melody geschrieben hat gratulieren müssen.

<sup>210</sup> Interview Lamania Shaaban 22.3.2004.

## Der Liebhaber

Neben Arbeiten und Handel im informellen Sektor ist eine weitere Strategie, den Lebensstandard zu heben, sich einen Liebhaber zu halten, der einem mehr oder weniger großzügige Geschenke macht. Der Ehemann kann es sich leisten, kleinlich gegenüber seiner Frau zu sein, der Liebhaber nicht. Um eine Frau als Geliebte zu halten, müssen größere Geschenke gemacht werden. Eines Nachmittags sitze ich mit Halima im Bus, wo sie mir ihr neues Mobiltelefon zeigt. Ja, das sei ein sehr teures Telefon. Ihr Liebhaber habe es ihr geschenkt. „*Ananipenda kweli*.“ („Er liebt mich wirklich sehr.“) Der sei wirklich super, ein Boss irgendeiner Firma. Da springe bei einem Treffen schon mal ein Bündel Geldscheine im Wert von 50.000 TSh. heraus. Na ja, dafür müsse sie aber auch ständig erreichbar sein. Sie treffe sich mit ihm immer in einer Bar eines Hotels, wo sie erst viel essen und trinken und sich dann in einem Zimmer einmieten. Auch jetzt im Bus verabredet sie sich mit ihm per Telefon in einer bestimmten Bar, wo sie auf ihn warten soll. Ob er eine Frau habe? Klar habe der eine Frau, aber die Beziehung sei ziemlich abgekühlt. Halima selber hat eine feste Anstellung, die ihr auch die Möglichkeit bietet, nebenher etwas Geld einzunehmen. Sie war selbst zuvor mit einer bekannten Persönlichkeit verheiratet gewesen und hat mit ihm ein Kind, das sie großzieht. Aber vom Heiraten will sie nichts mehr wissen. Ihr Mann war überhaupt nicht treu gewesen und hatte sie nur herumkommandiert und geschlagen. Auf die Errungenschaft eines neuen Geliebten ist sie sichtlich stolz.<sup>211</sup> Je nachdem, wie attraktiv eine Frau ist, können die Summen, die Männer für eine Geliebte ausgeben, sehr hoch sein. Manche Liebhaber bauen ihren Geliebten sogar ein Haus.<sup>212</sup> Eine Frau, die etwas auf sich hält, stellt in dieser Hinsicht hohe Ansprüche. Jedenfalls gibt sich eine Frau nicht ohne Gegenleistung her. Die Informantin von Caplan drückt das folgendermaßen aus:

They seek to manipulate men, particularly through their sexuality ... It is often said by women that one is a fool to sleep with a man for nothing, and husbandless women state “if one is clever (“*mjanja*”), one can always get what one wants and needs”. (Caplan 1989: 205)

Für eine Frau kann ein wohlhabender Liebhaber ein Zeugnis ihrer Attraktivität, also ihrer weiblichen Qualitäten sein. Allerdings ist die Gratwanderung zwischen auf diese Art und Weise gewonnenem Ansehen und Prostitution sehr schmal. Die Probleme, die dabei unter anderem auftreten, werden in dem folgenden Ausschnitt eines Gesprächs mit einer

---

<sup>211</sup> Der Name der Person ist geändert und genaue Angaben zu Beruf und Einkommen sind der Autorin zwar bekannt, können aber aus Gründen des Personenschutzes nicht genannt werden.

<sup>212</sup> Siri Lange (2002: 249-250) zeichnet die Biografie einer in dieser Hinsicht erfolgreichen Frau auf.

Anhängerin des *taarab* deutlich. Sie berichtet mir von den neuesten Affären in der *taarab*-Szene, worauf ich meine, dass das ja ein einziges Beziehungsdurcheinander sei:

M: „Eben genau deshalb weiß ich, was das Leben heißt. Wenn du mit einem Menschen hier in Dar es Salaam zusammen bist, bilde dir ja nicht ein, dass der Mann nur dir gehört. Du beschämst dich nur. So kann es sein, dass du dich über jemanden lustig machst und betonst, ‚mein Mann, mein Mann ist total treu‘, wobei der, dem du das erzählst, genau weiß, wer dessen Freundin ist – verstehst du?“

S: „Aber wenn du einen Mann mit Geld hast, dann bekommst du ja auch ein bisschen ...?“

M: „Ach, das gibt nur Probleme. Wenn Du einen Mann mit Geld bekommst, sollst Du wissen, er wird Dir welches geben, aber an einem anderen Tag wird er es einer anderen geben. Verstehst Du? Das gibt nur Probleme. Es ist total unnötig, dass sein Geld Dich demütigt. Kannst Du Dir nicht zusammenreimen, dass wenn der Frauen gegenüber schwach ist, Du Dir eines Tages eine Krankheit einfügst? Du begreifst das nicht. Du begreifst nicht, was das für ein Mensch ist, jeden Tag wechselt er seine Geliebte. Welchen Vorzug hat er denn dann? Wegen seines Geldes verkaufst Du Deine Menschenwürde – wirklich nicht nötig.“

S: „Aber wenn Du einen Mann bekommst, dann ist das doch wie eine Ehre, oder?“

M: „Das gibt es nicht, nur ein Mann, was für eine Ehre soll es denn da geben? Was Respekt einbringt, das ist ein Ehemann. Aber ein Mann, der immer eine andere hat ... Erst erzählt er Dir, ‚nur du und ich‘. Aber du fragst dich nicht, als du ihn von früher kanntest, da war er ein bestimmter Jugendlicher, der mal mit einer kam, die dann wieder verliebte, dann wieder mit einer anderen, als du jetzt an der Reihe warst, angemacht zu werden, siehst du dich selber von großer Bedeutung – bist du noch bei Trost? Er ist schon mit drei anderen gegangen, die du kennst – bist du noch bei Trost? Wirklich, vergebene Liebesmühe.“

S: „Aber es gibt doch Frauen, die das nur wie eine Art Geschäft betreiben – oder?“

M: „Soundso ist keine, die nur einen Menschen liebt. Soundso liebt das Geld. Und Soundso kann es keinem abschlagen, die Hauptsache, sie sieht, dass er Geld hat. Zeigt er ihr das Geld, ist sie bereit. Auch wenn sie weiß, wessen Ehemann er ist. Sie ist bereit, ihre Menschenwürde wegen dieses Menschen zu brechen. Die betreibt das wie ein Geschäft.“<sup>213</sup>

Die Juristin Njaidi, die bei der Organisation „Suwata“<sup>214</sup> für Frauenrechte arbeitet, beklagt, dass sie oft Frauen erlebe, die nicht aus eigenem Antrieb und durch Arbeit ihren Unterhalt verdienen wollten. Gerade Frauen, die einen wohlhabenden Mann gehabt hätten, könnten sich dazu nicht durchringen. Sie wollten schneller und einfacher zu Geld kommen, was sie durch einen betuchten Mann versuchten. Gerade Frauen, die dem *taarab* anhängen, wüssten oft nicht mit Geld umzugehen, da sie es für Äußerlichkeiten wie Kleidung

---

<sup>213</sup> Interview Madaraka Omary 11. 9. 2004.

<sup>214</sup> Suwata (Shirika la Uchumi la Wanawake) ist eine Organisation, die Frauen über ihre Rechte informiert und sie vertritt. Speziell unterstützt diese Organisation Frauen, die nicht über genügend finanzielle Mittel verfügen, ihre Rechte einzuklagen. Außerdem setzt sich Suwata für die Gleichberechtigung von Männern und Frauen ein und hat in diesem Rahmen schon eine Änderung des Erbrechtes zum Beispiel erwirkt.

ausgaben. Sie meint, es sei das Verlangen nach immer mehr Gütern, das die Frauen dazu antreibe, ihr Glück mit einem wohlhabenden Mann zu suchen, anstatt sich nur auf sich selber und der eigenen Arbeit Lohn zu stützen.<sup>215</sup>

Ein Nachbar von mir in Dar es Salaam erzählte mir seine Sicht für das Halten einer Geliebten, einer *nyumba ndogo*<sup>216</sup>. Am schlimmsten sei es, wenn eine Frau Theater mache, wenn der Mann zu spät nach Hause komme. Stattdessen solle sie ihn herzlich willkommen heißen, ihm das Badewasser herrichten, während er badet das Essen hinstellen und ihn dann in aller Ruhe fragen, warum er denn so spät heimgekommen sei. Selbst wenn er sie anlügt, indem er sagt, er habe noch Wichtiges zu tun gehabt. Obwohl er bei einer *nyumba ndogo* war, wird er irgendwann ein schlechtes Gewissen bekommen und sich sagen: Die Frau wäscht mir die Kleidung, sie bekocht mich, stellt mir das Badewasser hin, kümmert sich um die Kinder, nein, da kann ich sie nicht so hintergehen. Sie ist sogar, obwohl es so spät war, nicht ins Bett gegangen, sondern hat auf mich gewartet. Am nächsten Tag wird er schon aus schlechtem Gewissen wieder zurückkehren. Außerdem wird er der Frau vorschlagen, zusammen zu einer Bar zu gehen. Hingegen, wenn die Frau ihn mit Ärger begrüßt, ihm das Essen auf den Tisch knallt, ihm Vorwürfe macht etc., wird der Mann am nächsten Tag womöglich überhaupt nicht auftauchen. Es könnte sein, dass er dann die ganze Woche spät heimkommt, nur die Kleider wechselt, Haushalts- und Schulgeld dalässt und seiner Wege geht. Wenn der Mann von der Arbeit nach Hause kommt, braucht er Zuwendung – „*release*“.<sup>217</sup> Wenn man einen afrikanischen Mann wie ein Kind behandle, dann behandle man ihn richtig. Wenn die Frau ihn zurechtweist, bekommt er keine Zuwendung. Bei einer *nyumba ndogo* bekomme er all diese Zuwendung. Das sei wie einerseits *daladala*<sup>218</sup> und andererseits mit dem Taxi fahren. Im Taxi sagt der Kunde selber, wohin und wie gefahren wird. Im *daladala* hat er keine Chance, da wird so gefahren, wie der Fahrer das will. Genauso sei es, wenn die Frau das Zepter in die Hand nähme. Das sei wie *daladala* fahren. Bei einer *nyumba ndogo* fährt man Taxi, der Mann selber bestimmt, wo und wie es langgeht. Ob er denn nicht bei der Heirat gedacht habe,

---

<sup>215</sup> Rehema Njaidi 8. 4. 2005.

<sup>216</sup> *nyumba ndogo* – kleines Haus, ursprünglich ein umgangssprachlicher Begriff, ist im Swahili inzwischen etabliert. Mit „kleines Haus“ wird die Geliebte eines Mannes bezeichnet. Im Gegensatz dazu ist die Ehefrau *nyumba kubwa*, was aber nicht so häufig gebraucht wird wie *nyumba ndogo*.

<sup>217</sup> Mein Nachbar flicht in unserer Unterhaltung, die wir auf Swahili führen, ab und zu einmal ein englisches Wort ein.

<sup>218</sup> Das billigste lokale Transportmittel in Kleinbussen, die nie voll sind. Es passt immer noch irgendwie ein Passagier dazu. Dementsprechend unbequem ist es, damit zu fahren. Außerdem sind die Fahrer bekannt für ihr schlechtes und ruppiges Fahren. Der Ausdruck „*dala dala*“ kommt von Dollar, was die Busbegleiter, die das Fahrgeld einsammeln, früher immer gerufen haben sollen.

seine Frau sei ein Taxi, frage ich Erst verstand er nicht, was ich meinte, dann aber meinte er, klar habe der Mann ein Taxi geheiratet. Während der Verlobungszeit sei alles anders. Sobald die Frauen verheiratet seien, wissen sie, dass sie den Mann in der Tasche haben. Das sei besonders bei christlichen Ehen so. Sie wissen, dass im Grunde selbst eine *nyumba ndogo* nicht wirklich etwas anrichten kann. Obwohl manche Männer sehr viel mehr Geld bei der *nyumba ndogo* lassen als bei sich zu Hause.

Das Konzept der einen Liebhaber aushaltenden Frau ist allerdings nicht gesellschaftsfähig. Einerseits gibt es die *sugar mummy*, eine ältere Frau, die über finanzielle Mittel verfügt und junge Männer aushält. Die *sugar mummy* ist das Pendant zu *sugar daddy*, dem verheirateten, gut situierten Mann, der sich eine oder auch mehrere Geliebte hält. Inzwischen gibt es aber auch junge Frauen, die besser gestellt sind als ihre gleichaltrigen männlichen Freunde. Auf das schmarotzende Verhalten dieser jungen Männer bezieht sich ausdrücklich ein R&B-Lied<sup>219</sup>. Das Lied heißt „*Wanaume kama Mabinti*“, was mit „Männer benehmen sich wie junge Frauen“ übersetzt werden kann und von einer der berühmtesten Hip Hop Sängerinnen Tansanias „Lady Jay Dee“ und einem weiteren Sänger „Mwanafalsafa“ gesungen wird. Erstmals wurde das Lied 2003 aufgeführt und war danach in aller Munde und wurde viel diskutiert.

Ihr esst, trinkt und kleidet euch,	die Tage vergehen.
Umsonst willst du alles haben.	Sie denken gar nicht daran.
In jeder Hinsicht passt es euch,	die Tage vergehen.
Voll von Intrigen,	Männer sind wie junge Frauen!

(„*Wanaume kama Mabinti*“, Intro)

Wo hast du denn so etwas gesehen, dass Männern Bier gezahlt wird?  
Hey, seit wann wird ein erwachsener Mann in der Öffentlichkeit beschuldigt,  
hast du das gestern gehört „Ha, Hasan kam auch zur Kitchen Party“?  
Ohlala, ihr versetzt mich in Erstaunen!!!  
(„*Wanaume kama Mabinti*“, Outro)

In dem Lied wird beklagt, dass Männer sich inzwischen so verhalten wie junge Frauen. Sie ließen sich alles bezahlen, Essen, Getränke und Kleidung. Wenn es dann mal an ihnen sei zu zahlen, verschwänden sie schnell auf die Toilette. Zudem hätten sie nichts anderes zu tun, als Intrigen zu streuen. Die Sängerin geht so weit, vorzuschlagen, die Männer in Frauenkleidung zu kleiden, und im Schlussvers treibt die Protagonistin ihre Vorstellung

---

<sup>219</sup> Bestes R&B-Album beim „Tanzania Music Awards“ August 2004.

dieses Verhaltens auf die Spitze: Sicherlich würde es demnächst heißen, „Hassan war gestern auch auf der *kitchen party*“.

In einem Interview, das im Internet veröffentlicht ist, bei dem Jay Dee auf das Lied angesprochen wird, sagt sie Folgendes:

*Unajua hii nyimbo niliimba kwa wema tu kwa nia ya kufikisha ujumbe kutokana na yale niliyokuwa nikiyaona kwenye jamii yakitendeka kila siku.... sasa najua na nina uhakika kabisa kuwa kuna wanaume wengi tu kilichoimbwa kwenye hiyo nyimbo hakijawagusa na wala hawajastuka hata kidogo... sasa wale wenzangu na mie wanaolalamika kila kukicha sijui wana maana gani ? Sitapenda kuzungumzia zaidi kuhusu hilo ila kwa wale wenye upeo wa kuelewa wanaweza kujua nazungumzia nini.*

(Reporter des Darhotwire 2004)

Weißt du, dieses Lied habe ich nur aus guter Absicht gesungen, um eine Botschaft zu übermitteln darüber, was ich beobachtet habe, was täglich in der Gesellschaft passiert ... Ich weiß und bin mir ganz sicher, dass es viele Männer gibt, die in diesem Lied angesprochen wurden, die das nicht getroffen hat und die es kein bisschen geschockt hat ... Nun, meine Kollegen und ich wissen nicht, was diejenigen wollen, die sich dauernd darüber beschweren. Weiter möchte ich darüber nicht sprechen, nur diejenigen mit Köpfchen verstehen, was ich meine.

Die Diskussionen um das Lied gingen weiter, so dass es sogar in Zeitungen besprochen wurde, wie in diesem Leserbrief:

*Hapa tunayo mashairi ya songi „Wanaume kama Mabinti“ la Mwanadada Lady Jay Dee ambalo liliwahi kuwa gumzo hapa nchini huku tetesi zikiibuka kuwa kaimbwa huyu mara yule (wengi walitajwa wakihusishwa na wimbo huu). Ni ukweli usiopingika kuwa mwanaume ni kiumbe anayetakiwa kujitegemea na hapendezi kuonekana akiwa goigoi kiasi cha kuwa mtu wa kupewa tafu katika kila jambo na hata hufikia hatua ya kuingia mitini atakapotakiwa kulipa gharama za matumizi.*

(<http://bcstimes.com/maisha/viewnews.php?category=3&newsID=495>)

Hier haben wir den Liedtext des Liedes „Wanaume kama Mabinti“ (Männer benehmen sich wie junge Frauen) von Lady Jay Dee, das hier im Land für Gesprächsstoff sorgte, indem Gerüchte aufkamen, wer mit dem Lied angesprochen wurde (viele, die genannt wurden, wurden mit dem Lied in Verbindung gesetzt). Es ist eine unverrückbare Wahrheit, dass der Mann ein Geschöpf ist, von dem erwartet wird unabhängig zu sein. Er ist unattraktiv, wenn er nur rumhängt und in jeder Angelegenheit Unterstützung bekommt und es sogar so weit geht, dass er das Weite sucht, wenn er einen Unkostenbeitrag leisten soll.

Wie aus diesem Leserbeitrag ersichtlich wird, war das Explosive an dem Lied hauptsächlich die Spekulationen darum, wer sich nun direkt angesprochen fühlen durfte. In der Sache aber, dass Männer sich nicht von Frauen aushalten lassen haben, sind sich die Beitragenden einig. Frauen dürfen sich von Männern aushalten lassen, bzw. gehört das zu ihrem Verhalten. Umgekehrt ist es aber ein inakzeptables Verhalten für einen Mann, sich von einer Frau aushalten zu lassen. Das Lied zeigt also in aller Deutlichkeit Erwartungen, die an die Geschlechter und deren Rollenverhalten gestellt werden.

Im *modern taarab* hingegen wird das Verhalten von Männern nur sehr selten kritisiert. Eine dieser Ausnahmen stellt das Lied „*Kiroboto*“ der Gruppe East African Melody dar. In dem Lied wird ein Mann abgelehnt, weil er erstens zu viele Frauen hat und zweitens geizig ist. Das lyrische Ich gibt dem Adressaten zu verstehen, dass eine Beziehung zu ihm unter ihrer Würde sei, weil er kein Geld habe und sie nicht unterhalten könne. Als das Lied zum ersten Mal aufgeführt wurde, war ich in Begleitung von Freundinnen. Ich kannte das Lied noch nicht und konnte den Text wegen der Übersteuerung der Lautsprecher nicht verstehen. Eine Frau, die neben uns saß, war ganz begeistert von dem Lied, stand immer wieder auf, jubelte zu dem Text und zeigte in eine bestimmte Richtung. Ihre Begeisterung hatte ich zu jenem Zeitpunkt nicht verstanden. Erst als ich die Lyrik des Textes kannte, konnte ich mir ihr Verhalten erklären. Sie hatte während des Liedes in eine Richtung des Saales jubelt und gezeigt, weil dort ein ehemaliger Liebhaber von ihr saß. Von dieser Affäre hatte ich gewusst und sie eine Zeit lang beobachtet. Als ich sie dann aber später einmal nach ihrem Liebhaber fragte, sagte sie mir, dass sie nichts mehr mit ihm zu tun haben wolle. Sie habe es ihm nicht offen gesagt, aber an ihren Handlungen müsse er das merken. So zum Beispiel sage sie zu, wenn er sie frage, ob sie nach einer Vorstellung noch weggehen wolle, verschwinde dann aber vorher. Sie hatte mir auch berichtet, dass sie sich ausgenutzt fühle, weil er sie überhaupt nicht unterstütze und nur an seine eigene Familie denke. Das Lied gab ihr jetzt die Möglichkeit, ihrer Enttäuschung und Wut Ausdruck zu verleihen und an die passende Adresse zu richten.

So wie das urbane Leben eine ständige Auseinandersetzung mit Wohlstand und dem Anschluss an die moderne Welt herausfordert, stellt es auch besondere Anforderungen an Liebesbeziehungen. In der Stadt muss sich eine Frau anpassen und ständig ihr Bestes geben. Wenn sie nicht aufpasst, hat sich ihr Mann schon eine andere Frau gesucht, bzw. eine andere Frau hat ihr ihren Mann weggeschnappt, so wie Madaraka Omary dies in dem oben wiedergegebenen Gespräch äußerte.

Diese Belehrungen werden auch in *taarab*-Liedern artikuliert. In ihnen wird deutlich gemacht, dass in der Stadt andere Gesetze herrschen. Dort schreckt eine Frau nicht davor zurück, den Mann einer anderen Frau zu verführen. Verliert eine Frau ihren Mann, trägt sie dafür selber die Verantwortung, weil sie es nicht geschafft hat, ihn zu halten. Der Ausschnitt aus dem Lied „*Utalijua Jiji*“ der Gruppe East African Melody macht das deutlich. Das Lied ist sehr beliebt in Dar es Salaam. Es gehört zum festen Repertoire an Liedern einer *kitchen party* und bekam 2005 den Preis für das beste *taarab*-Lied zugesprochen.

**Bei dir hat er sich aus dem Staub gemacht.**  
**Jetzt wohnt er in Mbalizi,<sup>220</sup>**  
**Du kannst sämtliche Medizin durchprobieren,**  
**Amulette und Talismane,**  
**bei ihm bekommst du keine Chance.**  
(„*Utalijua Jiji*“, Refrain)

**Bei mir hat er sich niedergelassen.**  
**ist den Ärger mit dir leid.**  
**Medizinmänner jeder Art,**  
**vervollständige das mit Schönheitsmitteln,**  
**Ich bin sein Elixier!**

**Jetzt wirst du die Stadt kennenlernen, meine Liebe.**  
**Durchgesiebt wirst du den flüssigen Brei essen**  
**und den Saft mit Wasser verdünnt.**  
**Dieser hier kommt nicht zu dir zurück.**  
**Ich lass es mir gutgehen.**  
**Du wirst schon sehen, dein Problem!**  
(„*Utalijua Jiji*“, Ngoma Chini)

## Liebesdienste für Pommes und ein halbes Hühnchen

Prostitution wird in *kitchen parties* nur selten direkt thematisiert. Manche Frauen sprechen dieses Thema jedoch an, wenn sie über Ehre und Respekt sprechen sollen: „Hör zu, ich brauche dir hier nicht zu sagen, dass du deinen Mann und deine Schwiegerfamilie respektieren sollst. Das weißt du inzwischen. Die Frauen vor mir haben dir das auch schon gesagt. Was ich dir vor allen Dingen sagen will ist, dass du dich selber achten sollst.“ Sie wendet sich an das Publikum: „Was meint ihr?“ Die angesprochenen Frauen rufen: „Genau!“ „Keine von uns hier will hören, dass es jedes Mal, wenn jemand bei dir zu Hause nach dir fragt, heißt, oh, die ist beim Friseur oder ich glaube, die ist beim Schneider oder ..., oder, was sagt ihr dazu?“, wieder zu den vielen Frauen gewandt. Die Frauen rufen: „Genau, du hast recht, das geht nicht.“ Genau wie sich die Rednerin zunehmend in ihre

---

<sup>220</sup> Stadtviertel gut situierter Bewohner in Dar es Salaam

Ausführungen hereinsteigert, erhitzen sich auch die Frauen im Publikum, bis die Rednerin dann fortfährt: „Was meinst du eigentlich, was dein Mann dazu sagen wird? Meinst du, der wird bei dir bleiben, wenn er beim Nachhausekommen immer hört, och, deine Frau, die ist bei Hassan, oder sie kommt später oder so.“ Die Anwesenden johlen und die Rednerin schließt dann: „So, das ist es, was ich dir zu Ehre und Respekt sagen wollte. Auf diese Art und Weise bringst du dir, deinem Haus und deiner Familie nur Schande.“ Wieder zu den anderen Gästen gewandt: „Sind wir da einer Meinung?“ „Total, eine Ehefrau streunt nicht herum.“ Ein solches Verhalten bringt nicht nur der betreffenden Frau einen schlechten Ruf ein, sondern auch ihrem Mann. Eine angesehene Frau bleibt zu Hause.

Allerdings sind nicht nur zahlreiche, nicht lukrative Liebschaften Grund dafür, dass man sich den Ruf einer Prostituierten erwirbt. Gerade bei *kitchen parties* mustern sich Frauen von oben bis unten, und unter vorgehaltener Hand wird dies dann auch kommentiert. Kommt eine Frau in einem Kleid mit einem langen Schlitz oder tiefen Rückenausschnitt, heißt es: „*Eeh, naye yumo*“, „ah, die ist also auch dabei.“ Bei einer *kitchen party* ist es zwar durchaus angesagt, das eigene Können in Bezug auf Hüftbewegungen zur Schau zu stellen. Trumpft eine Frau aber bei jeder *kitchen party* damit auf, hat sie schnell ihr Ansehen verloren. Und nicht zuletzt werden bei einer solchen Gelegenheit die neuesten Gerüchte und Geschichten ausgetauscht. Welche wo mit wem gesehen wurde, welche Freundinnen sich wegen wem zerstritten haben.

Dieses Thema, dass sich eine Frau für nur wenig Gegenleistung hergibt, ist auch Inhalt anderer Lieder. Ein Lied, das dies sehr deutlich zum Ausdruck bringt und sehr beliebt war, ist ein Lied der Gruppe East African Melody, „Zoa Zoa“, was „alles zusammenkehren“ heißt:

Du machst mir keine Angst, hast  
gepennt.  
Dein Wert ist eine Fanta,  
Wenn's noch was dazu gibt,  
Wie denn willst du mich ausstechen,  
(„Zoa Zoa“, 1. Strophe)

Du kannst mich nicht ausstechen.  
Fritten und ein halbes Hühnchen.  
dann höchstens einen Tausender.<sup>221</sup>  
du hast keinen Stich, Straßenfegerin!

Ich weiss, du leichtes Mädchen,  
Die Männer wechselst du wie das Hemd,  
Du wählst nicht aus, nimmst alles mit,  
Eifersucht wirst du bei mir nicht wecken.  
(„Zoa Zoa“, 1. Strophe)

um zu schlafen schnorrtst du dich durch.  
am besten alles gleichzeitig.  
auch noch hinter der Stadtverwaltung.  
Du hast keinen Stich!

---

<sup>221</sup> 1000 TSh. entsprechen in etwa 1,- €.

In diesem Lied beschimpft eine Frau eine Konkurrentin. Die beschimpfte Frau sei billig und nehme jeden Mann mit, den sie bekäme, wobei sie sie mit der städtischen Müllabfuhr vergleicht. Dieser direkte, unverhüllte Vergleich mit der Müllabfuhr ist eine große Beleidigung. Der Ausdruck im Swahili dafür ist *matusi*, was auch Beschimpfung heißt. Das Lied ist voll von Beschimpfungen, wie auch der Musiker Lamania Shaaban<sup>222</sup> zu diesem Lied anmerkt. Die schimpfende Frau wirft der Angesprochenen vor, sich für ein halbes Huhn, Pommes und eventuell 1000 TSh.wahllos jedem zu verkaufen. Besonders deutlich wird der Inhalt in einem Video dargestellt, das es zu diesem Lied gibt. Es gehört zu einem der *taarab* Videos, die die Inhalte der Lieder szenisch darstellen.<sup>223</sup> Im Vorspann des Videos wird zunächst die Müllabfuhr Dar es Salaams eingeblendet, danach die schick gekleideten Sängerinnen. Die Szene spielt in einem Wohnzimmer eines luxuriösen Hauses. Die Sängerinnen des Chors sitzen schick gekleidet auf dem Sofa. Die Solistin bewegt sich frei im Raum, meistens auf der gedrechselten Holztreppe stehend, die vom Wohnzimmer zum zweiten Stock führt. Passend zu dem Liedtext werden Szenen eingeblendet. Szenen, die die Adressatin vor Huhn, Pommes und Coca Cola in einem einfachen Restaurant zeigen, von einem Mann einen 1000 TSh.-Schein nehmend, in den Gassen einfacher Viertel schlendernd und sich den unterschiedlichsten Männern anbiedernd. Das lyrische Ich verachtet die Adressatin dafür, dass sie sich wahllos jedem und für so geringe Gegenleistungen hergibt.

## Vom Lieben und Verzeihen

Nachdem in der *kitchen party* der Ratschlag über die Handhabung der Finanzen in der Ehe erteilt worden ist, wird wieder ein *taarab*-Lied gespielt, zu dem die Gäste tanzen. Dann bittet die Zeremonienmeisterin wieder eine Dame aus dem Publikum nach vorne, die über Liebe und Verzeihen sprechen soll.

Die Dame übernimmt das Mikrofon von der Zeremonienmeisterin und beginnt mit ihrem Rat an die Braut. Die Braut solle ihre Liebe, also ihren Mann, pflegen. Dazu gehöre, dass sie ihn immer freundlich zu Hause empfangen. Selbst wenn er spät nach Hause komme,

---

<sup>222</sup> Interview Lamania Shaaban 22.3.2004.

<sup>223</sup> Zu Beginn der Videoproduktionen in Tansania Ende der 1980er Jahre wurden entweder private Videos bei Festen wie Hochzeiten aufgenommen oder Life-Aufnahmen von *taarab*-Veranstaltungen gemacht. Seit 2000 sind die Videoproduktionen von Life-Aufnahmen sehr viel geringer geworden, weil die *taarab*-Gruppen zu viel Geld von den Produzenten verlangen, um bei Life-Veranstaltungen zu filmen (je nach Gruppe etwa 200.000 TSh. pro Veranstaltung). Aus diesem Grund entstehen immer mehr inszenierte Videos.

solle sie ihm keine Szene machen, sondern ihn gut behandeln. Sie solle ihm das Badewasser und dann das Essen bereitstellen. Beim Essen solle sie ihn dann fragen, wie sein Tag verlaufen sei. Sie selbst solle ihn gepflegt erwarten, frisch geduscht, in hübsche Kleider und Parfüm gehüllt. Verzeihen sei ganz wichtig. Niemand sei schließlich perfekt, und wenn sie ihrem Mann nicht verzeihe, hielte die Ehe nicht. Und vor allen Dingen solle sie nicht dauernd eine andere Krankheit vorgeben, einmal, „oh, ich fühle mich nicht wohl“, ein anderes Mal, „es geht jetzt nicht, ich habe Kopfschmerzen ...“ Wenn eine Ehefrau ihrem Mann den Sex versage, brauche sie sich überhaupt nicht wundern, wenn dieser sich eine andere suche. Das Bedürfnis des Ehemannes sei immer an erster Stelle zu sehen.

Die Dame hat schließlich zu Ende gesprochen, als die Zeremonienmeisterin sich erlaubt, eine kleine Korrektur an dem eben Gesagten vorzunehmen: „Ich bin nicht sehr jung, nicht sehr alt, ich bin so dazwischen, eine Frau mittleren Alters. In meiner 15-jährigen Ehe habe ich schon viel erlebt. Aus diesem Grunde bin ich überhaupt nicht einverstanden mit der Meinung, mancher Frauen, die sagen ‚rühr das Telefon deines Mannes nicht an‘, welche Geister rufst du denn da?“ Die Teilnehmerinnen lachen und stimmen der Zeremonienmeisterin zu. „Du bist in der Küche und kochst und hörst das Telefon deines Mannes klingeln, während der badet. ‚Liebling, dein Telefon klingelt‘, du rennst zum Telefon, um es deinem Mann zu bringen, ohne auch nur einen Blick auf die Nummer oder die SMS zu werfen. So geht das nicht. Stell dir vor, die Nachricht lautet, ‚die Handwerker haben die Arbeiten am Dach fast beendet, sie brauchen noch ein Kilo Nägel. War heute mit dem Kind beim Arzt‘. Aha, während du ihm das Telefon hinterherträgst und in einer Mietwohnung wohnst, baut er seiner Freundin gerade ein Haus, hat mit ihr ein Kind, ein weiteres ist unterwegs. Heute sind wir Frauen aufgeklärt genug.“ Während die Zeremonienmeisterin diese Situation sehr plastisch darstellt, werden die zustimmenden Zurufe der anwesenden Frauen immer lauter. Alle sind begeistert. Sie fährt fort: „Du selber bist nur damit beschäftigt, Essen zu kochen ... Ich handhabe das so, dass mein Mann und ich am Valentinstag die Mobiltelefone austauschen. Auf diese Weise gehört der Valentinstag uns, die (damit meint sie ihren Mann und seine Freundin) werden ihren Valentin dann auf ein anderes Datum legen müssen. Dein Mann ist dein Freund. Das heißt aber auch, dass du ihn nicht nur ehrst, z. B. dass du, schon wenn er nur die Schwelle betritt, auf die Knie fällst und ihn mit ‚shikamoo‘<sup>224</sup> begrüßt. Das ist überhaupt nicht attraktiv. Und manchmal musst du ein ernstes Wort mit deinem Mann reden.“

---

<sup>224</sup> Mit „shikamoo“ werden ältere und höher stehende Personen begrüßt. Die Antwort darauf ist „marahaba“.

So wie die Frau aus dem Publikum ihren Rat an die Braut gegeben hat, verläuft oft auch der öffentliche (lokale) Diskurs. Das zuvor zitierte Gespräch mit dem Nachbarn (Kapitel „Der Liebhaber“) hatte genau dieselben Verhaltensregeln für Frauen als einzig und allein wirksames Mittel für den Erhalt einer Ehe gesehen.

Mir sei hier ein kleiner Exkurs erlaubt. Als ich 1997 an der Universität in Dar es Salaam Swahili studierte, nahm Professor Mulokozi mit uns das Gedicht „*Mwana Kupona*“<sup>225</sup> durch. In unserer Klasse waren wir ungefähr 30 Studenten. Die meisten waren Männer, wir Frauen waren nur zu viert oder fünft. Ein britischer Student und ich waren die einzigen Ausländer in diesem Kurs. Professor Mulokozi las das Gedicht zu Beginn des Unterrichts vor. Da es mir bis dahin unbekannt war, konnte ich kaum glauben, was ich da zu hören bekam. Das Gedicht stammt aus Lamu und wurde im Jahr 1858 verfasst. Die Autorin, Mwana Kupona binti Msham hatte es ihrer Tochter am Sterbebett diktiert, um diese mit Ratschlägen auf die Ehe vorzubereiten. Darin heißt es, die Ehefrau solle immer ihren Mann darum bitten, aus dem Haus gehen zu dürfen, und was mich am meisten empörte, war der Rat, sie solle ihm zum Einschlafen und auch für einen guten Schlaf Luft zufächern. „Ja, und die Frau, sollte die dann etwa nicht schlafen?“, dachte ich mir. Jedenfalls schüttelte ich während des Vorlesens wohl immer den Kopf. Dann fragte unser Lehrer, was wir denn von dem Inhalt des Gedichtes hielten. Keiner meldete sich, also befragte er zuerst mich. Ich sagte, dass das ja wohl Schnee von gestern wäre und glücklicherweise die Verhältnisse heute nicht mehr dieselben seien. Wie sehr hatte ich mich da getäuscht. Ich traute meinen Ohren kaum, als die überwiegende Mehrheit der Männer in unserer Klasse meinten, dass dies doch der einzige Weg sei, eine Ehe aufrechtzuerhalten. Die Frauen in unserer Klasse waren bis auf eine Ausnahme sehr zurückhaltend. Diese Erfahrung hatte mich nachhaltig zum Nachdenken angeregt, auch und insbesondere, was meine Einstellung zu meinen Kommilitonen betraf. Dass ein Mann irgendeines entlegenen Dorfes diese Meinung teilen könnte, hätte mich nicht erstaunt. Aber Studenten in meinem Alter, die ja allein durch das Leben in der Großstadt und das Studium auf andere Ideen stoßen, das hat mich wirklich irritiert! Die Frage war, ob sich meine Kommilitonen nur in diesem Kontext so äußerten oder dies wirklich ihrer Überzeugung entsprach. Allerdings hatte ich bei einigen schon einen kleinen Einblick in deren Familien bekommen und mir schien, dass dort zumindest die Grundidee des Gedichtes „*Mwana Kupona*“ bekannt war und vertreten wurde.

---

<sup>225</sup> Zum gesamten Gedicht siehe: (Allen 1971; Mulokozi 1999)

Im *taarab* werden oft Verhaltensregeln einer Frau ihrem Mann oder Geliebten gegenüber angesprochen. Besonders in den Liedern, in denen es um die Konkurrenz von Frauen geht, brüsten sich Frauen dieser ausgefeilten Qualitäten, mit denen sie einen Mann halten. Ein Lied, in dem das angesprochen wird, ist das Lied „*Mwanamke Mazingira*“. Darin wird eine Frau zurechtgewiesen, an erster Stelle wegen ihres Mangels an Sauberkeit. Wie im nächsten Abschnitt zu sehen sein wird, ist dies auch ein Thema der *kitchen party*. Die anklagende Frau hebt hervor, wie perfekt sie selbst diesem Ideal entspricht. Nicht nur die Attribute einer Frau werden hier dargestellt, sondern auch ihr Verhalten ihrem Geliebten oder Mann gegenüber wird präzise ausformuliert: das warme Wasser im Bad bereitstellen, wenn er nach Hause kommt, das Essen auf dem Tisch bereithalten und danach dem Mann sexuell zur Verfügung zu stehen.

Als Frau musst du attraktiv sein.

Parfüm musst du benutzen,  
es deinem Liebsten behaglich machen,  
Ihm musst du auch gefallen.

(„*Mwanamke Mazingira*“, 2. Strophe)

Ich werd Dich bei Deinen

Busenfreundinnen anschwärzen.

Räucherwerk und gewisse Finessen,  
damit die Liebe ihn nicht ermüdet.

Verführe ihn mit Deinen Künsten.

In dem Video, das es zu diesem Lied gibt, wird szenisch genau dargestellt, wie die Frau das Badewasser für den Mann bereitstellt, wie sie Rauchwerk verwendet und dem Mann die letzten Knöpfe seines Hemdes zuknöpf.

Wenn auch der öffentliche Diskurs so geführt wird, dass eine Ehefrau unter allen Umständen vor allen Dingen ihren Mann umsorgen müsse, so wird durch den Einwand der Zeremonienmeisterin dennoch deutlich, dass eine Frau auch Grenzen aufzeigen müsse. Anstelle der bedingungslosen Unterwerfung verweist sie darauf, dass eine Frau auch um ihre Rechte und um ihren Mann kämpfen müsse, sie zudem eine eigenständige und vor allen Dingen gleichberechtigte Partnerin sei.

Wieder wird das nächste Lied gespielt, „*Nitadumu Naye*“ der Gruppe Zanzibar Stars wird aufgelegt. Das Lied gehört zu einer *kitchen party* unbedingt dazu. Es wird von einem Sänger gesungen und drückt die ideale Einstellung des zukünftigen Ehemannes zu seiner Braut aus. Es entspricht somit dem Wunsch, wie Frauen von ihrem Partner gesehen werden möchten und wie sie sich eine gute Beziehung vorstellen. Der Ehemann soll das Verhältnis gegen Intrigen und Gerede verteidigen und seine Frau wunderbar finden und über alle anderen stellen:

Ich bin ihr restlos verfallen,  
Ich bin so stolz auf die Geliebte.

deshalb bin ich bei ihr.

So Gott will werden wir zusammen

Wir lieben uns sehr.  
So wie sie die Liebe beherrscht,  
Ohne sie kann ich nicht sein,  
Sie raubt mir den Verstand  
Alles kann ich nicht sagen,  
(„Nitadumu Naye“, 1. Strophe)

bleiben.  
Möge das Leben lang sein.  
habe ich es nie erlebt.  
bis ich mit ihr sterbe.  
mit ihrer Liebe.  
das ist mein Geheimnis.

Es gibt Neider,  
Nie werden sie das erreichen,  
Vielleicht wenn ich sterbe  
Das Wunder unserer Liebe,  
ich liebe sie unendlich.  
Verstimmung kenne ich bei ihr nicht.  
Freudiges Lachen,

die unsere Liebe zerstören wollen.  
noch nicht einmal zu stören.  
oder ich muss sie begraben.  
das Vergnügen ihrer Liebe,  
Gott gebe uns Frieden!  
Freude erfüllt unsere Liebe.  
Gott gebe uns, dass wir zusammen  
bleiben.

(„Nitadumu Naye“, 4. Strophe)

Vor allen Dingen ist in dem Zusammenhang der *kitchen party* der Wunsch von Bedeutung, dass die Beziehung entgegen jedweder äußerer Widerstände bestehen bleiben und verteidigt werden soll. Die Widerstände, die sich einer Beziehung entgegenstellen, werden vor allem im Tratsch und der Missgunst anderer gesehen (siehe dazu die Abschnitte „Ein Leben in Enge. Die Nachbarschaft“ und „Freundinnen“).

Der Bräutigam der Braut, zu deren Ehren die hier widergegebene *kitchen party* stattfand, hätte ihr sicherlich dieses Lied gesungen. Zumindest entsprach es seinen Empfindungen seiner Braut gegenüber. Er hatte lange um sie kämpfen müssen. Die beiden hatten sich bei einem Hiphop-Event in der Innenstadt kennengelernt und von da an hatte der Bräutigam alles daran gesetzt, sie zu heiraten. Da der Bräutigam ein einfacher Arbeiter ist, war zunächst die Familie der Braut gegen diese Verbindung. Die Braut dagegen war zu jener Zeit noch in der Ausbildung zur Krankenschwester. Sie wollte jedoch niemand anderen als diesen Mann, also setzten sie gemeinsam ihren Heiratswunsch durch. Sie mussten allerdings so lange mit der Heirat warten, bis die Braut ihren Abschluss hatte. Zu jener Zeit hatte ich ein Zimmer in demselben Haus wie der Bräutigam und konnte so ihre Verbindung verfolgen. Wir sprachen öfter über Beziehungen und die damit verbundenen Probleme. Der junge Mann war oft sehr nervös, weil er befürchtete, dass er diese Frau nicht würde heiraten können. Als sie dann schließlich heirateten, waren sie sehr glücklich. Sie bauten sich ein Haus und bekamen zwei Kinder. Später fragte ich die Braut, ob sie denn nicht einen reicheren Mann hätte heiraten wollen. Sie sagte mir dann, das Geld wäre ihr gleichgültig gewesen. Sie liebe diesen Mann und habe immer gedacht, dass sie mit ihrer

eigenen Kraft eine gemeinsame Familie gründen wolle. Außerdem vertrauten sich die beiden sehr. Der Mann gibt seiner Frau Geld, wenn er etwas bekommt, und sie legt es dann an, weil sie im Umgang mit Geld geschickter ist. Mit dem Gehalt, das sie als Krankenschwester bekommt, können sie schon viel erreichen, zumal sie an einem sehr guten Krankenhaus arbeitet. Sie wäre aber schon oft gefragt worden, warum sie denn keinen Arzt geheiratet hätte. Sie habe aber deren Verhalten oft beobachten können, was nütze ihr ein solcher Mann, der nicht treu sei?

Es ist schon sehr spät in der Nacht, die *taarab*-Show fast beendet. Wie so oft sitze ich mit meinen Begleiterinnen im offenen Innenhof einer Bar bei einer *taarab*-Aufführung der Gruppe East African Melody. Die Lautsprecher sind hoffnungslos übersteuert, so dass der Text der Lieder fast nicht zu verstehen ist. Es herrscht ein eher verhaltenes Treiben. Die kleine gekachelte Tanzfläche füllt sich nur spärlich mit Tänzerinnen, die nach Ende eines jeden Liedes diese auch wieder verlassen. Das Viertel, in dem diese Bar gelegen ist, ist die Hochburg des *taarab*. Hier gibt es einige Bars, in denen ausschließlich *taarab* gespielt wird. Die Bar, in der wir sitzen, ist kleiner und einfach, was sich auch am niedrigen Eintrittspreis bemerkbar macht. Das Viertel gehört zu denen, deren Bewohner und Bewohnerinnen über ein eher geringes Einkommen verfügen. Das lässt sich auch an dem äußeren Erscheinungsbild der Besucherinnen ablesen, die eher schlicht gekleidet sind. Zum Ende der Vorführung singt ein Sänger der Gruppe das Lied „*Mambo Yetu Bambam*“. Es ist ein Lied, das sehr beliebt ist und in keiner Show fehlen darf. Mir gefällt die Stimme des Sängers, was ich meiner Begleiterin mitteile. Diese meint darauf, ob ich das wisse, dass die junge Frau im langen blauen Kleid auf der Tanzfläche die Verlobte des Sängers sei. Das Lied singe er für sie. Mir war die Art und Weise aufgefallen, wie diese Frau tanzte. Sie tanzte dezent mit gesenktem Kopf und einem Lächeln zu dem Lied.

Halte dich von mir fern,	ich gehöre jemandem.
Nicht mit mir,	komm mir niemals zu nahe.
Du machst mich nicht an,	keine drei Schritte kommst du ran.
Laß die Verleumdungen,	schwatz kein dummes Zeug.

(„*Mambo Yetu Bambam*“, 1. Strophe)

Sugar-mummy, <sup>226</sup>	such dir jemanden!
Bring dich nicht in Verzweiflung,	lass deine Hartnäckigkeit.
Unsere Angelgenheiten sind super,	ich und meine Kleine.
Niemals	wirst du unsere Liebe zerstören

(„*Mambo Yetu Bambam*“, 3. Strophe)

---

<sup>226</sup> Als *sugar-mummy* werden Frauen bezeichnet, die viel jüngere Liebhaber aushalten.

## Ideale von Sauberkeit

Die nächste Frau wird von der Zeremonienmeisterin hervorgebeten. Sie soll über Sauberkeit sprechen. „*Usafi mwanangu*“, beginnt sie, „Sauberkeit, mein Kind ...“ Sauberkeit sei wichtig, dazu gehöre zunächst die Körperhygiene. Ihren Mann solle die Braut immer frisch geduscht und in sauberen Kleidern empfangen. Natürlich gehöre auch das Benutzen von Parfüm oder Räucherwerk dazu. Jeden Morgen solle sie früh gleich den Fußboden wischen, dann das Badewasser für den Mann aufsetzen und das Frühstück für ihn herrichten. Das Essen solle sie ihm nicht einfach so vorsetzen, sondern alles auf ein Tablett stellen und mit einem *kawa*, einem geflochtenen Deckel, bedecken.

Bei der Geschenkübergabe wird der Braut von einer Frau ein *chetezo*, eine Räucherschale, überreicht. Vor der Braut und den Teilnehmerinnen demonstriert sie, wie sie zu gebrauchen ist, und bemerkt dazu, dass die Braut nie vergessen sollte, sich in Duft zu hüllen. Das mache sie für den Mann besonders attraktiv. In dem *taarab*-Lied „*Mwanamke Mazingira*“ wird eine Frau diffamiert, weil sie die Regeln der Sauberkeit nicht beachtet. Gleichzeitig wird dadurch explizit dargestellt, wie eine Frau sich zu verhalten hat:

**Ehh du Frau! Der Ausdruck ist ein bloß leeres Wort, du bist nicht sauber.  
Du klagst, du würdest gerne geliebt werden. Wer will dich denn, du Schmutzige?  
Du kannst nicht kochen, nicht waschen, dich nicht schön machen, du bist nicht sauber!  
Deine Kleidung steht vor Schmutz, bewegst dich damit auf der Straße und es ist dir noch nicht einmal peinlich.**

(„*Mwanamke Mazingira*“, Intro)

Eine Frau heißt gepflegt zu sein,	nicht unter den Achseln stinken.
Denk nicht, Sex sei so einfach,	es braucht dazu Sauberkeit.
Du bringst deiner Umgebung Schande.	Welch Schmach, sie lachen über dich.
Wenn dir gesagt wird, du bist bissig,	warum bist du dann aufgebracht?

(„*Mwanamke Mazingira*“, 1. Strophe)

Das Lied ist besonders bei *kitchen parties* beliebt und gehört in das Repertoire der Lieder, die zu diesem Anlass gespielt werden. Zu dem Lied ist auch ein szenisches Video erhältlich. In dem Video wird das Ideal einer Frau dem gegenübergestellt, was für eine Frau inakzeptabel ist. Vor allen Dingen wird, so wie es der Titel verspricht, Sauberkeit als oberste Priorität gesetzt. Körperhygiene, Reinlichkeit in und vor dem Haus sind wichtig. Kleidung ist ebenfalls ein wichtiges Thema. Das äußert sich z. B. auch in den unterschiedlichen Kleidern, die von den Akteurinnen des Videos getragen werden. Die

Solistin selbst trägt allein schon vier verschiedene Kleider. (In manchen Videos tragen die Solistinnen bis zu sechs verschiedene Kleider.) Die Frauen tragen die schönsten Kleider zur Schau. Der Stoff soll möglichst teuer sein, am besten aber trägt eine Frau Kleider von der Stange, denn die sind am teuersten. Verabscheut werden Kleider vom Secondhandmarkt. Einer Frau vorzuhalten, sie trage Secondhandkleidung, ist eine Beleidigung und wird auch so in den Liedern zum Ausdruck gebracht. Ein weiteres wichtiges Attribut sind die Haare. Nicht die billigen Flechtfrisuren sind gefragt, sondern die teuren, im Friseursalon gelegten Frisuren. Die Figur einer Frau soll wohlgeformt sein und die Haut glatt und gepflegt sein. In einem Lied wird eine Frau verhöhnt, weil sie Pickel im Gesicht hat und die Haut ihrer Füße trocken und deshalb aufgerissen ist. Weiterhin wird als wichtiges Attribut einer Frau die Einparfümierung genannt. Der Goldschmuck der Solistin ist ebenfalls von Bedeutung. – so wie sie eben singt: „Eine Frau ist Schmuck und soll sich schmücken.“ Dazu soll sie sich attraktiv bewegen können, wie es die Solistin und die Tänzerinnen des Chors vorführen.

Das ist es auch, was die Teilnehmerin der *kitchen party* der zukünftigen Braut mit auf den Weg gibt. Wie schon gesagt, lässt sich ein Mann nur so halten. Hält Frau sich nicht an diese Regeln, braucht sie sich nicht zu wundern, wenn ihr Mann sein Glück bei einer anderen Frau sucht.

Genau wie in dem Video dargestellt, wurden auch bei meiner Freundin zur Vorbereitung der Teilnahme an diesem Fest dieselben Maßnahmen ergriffen. Ich hatte sie bei all diesen aufwendigen Vorbereitungen angetroffen.

Auffällig ist, dass hauptsächlich das „unmoralische“ Verhalten von Frauen angeprangert wird. Kein Lied bezieht sich auf die Untreue des Mannes, obwohl es ja gerade die verheirateten Männer, die *sugar daddies* sind, die viel Geld bei ihren Geliebten lassen. Für den Verfall der Sitten werden oft die Frauen verantwortlich gemacht. In Sambia und Südafrika führte das so weit, dass Politiker von Frauen forderten, wieder die Initiationsriten für Frauen einzuführen, damit die Mädchen wieder zu gefügigen Haus- und Ehefrauen erzogen würden und somit die moralische Ordnung wieder einzöge. Als die Frauen dann einforderten, dass auch die Männer Initiationsriten unterzogen werden sollten, wurde das aber abgelehnt. So sollen die Frauen einerseits Hüterinnen der Tradition sein, aber bitte nur in den von Männern abgesteckten Grenzen (Geisler 2000).

## Stell dir vor, dein Baby schreit und dein Mann braucht dich, was machst du?

„Alle Eltern, die heute hier sind, hoffen, dass dort, wohin du gehst, der allmächtige Gott dich mit Kindern segnet. Nun, wenn dein Kind nach deiner Brust schreit, heißt das, dass du als Mutter ihm dies auch geben musst. Zur selben Zeit aber braucht dein Mann deine Zuwendung. Was machst du denn dann? Nun, meine liebe Braut, ich will es dir so erklären. Diese zwei Menschen sind beide sehr wichtig für dich, sie brauchen deine Zuwendung. Jetzt sage deinem Mann also nicht, ‚ah, das Kind schreit, geh wohin du willst‘. Das wäre ein sehr großer Fehler, den du da begingest. Ich rate dir, sage deinem Mann, ‚gehen wir ins Schlafzimmer‘, dann legt ihr euch aufs Bett und während du hier das Kind stillst“, während dieser Ausführungen greift sich die Vortragende an die Brust, „macht dein Mann weiter“, dabei zeigt sie in Richtung Hüfte, die sie dezent bewegt. Das Publikum grölt. „Und genau dann wird dir dein Kind sogar eine Unterstützung sein, weil während du das Kind wiegst“, wieder führt sie eine Hüftbewegung vor und das Publikum ruft begeistert dazwischen, „hilfst du deinem Mann, seine Sache zu beenden.“ Wieder johlen die teilnehmenden Frauen vor Begeisterung. „Auf diese Art und Weise hast du zwei Menschen zur gleichen Zeit deinen Dienst geleistet.“

Die Zeremonienmeisterin bedankt sich für diese „guten Worte“, legt eine *khanga* um ihre Hüften und lässt besondere Musik auflegen. Jetzt führt sie der versammelten Frauengesellschaft vor, wie Frau die Hüften noch bewegen kann. Bei ihren Bewegungen wird deutlich, dass es dabei nicht um Tanzen, sondern um sexuelle Techniken geht. Die Frauen sind begeistert von dieser Vorstellung und stecken der Zeremonienmeisterin immer wieder Geldscheine zu. Ständig erheben sich Frauen aus dem Publikum, tanzen hoch erhobenen Hauptes, den Geldschein in der hochgehaltenen Hand, zur Zeremonienmeisterin. Für Minuten schließen sie sich dann den Bewegungen der Zeremonienmeisterin an oder ergänzen diese, stecken ihr das Geld zu und tanzen wieder zu ihrem Platz zurück.

Bei der anschließenden Geschenkübergabe, bei der die Braut hauptsächlich Haushaltswaren bekommt, überreicht ihr eine junge Frau einen Gegenstand, der in keinem Haushalt in Dar es Salaam fehlen darf. Es ist ein *mbuzi*, ein klappbarer Hocker, an dem das Messer angebracht ist, mit dem das Fleisch einer Kokosnuss ausgeschabt wird. Die junge Frau macht der Braut vor, wie sie mit erotischen Hüftbewegungen eine Kokosnuss ausschaben kann. Die anwesenden Frauen sind begeistert und sehen ihr dabei gebannt zu.

Auch im *modern taarab* wird die Versiertheit einer Frau in ihren Verführungskünsten immer wieder hervorgehoben. Sie gibt Anlass, sich über andere Frauen zu erheben, mit ihnen zu konkurrieren. Beherrsche eine Frau diese Techniken der Hüftbewegungen nicht, brauche sie sich nicht darüber zu wundern, dass ihr Mann fremdgehe:

Der Grund für das Betrogenwerden, du Mpapure-Maske: Die Medizinbeutelchen, Bei dir hat er aufgegeben, Tja, und du brütest dich, Dein Liebster ist schwach, Es ist dem Mann über, Er ist den großen Trommeln gefolgt, Jetzt isst er Steak.	so wie dein Schatzi sagt, Dein Wissen ist minimal. du kennst sie nicht. viel zu grob sind deine Angelegenheiten. du seist mit von der Partie. das gewisse etwas fehlt. er ist vor dir als Blinder davongelaufen. den trainierten Stars. Wahrhaftig, er hat keine Sorgen.
---	--

(„Kinyago cha Mpapure“, 2. Strophe)

Den deinen habe ich schon genommen, zu dir kommt er nicht zurück, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Er sprach ganz offen aus, dass er dich nicht mehr will, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Der Mann hat mir die Chance gegeben, ihm meine Kenntnisse zu zeigen, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Und ich zögere nicht, meinen Liebsten auf Händen zu tragen, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Ich backe ihm Krapfen und koche ihm Tee mit Ingwer, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Reis mit Kokosmilch und Bananen und noch andere Dinge gleich einer Arbeit, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Zum Schluss dann noch eine Dosis, die ihm Schlaf bringt, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Meine Liebe, du hast keine Kenntnisse. Geh zurück zum Lernen, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Lass den Unsinn, Frau mit einem Mann zu leben heißt Arbeit, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Ein Mann will Fürsorge, kein Vagabundenleben, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Dein Gerede und deine Ungezogenheit sind dir heute wohl vergangen, meine Liebe.

**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

(„Utalijua Jiji“, Ngoma Chini)

## „Ich bin nicht zu diffamieren“

Meine Freundin, mit der ich gemeinsam zu der Feier gegangen war, hat sich ihren großen Auftritt für den Moment aufgehoben, in dem die Braut mit Geschenken geehrt wird. Sie hatte sich ja noch rächen wollen wegen der Anfeindungen, die sie von der Exfrau ihres Mannes bis heute hatte erdulden müssen. Nach einigem Überlegen, wie sie sich am besten inszeniert, wartet sie so lange ab, bis alle anderen ihre Geschenke überreicht haben. Auf der Tanzfläche sitzt auf einem Stuhl nur noch die geehrte Brautmutter mit all ihren Geschenken. Jetzt ist der Moment für meine Freundin gekommen, die mit einer großen Geste, mit dezenten Bewegungen zur Musik majestätisch, das Tuch mit dem Spruch „Alles geht vorüber.“ ausstellend, auf die Brautmutter zugeht. Zuvor hat sie sich bei der Zeremonienmeisterin das *taarab*-Lied „*Siadhiriki*“ bestellt. Alle Blicke sind so auf sie gerichtet. Mit einem freundlichen Lächeln legt sie der Brautmutter von vorne das Tuch über die Schultern, so dass es ihren Schoß bedeckt und der Spruch allen Gästen sichtbar ist.

Das Lied „*Siadhiriki*“ ist ebenfalls ein auf *kitchen parties* oft gespieltes Lied.<sup>227</sup> In dem Lied beklagt die Frau die Schlechtigkeit von Menschen im Allgemeinen und ihr gegenüber im Besonderen. Sie macht aber deutlich, dass sie gegen diese Anfeindungen immun ist. Vor allen Dingen sei es Gott, der für das Schicksal eines Menschen verantwortlich sei, und der Mensch könne dagegen nichts ausrichten. Trotz aller Anfeindungen werde sie weiter erfolgreich sein:

Ihr wolltet, dass ich beschämt werde, damit mein Ansehen sinkt.  
Aber Gott der Unterwerfer hat mich, sein Geschöpf, beschützt.  
Menschen können mich nicht diffamieren, bei mir verläuft alles gut.  
Ich ertrage meine Probleme, für meinen Unterhalt Sorge ich.  
Ich wundere mich über die Menschen, ihr wünscht mir mir Not und  
Elend.

Gott wird mich beschützen, auf dass Schwierigkeiten mich nicht ereilen.  
Er erhellt mich, ihr bringt mich nicht in die Dunkelheit.

(„*Siadhiriki*“, 2. Strophe)

**Ah! Schlecht, wirklich schlecht sind sie.  
Menschen haben keine Güte.  
Sie haben weder Güte noch Dankbarkeit.  
Menschen sind wirklich schlecht.**

(„*Siadhiriki*“, 2. Chorus)

---

<sup>227</sup> Eigene Beobachtung und Interview mit DJ der Mzulu Entertainment Music 10.4.2005.

Mit diesem Auftritt hat meine Freundin alle Register gezogen, um sich gegen die Anfeindungen der Exfrau ihres Mannes zu wehren. Ihr Solo-Auftritt garantierte, dass alle Personen, die an dem Fest teilnahmen, sie wahrnehmen mussten. Allerdings konnten ihren Auftritt nur die in den Konflikt Eingeweihten interpretieren. Eine Gegenreaktion seitens der Angesprochenen gab es in diesem Fall und zu diesem Zeitpunkt nicht. Später auf dem Weg nach Hause waren meine Freundin und ihre Tochter sehr zufrieden mit ihrem Auftritt auf dem Fest. „*Tumewapasha kisawa sawa!*“ – „Wir haben es ihnen so richtig gegeben!“

### **Das Ende der *kitchen party*. „Eine Frau ist das, was sie umgibt.“**

Die *kitchen party* ist ein Fest von Frauen zur Vorbereitung einer jungen Frau auf ihre neue Rolle als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft. Zentrale Themen bei der *kitchen party* sind Respekt und Ansehen. Das wird in verschiedenen Aspekten der Feier deutlich. Die Heirat an sich ist ein Garant für das Erlangen von Respekt, so wie das Frauen mehrfach mir gegenüber und in der *kitchen party* äußerten: „Einen Mann zu haben bringt Ehre und Respekt.“ Dabei erhöht sich das Ansehen einer Frau schon dadurch, dass sie demnächst geheiratet wird.

Als zukünftig vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft wird der Braut allerdings deutlich gemacht, dass sie für den Erhalt ihres Status als respektierte Frau selbst viel leisten muss. In den Beiträgen der Frauen, die der Braut Ratschläge geben, wird dies explizit geäußert. Insbesondere werden Ratschläge zu respektvollem Verhalten gegeben. Eine Frau hat sich respektvoll gegenüber ihrem Ehemann, ihren Schwiegerverwandten und ihren Nachbarn zu verhalten. Der Respekt, den sie ihnen zollt, fällt auf sie zurück. Hält sie sich mit ihrer Schwiegermutter gut, „gehört ihr das Haus“, versteht sie sich mit den Nachbarn, wird sie in dieses soziale Netz eingebunden. Das Wohl und Wehe einer Frau hängt von ihren Beziehungen zur Nachbarschaft ab. Vor allem in der Nachbarschaft spielt sich das gesellschaftliche Leben für Frauen ab. Bei Festen, so auch bei der beschriebenen *kitchen party*, unterstützen sich die Nachbarinnen bei der Organisation und Vorbereitung gegenseitig. Jedoch hat diese enge Nachbarschaft, bei der eine Nachbarin die Gespräche der anderen in deren Haus verfolgen kann, auch ihre Schattenseiten. Zwar bestehen Regeln, die darauf zielen, bei diesem engen Miteinander die Privatsphäre jedes Einzelnen zu wahren, dennoch ist die soziale Kontrolle sehr stark, was Klatsch und Tratsch begünstigt. Einerseits kann die soziale Kontrolle durch den Tratsch wirksam werden

(Ogden 1996), andererseits können Gerüchte und Gerede großen Unfrieden in einem Haus stiften, so wie es eine Rednerin der Braut beschreibt. Diese zwiespältige Situation gilt es für eine Frau geschickt zu handhaben, wofür verschiedene Ratschläge gegeben werden. So muss eine Frau sehr genau aufpassen, zu wem sie was sagt, gleichzeitig darf sie aber ihre Abneigung oder ihr Misstrauen einer Person gegenüber nicht offen zeigen: „Sei freundlich und lächle.“ Versteht sich eine Frau nicht auf den Umgang mit Schwiegerverwandten und Nachbarn, verliert sie leicht ihr Gesicht, so wie die streitenden Frauen, die in aller Öffentlichkeit die schlimmsten Beschimpfungen herausschreien. Respekt zu gewinnen durch den diplomatischen Umgang mit Menschen, die eine Frau umgeben, ist also ein wichtiger Aspekt im Gesellschaftsleben. Ein weiterer, der nicht explizit von den Frauen als Rat an die Braut mitgegeben wird, ist der, dass Frau sich durch Wohlstand positioniert. Deutlich wird dies auf der Feier an sich und der Selbst-Präsentation einer jeden teilnehmenden Frau. Die Kleidung, die Frisur, das Parfüm und der Goldschmuck sind Prestigeobjekte, die sorgfältig ausgewählt werden. Auch in den Liedern des *modern taarab* wird deutlich, dass gerade das äußere Erscheinungsbild einer Frau von großer Bedeutung ist. Um angesehen zu sein, muss sie mit der Mode gehen, die neuesten Frisuren tragen und Zugang zu modernen Gütern haben. Hierzu gehört das Mobiltelefon, je teurer und raffinierter es ist, umso besser.<sup>228</sup> Der Handlungsspielraum von Frauen ist, was Mode betrifft, allerdings begrenzt. So kann eine Frau nicht einfach einen Modetrend, den sie z. B. im Fernsehen aufgegriffen hat, umsetzen. Ist ein Schlitz im Kleid zu lang, der Ausschnitt zu weit, der Rock zu kurz oder zu eng anliegend, setzt sich die Trägerin harter Kritik aus. Kleidet sie sich dagegen zu bieder, widerfährt ihr ein ähnliches Schicksal. So treffen einerseits die Beobachtungen von Fuglesang, die auf Lamu forschte, zu, dass Frauen sich über die Selbst-Präsentation positionieren und damit ihre Teilhabe an der „modernen Welt“ bekunden. Andererseits sind der Präsentation selbst in der Großstadt Dar es Salaam Grenzen gesetzt.

Die Selbstdarstellung fordert wiederum Konkurrenz unter den Frauen heraus. Deutlich wird dies während der Feier an sich und der Selbst-Präsentation einer jeden teilnehmenden Frau. Die minutiösen Vorbereitungen der einzelnen Teilnehmerin, die Arbeit an ihrer Erscheinung sind genauso Bestandteil wie die Organisation des Festes selbst. Auch dieses wird so prachtvoll wie möglich gestaltet. Entsprechend den Verhältnissen der Gastgeberin, der Mutter der Braut, wird ein möglichst schöner Saal gemietet. Die Braut und deren

---

<sup>228</sup> Wegen meines eigenen Mobiltelefons wurde ich immer ausgelacht, weil es völlig überholt ist. Meinen Freundinnen wäre es peinlich gewesen, sich damit blicken zu lassen.

Begleiterin werden nach den neuesten Trends für eine solche Feier festlich gekleidet, der Saal aufwendig dekoriert, Getränke und möglichst viel und gutes Essen gereicht. Für die musikalische Begleitung des Abends muss gesorgt sein, meist durch das Engagieren eines DJ's, der mit seiner Musikanlage kommt (sehr wohlhabende Familien engagieren sogar *taarab*-Bands). Selbst das Auto, mit dem die Braut und deren Begleiterin zum Festsaal gebracht werden, wird sorgfältig ausgewählt. Neben der Freude und dem Spaß an dieser Inszenierung ist diese Demonstration eine Positionierung in der Gesellschaft und eine Möglichkeit des Prestigegewinns für die Gastgeberin und ihre Familie (Swartz 1982: 29).

Wie auch anhand von *taarab*-Liedern dargestellt, ist es für das Ansehen einer Frau wichtig, im Wohlstand zu leben. Mit der Präsentation von Reichtum erlangt sie Ansehen und Respekt, ohne finanzielle Mittel hat sie einen sehr schweren Stand. Swartz, der (u. a.) über Geschlechterverhältnisse in Mombasa forschte, stellt fest, dass es erstens gerade diese Zeichen wie Kleidung und Schmuck sind, mit denen Frauen in Mombasa um Prestige und Macht konkurrieren, und zweitens das Ausrichten von Festen:

Social relations among women are notable for their supportive and expressive character, but they also contain a great deal of open competition for prestige and power. There are a variety of means whereby women attain precedence among their fellows, but the wearing of new and fashionable clothing and the display of an impressive collection of gold jewelry are extremely important in this. (Swartz 1982: 27)

Das Erlangen von Wohlstand wird ebenfalls thematisiert und die zukünftige Ehefrau wird darauf hingewiesen, dass sie selber verdienen muss, um zum Unterhalt der Familie beizutragen. Der in den letzten Jahrzehnten erheblich gestiegene Beitrag von Frauen zur wirtschaftlichen Situation der Familie (siehe S. 219), läßt vermuten, dass sich mit den Einkünften von Frauen auch die Geschlechterverhältnisse geändert haben. So könnte man annehmen, dass die Autonomie von Frauen und ihr Mitspracherecht im Haushalt größer werden, wenn sie selber finanziell unabhängig sind. Allerdings sind die Ergebnisse von Untersuchungen, die dies zum Gegenstand haben, so vielfältig, wie es wohl individuelle Handlungsstrategien gibt. Sie reichen von der Einsicht, dass über je mehr Einkommen eine Frau verfügt, desto größer ihre Unabhängigkeit ist, bis zu einer noch größeren Kontrolle seitens der Männer, die nun auch über das Geld ihrer Frauen verfügen. Tripp (1997) findet heraus, dass Frauen in Dar es Salaam durch selbständige Arbeit mehr Freiheiten und Einfluss gewinnen. Diese Aussagen werden bestätigt durch Caplan (1995), die die Lebenssituation einer Frau skizziert, die ohne eigene Einkünfte völlig abhängig von der Willkür ihres Mannes zurechtkommen muss. Rutashobya (1995) hebt hervor, dass Frauen

auch in Bezug auf ihre wirtschaftlichen Unternehmungen limitiert sind, da sie nur Zugang zu kleineren Geschäften haben. Omari (1995) konzentriert sich auf die Konsequenzen des niedrigen Heiratsalters der Mädchen, was dazu führe, dass Männer die Kontrolle über die Reproduktion haben. Campbell, Mwami und Ntukula (1995) stehen dem Gewinn von Freiheit durch ein eigenes Einkommen gerade bezogen auf das urbane Leben skeptisch gegenüber. Sie weisen darauf hin, dass Frauen oft um Erlaubnis fragen müssen, wenn sie Geld ausgeben wollen. Das betrifft auch das Geld, das die Frau selbständig erwirtschaftet hat.

In den Liedern des *modern taarab* geht es jedenfalls nicht um die eigenen wirtschaftlichen Erfolge einer Frau. Im *modern taarab* brüsten sich Frauen ihres Wohlstands, den sie durch einen Mann erlangen. Dabei heben sie ihre weiblichen Qualitäten hervor. Dazu gehören Reinlichkeit, ein gepflegtes Äußeres und die Kompetenz in sexuellen Praktiken. Genau diese Qualitäten werden auch auf der *kitchen party* immer wieder betont und der Braut nahe gelegt.

Trotz dieser relativ unabhängigen ökonomischen Situation von Frauen wird vielfach erklärt, dass Frauen auf die Pflege von Beziehungen zu mehreren Männern angewiesen sind, um ihre wirtschaftliche Lage zu sichern. (Ogden 1996; Haram 2005)

The reality for many single women in Kampala today, as in other postcolonial Third World cities, is that multiple partner strategies have become an economic necessity. [...] the deepening economic crisis of African countries has meant that women may rely more on multiple partner relationships than they did in the past. (Ogden 1996: 173)

Obviously, women draw on their sexuality not only for personal sexual satisfaction but, more importantly, for economic reasons. (Haram 2005: 222)

Ogden, die in den 1990er Jahren in Kampala über Frauen geforscht hat, und Haram, die im Norden Tansanias im Rahmen einer Untersuchung über HIV/AIDS Interviews mit Frauen über deren Partnerschaften geführt hat (Haram 2005), grenzen das Verhalten von Frauen, eine Beziehung aus ökonomischen Notwendigkeiten einzugehen, explizit von dem der Prostitution ab.

[...] there are clearly distinctions between the professional who makes her living by frequenting the large downtown hotels exchanging sex for money, and the otherwise ordinary woman who may be compelled, for any variety of reasons, to have multiple sexual partners, either serially or concurrently, from whom she receives gifts, food and/or money in exchange for sex, household chores and companionship. Depending on her relationship with her neighbours and general deportment, *any* single woman living alone may be referred to as *malaaya* by other women. (Ogden 1996: 174 Hervorhebung im Original)

Prostitution ist in Dar es Salaam keine neue Erscheinung. Es soll sie schon in den 1930er Jahren gegeben haben. Durch die Expansion von Industrie und Hafenanlage migrierten immer mehr Männer nach Dar es Salaam, wodurch es einen Frauenmangel gab (Leslie 1963: 135, 232; Anthony 1983: 158; Tripp 1997: 33-34). Prostitution wird in der *kitchen party* nicht besprochen. In selteneren Fällen bezieht sich eine Frau, die über Respekt und Ehre sprechen soll, auf das ehrbare Verhalten der Braut. Eine respektable Frau streunt nicht herum, sie bleibt zu Hause. Indirekt kommt das Thema Prostitution jedoch oft zur Sprache. Ist eine Frau inadäquat gekleidet, trägt sie ein Kleid mit einem langen Schlitz, gibt sie Anlass zu Gesprächsstoff. Auch die neuesten Gerüchte über die Vielzahl der Geliebten einer Frau werden bei Feiern ausgetauscht. Dabei ist die Grenze zwischen einer respektierten Frau, die einen Liebhaber hat, und einer Prostituierten nicht so eindeutig, wie das Ogden angibt. Ein weiteres Medium, durch das Prostitution in der *kitchen party* thematisiert wird, sind die Lieder des *modern taarab*. Auch in diesen Liedern ist die Grenze nicht eindeutig. Hier sind es einerseits Wahllosigkeit in Bezug auf den Liebhaber und andererseits die Akzeptanz von geringen Gegenleistungen, durch die eine Frau ihr Ansehen verliert. Haram spricht selbst dann von „modernen Frauen“ und eben nicht von Prostituierten, wenn sie eine Beziehung zu einem Partner aufrechterhalten, den sie unattraktiv finden und keine emotionale Bindung an ihn haben. Für sie ist ein Kriterium die Dauer der Beziehung, selbst wenn eine Frau mehrere Beziehungen gleichzeitig pflegt (Haram 2005). Lange (2002), die in den 1990er Jahren populäres Theater in Dar es Salaam erforschte, stellt fest, dass sich Frauen, auch wenn sie eine Beziehung aus ökonomischen Gründen eingehen, nicht mit diesen Männern einließen, wenn sie nicht auch Gefühle für diese hätten. Sie betont auch, dass nicht nur die ökonomische Notlage eine Frau dazu veranlasst, eine solche Beziehung einzugehen, da dies durchaus auch sehr gut situierte Frauen tun.

Tatu and Joyce have in common that although they both had deep and genuine feelings for some of the men that they were with, they would not consider entertaining a relationship with someone who did not support them economically. It is therefore not correct that only desperately poor women enter such relationships. Neither do women like Tatu and Joyce enter relationships with men for whom they do not feel a certain attraction. (Lange 2002: 252)

Was in meinen Gesprächen mit Freundinnen ein wichtiges Kriterium dafür war, ob eine Frau als Prostituierte bezeichnet wurde oder nicht, war nicht die Anzahl ihrer Liebhaber, sondern ihr Erscheinungsbild und vor allen Dingen ihre Diskretion. Eine Frau, die in aller Öffentlichkeit mit ihren weiblichen Reizen hausieren geht und keine Achtung vor Grenzen

hat, disqualifiziert sich schnell selbst. Bei einer Mädcheninitiation hingegen alle weiblichen Vorzüge und Können zur Schau zu stellen, ist nicht nur erlaubt, sondern explizit gefordert. Dasselbe Verhalten in einer öffentlichen Veranstaltung, bei der auch Männer zugegen sind, wird als unsittlich bewertet. Es kommt also immer auf den Kontext an, wie Verhalten und Auftreten einer Frau bewertet werden.

Wie sieht denn dieses Verhalten aus der Perspektive der Männer aus? Haram meint, dass verheiratete Männer diese Art von Partnerschaft eingingen, weil die Zahl an Geliebten ein Symbol für Wohlstand und Prestige sei. „Since it is commonly recognised that the only means to get access to a woman’s sexuality is to give her some form of compensation, a man’s lovers thereby become an attestation of his virility or wealth.“ (Haram 2005: 221)

Eine weitere Erklärung hat Nachbar gegeben. Eine Geliebte habe den Vorzug, dass der Mann die Kontrolle über die Beziehung selber und die Art des Umgangs habe. Das bestätigt auch die Aussage von Halima, die ihren Liebhaber wegen seiner großzügigen Geschenke lobt, aber auch einräumt, dass sie dafür immer erreichbar sein muss.

Haram kommt zu dem Schluss, dass Frauen multiple Partnerschaften eingehen, weil moderne und romantische Ideen von Partnerschaft und Intimität nicht zu realisieren sind. Die Frauen suchten sich deshalb Männer mit anderen Qualitäten (Haram 2005: 221).<sup>229</sup> Auf Halima, die mir stolz ihr neues Mobiltelefon von ihrem Liebhaber zeigte, trifft das zu. Das Beispiel der Liebeserfahrung der Braut zeigt aber, dass dies nicht in dieser Ausschließlichkeit zutrifft. So konnte ich über zehn Jahre Paare vom Beginn ihrer Beziehung über die Heirat bis zur Gründung ihrer Familie beobachten. Nach meinen Beobachtungen gibt es kein eindeutiges Handlungsmuster, das auf alle oder auch nur viele Frauen übertragen werden könnte. Ein weiterer Aspekt, der bei Haram nicht erwähnt wird, den ich aber beobachten konnte, ist, dass viele der Frauen, die sich begeistert im *taarab* engagieren, nicht nur ihren Lebensunterhalt selbst bestreiten, sondern sogar ihre Liebhaber ernähren. Daher erstaunt es, dass sich Frauen in den Liedern zwar oft ihrer erfolgreichen Liebschaften rühmen, nicht aber ihrer eigenen beruflichen Erfolge.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Haram schreibt zwar von modernen Ideen von Partnerschaft und Intimität, führt aber nicht genau aus, was sie darunter versteht.

<sup>230</sup> Um dem Eindruck keinen Vorschub zu leisten, nur in Tansania sei ein solches Verhalten von Frauen anzutreffen, möchte ich auf einen Artikel aus der „Zeit“ verweisen. Darin beschreibt eine Hochschullehrerin das Phänomen, dass Männer oft ihre Frauen verlassen, wenn diese beruflich erfolgreicher werden als sie. Dann nähmen sie sich jüngere Frauen, die zu ihnen aufsehen und hauptsächlich Interesse an den finanziellen Mitteln dieser Männer haben. (Anonym 2005)

Aus der Tatsache, dass es nur noch sehr wenige Liebeslieder im *taarab* gibt (siehe Kapitel „Themen in den modern taarab-Liedern“), könnte man den Schluss ziehen, dass auch die romantische Liebe an sich, die vor allem in den Liedern des klassischen *taarab* besungen wird, nicht mehr existiert. Die Lieder des *modern taarab* beinhalten hauptsächlich Frauenkonkurrenz und die Zurschaustellung von Wohlstand, der durch einträgliche Liebesbeziehungen erreicht wurde. Geht es also im heutigen Dar es Salaam auch in Beziehungen nur noch um Geld? Lange ist der Auffassung, dass der moderne wie der klassische *taarab* den Akteuren und Akteurinnen die Möglichkeit geben, gegen die Normen des jeweiligen sozialen Lebens zu agieren. Die romantischen Lieder des klassischen *taarab* seien damit Ausdruck des Wunsches nach Freiheit und Autonomie in einer Zeit gewesen, da Heiraten arrangiert wurden. Der *modern taarab* gebe die Möglichkeit, Hass und Beschimpfungen auszudrücken, was gegen die gesellschaftliche Norm gehe, „where there is great emphasis on amicable social relations“ (Lange 2002: 297-298). Sie schließt sich damit der Feststellung Abu-Lughods an, dass Dichtung im Allgemeinen mit der Opposition zu Normen des Alltags assoziiert wird. „There is plenty of evidence that poetry is in general associated with opposition to the ideals of normal social life“ (Abu-Lughod 1990: 35).

Das erklärt aber nicht, warum erstens der *modern taarab* von Frauen dominiert ist, zweitens, warum es in den Liedern oft um die Verteidigung der eigenen Liebe geht, und drittens andere Genres wie der tansanische Hiphop *bongo flava* hingegen durchaus ein großes Repertoire an Liebesliedern haben. Die Frage der romantischen Liebe betrachte ich aus einer anderen Perspektive. Romantische Liebe wird üblicherweise als frei von Tauschbeziehungen und über das Nützlichkeitsdenken des Kapitalismus erhaben gesehen:

Romantic love is irrational rather than rational, gratuitous rather than profit-oriented, organic rather than utilitarian, private rather than public. In short, romantic love seems to evade the conventional categories within which capitalism has been conceived. In popular culture and “common sense”, as well as in scholarship, romantic love stands above the realm of commodity exchange and even against the social order writ large (Illouz 1997: 2).

Illouz zeigt aber, dass sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts „die Bedeutung und die Praxis der romantischen Liebe und die Bedeutung und Praktiken des Konsums wechselseitig durchdrungen haben und dass dieses Aufeinandertreffen von romantischer Liebe und Markt die Bedeutung und die Praxis der Liebe veränderte“ (Illouz 2005). Anhand von 50 Interviews mit Vertretern unterschiedlicher Gesellschaftsschichten und der Analyse von Werbung stellt sie fest, dass der als romantisch wahrgenommene Augenblick

von zwei Prozessen abhängig ist, erstens der Romantisierung der Ware und zweitens die Liebesromantik, die selbst zur Ware geworden ist. Ein erfolgreiches Liebesleben hängt demzufolge davon ab, ob man ein zahlungskräftiger Konsument ist. Konsum und Waren haben Auswirkungen auf menschliche Beziehungen. Mit dieser Argumentation von Illouz ist eine weitere Interpretation der Lieder des *modern taarab* möglich. Demnach ist das Interesse nicht allein auf das Geld ausgerichtet, das eine Beziehung einbringt, sondern das, was es ausdrückt und mit sich bringt. Es ist erstens Ausdruck und Beweis der Attraktivität einer Frau. Wohlstand durch eine Liebesbeziehung wertet eine Frau in ihrem Frausein auf. Je mehr Wohlstand eine Frau durch eine Liebesbeziehung bekommt, desto näher kommt sie dem Ideal einer Frau. Der Wohlstand, den sie durch ihre eigene Arbeit erreicht, kann dies nicht leisten, nicht demonstrieren. Die Zurschaustellung von Wohlstand, sei es in Form von Kleidung, Schmuck oder das Ausrichten von Festen, bringt einer Frau Prestige in ihrer sozialen Gruppe. Dasselbe berichtet Swartz auch von Frauen in Mombasa. Er betont, dass das Zurschaustellen von Kleidung und Schmuck indirekt eine Demonstration der Liebe des eigenen Mannes ist. Es geht also nicht primär um die Demonstration von Wohlstand, sondern vielmehr um die dadurch ausgedrückte Liebe des eigenen Mannes.

The importance of admirable clothing and expensive jewelry rests in other women's response to it, but at least part of this response derives from what women understand about men's expressions of love. When women are very angry at one another and want to hurl the most telling insult, they say, 'No man could love you.' A woman who is unloved by her husband is taken to be a pitiful creature, without the physical or character traits that are most prized by both sexes. Men's love for their wives, a number of informants report, is shown in a number of ways, of which the most publicly visible is giving expensive jewelry and clothing. (Swartz 1982: 29)

Bei der Zurschaustellung von Wohlstand bei Frauen in Mombasa wird die Liebe eines Ehemannes demonstriert. In den Liedern des *modern taarab* wird das nicht eindeutig artikuliert. Oft wird hier von *mpenzi*, dem oder der Geliebten gesungen. Das kann natürlich auch der Ehemann sein, ist es aber nicht immer, was besonders deutlich wird, wenn eine Frau sich brüstet, einer anderen den Ehemann weggenommen zu haben. Worum es aber geht, ist der Beweis der eigenen Attraktivität und weiblichen Qualitäten. Die Frauen stellen sich als Ideal dar, gesehen durch den männlichen Blick.

Women's narcissistic pleasure, then, lies in seeing themselves as idealized objects of the male gaze; a woman is always the bearer of her own image, sees herself through the eyes of the other. (Fiske 2002: 34)

Zweitens positionieren sich die Frauen durch ihre äußere Erscheinung in ihrer Gesellschaft. Fiske betont, dass Frauen durch ihr Erscheinungsbild nicht nur Männer beeindrucken, sondern Blicke anderer generell kontrollieren wollen, um sich damit zu positionieren.

Looking is as much a means of exerting social control as speaking. ... The pleasure of the look is not just the pleasure of looking good for the male, but rather of controlling how one looks and therefore of controlling the look of others upon oneself. Looking makes meanings; it is therefore a means of entering social relations, of inserting oneself into the social order in general, and of controlling one's immediate social relations in particular. Commodities are the resources of the woman (or man) who is exercising some control over her look, her social relations, and her relation to the social order. (Fiske 2002: 34-35)

Hier ist also ein Unterschied zu den Verhältnissen in Mombasa zu sehen. (Zudem liegen die Forschungen Swartz' zwanzig Jahre zurück.) Aus dem Kampf um die Gunst der Männer entsteht die Konkurrenz unter Frauen. Aus diesem Grund brüsten sich Frauen auch nicht ihrer eigenen ökonomischen Erfolge, die sie ja wie oben beschrieben haben. In der *kitchen party* wird aber ebenso deutlich, dass die Konkurrenz um weibliche Attribute auch Spaß macht und sich die Akteurinnen durch die Ironisierung von sexuellen Akten darüberstellen. Sie sind sich bewusst, dass es sich um ein Mittel, eine Technik handelt, das sie gezielt einsetzen können.

An experienced woman knows how to “get around” – including how to manoeuvre male control. They acquire new strategies; they learn how to do things in the modern world and, albeit by taking a great risk, how to fend for themselves. (Haram 2005: 228)

Eine 70 Jahre alte Frau aus Tansania drückt das folgendermaßen aus:

Men are so unintelligent, all it takes is a few nice words, some apparently compliant behaviour, for them to be won over. We have to manipulate their egos in order to rule them, and rule them we do. (Mbilinyi 1991: 144)

Dem entgegengesetzt stehen die diskriminierenden Bezeichnungen für Frauen als reine sexuelle Objekte.

Women are *asali* (honey) and names of fruits like *nyanya* (tomato), *embe* (mango) refer to their sexual organs. In joking about women, men might refer to women by saying “*yeye ni chakula changu*” (she is my food), or “*yeye anafaa kwa chakula cha mchana*” (she is good for lunch). Consequently the meaning of *kuonja* (to taste) in relation to women needs no explanation. Moreover, an illustrative example is the barmaid in one of the villages whom I heard saying in a discussion with men, “*mali yangu ni nyanya*” (my wealth is a tomato). (Vuorela zitiert aus Bryceson 1995: 63)

Bryceson (1995: 64) fordert daher, dass beide Geschlechter, Frauen wie Männer, einen respektvollen Umgang miteinander erst noch erlernen müssen. Auch die Einwürfe der Zeremonienmeisterin in Bezug auf den Umgang mit dem Ehemann weisen darauf hin, dass

sie gerade das von den Rednerinnen skizzierte Idealbild einer Frau nicht voll unterschreibt. So widerspricht sie der Vorstellung, eine Ehefrau habe sich ihrem Ehemann gegenüber nur respektvoll und unterwürfig zu verhalten. Stattdessen fordert sie mehr Eigenverantwortung und Gleichberechtigung dem Partner gegenüber. Die lautstarke Zustimmung der Teilnehmerinnen gab ihr in ihrer Meinung recht.



**Abbildung 4: Geschenke am Ende einer *kitchen party*. Foto: Stefanie Kolbusa**

## **Modern taarab. Ein Resümee**

### **„Du Scheinheilige.“ Der Streit zwischen Rabbiya und Salma**

Kehren wir noch einmal zum Streit zwischen Rabbiya und Salma während einer öffentlichen *taarab*-Aufführung zurück. Zu Beginn dieser Arbeit wurde er so geschildert, wie er sich einem unbeteiligten Beobachter darstellte. Rabbiya und Salma hatten wie alle anderen Frauen getanzt. Im Gegensatz zu den anderen Tänzerinnen jedoch echauffierten sich die beiden Frauen und ihre Freunde zusehends, bis zwischen ihnen ein offener Streit ausbrach. Was war geschehen? Rabbiya und Salma haben eine längere gemeinsame Geschichte und waren vormals sehr enge Freundinnen. Diese Freundschaft fand durch den Verrat Rabbiyas an Salma ein jähes Ende. Salma war mit einer bekannten und wohlhabenden Persönlichkeit liiert, so dass diese Beziehung sogar in einigen Zeitungen Gesprächsthema war. Als beste Freundin Salmas war Rabbiya natürlich in alle Geschehnisse eingeweiht. So wusste sie auch um Salmas Ehe. Eines Abends, als Salma, ihr berühmter Geliebter und Rabbiya in einer Bar waren, passte Rabbiya einen günstigen Moment ab, um Salmas Geliebtem von deren Ehe zu berichten. Bis dahin hatte er nichts davon erfahren und war somit umso ärgerlicher darüber, dass Salma ihn nicht in Kenntnis gesetzt hatte. Daraufhin trennte er sich sofort von Salma. Salma wiederum beendete ihre Freundschaft mit Rabbiya. Bis heute hat sie ihrer ehemaligen Freundin den Verrat nicht verzeihen und straft diese nun mit Missachtung. Schließlich hat Rabbiya durch diese Indiskretion Salma die Aussicht auf ein Leben in Wohlstand und Prestige genommen. Rabbiya hingegen führt ein wohlsituiertes Leben mit einem Ehemann und zwei Kindern. Es verletzt sie, dass Salma sie völlig ignoriert. Jedoch treffen sich die beiden häufig unfreiwillig bei *taarab*-Veranstaltungen, weil sie Fans derselben Gruppe sind. So lebt der Konflikt immer wieder auf, ganz besonders, wenn ein Lied gespielt wird, das zu ihrer Situation passt. Zu jener *taarab*-Veranstaltung, bei der ich die Auseinandersetzung verfolgte, hatte Rabbiya verärgert durch Salmas Ignoranz das Lied „*Kibiriti Ngoma*“ zum Anlass genommen, ihr dieses Verhalten heimzuzahlen. In dem Lied brüstet sich das lyrische Ich seiner befriedigenden Beziehung. Gleichzeitig unterstellt es dem lyrischen Du, neidisch auf diese Verhältnisse zu sein, und verhöhnt seine Versuche, den Geliebten auszuspannen. Mit dem indirekten Adressieren dieses Liedes an Salma wies Rabbiya auf ihre im Vergleich zu Salma gute private Situation hin und versuchte ihr so einen Stich zu

256

versetzen. Während Rabbiya zu diesem Lied tanzte, war sie immer wieder um Salma und ihre Freunde herum getanzt und hatte mit dem „*mipasho*-Finger“ in ihre Richtung gezeigt. Mit der 5000-TSh-Banknote in der Hand unterstrich sie nochmals ihre gute und finanziell gesicherte familiäre Situation. Mir als unwissender Person konnte die Intention dieses Verhaltens nicht auffallen, weil diese Art von Gestik und Tanz zur Teilnahme an *taarab*-Veranstaltungen dazugehören. Auch das Wedeln von Banknoten ist Teil dieses Verhaltensrepertoires. Alle anderen Tänzerinnen verhielten sich in meinen Augen nicht anders. Daria hingegen, meine Bekannte und Begleiterin Rabbiyas, die die gemeinsame Geschichte der beiden Frauen kannte, konnte das Verhalten Rabbiyas entschlüsseln, darum auch ihre Bemerkung, „die sucht Probleme“. Auch Salma verstand natürlich das Verhalten ihrer ehemaligen Freundin und die Botschaft des Liedes muss sie getroffen haben, weil sie nun ihrerseits Liedtexte adressierte. So verwendete sie das Lied „*Kisabaluu*“ für ihre Zwecke. Es handelt von einer hintertriebenen Person, die intrigiert und missgünstig jedes Glück zu zerstören sucht. Für dieses Verhalten, nur Unfrieden stiften zu wollen, ist das lyrische Du bekannt. Das lyrische Ich bekräftigt jedoch, diesen Anfeindungen zu trotzen und sich das Glück nicht nehmen zu lassen. Das traf wiederum Rabbiya. So ging es den gesamten Abend über weiter, bis eine der beiden sich nicht mehr beherrschen konnte und die andere mit eigenen Worten beschimpfte. Schließlich eskalierte die Lage und die zwei Parteien wurden handgreiflich.

Trotz dieser Auseinandersetzung sah ich beide bei der darauf folgenden *taarab*-Veranstaltung wieder. Beide gaben sie vor, dass ihr die andere gleichgültig sei.

An dieser Episode soll beispielhaft noch einmal zusammengefasst werden, was in den vorangegangenen Ausführungen dargestellt wurde und welche Schlussfolgerungen daraus für die Theorie von Performanz und populärer Kultur gezogen werden können.

In der Auseinandersetzung zwischen Rabbiya und Salma wird deutlich, dass Performanz Kommunikation bedeutet. Sie verwenden die Lieder des *taarab*, um sich gegenseitig Botschaften zu übermitteln. Der Konflikt zwischen den beiden Frauen findet in einer Situation statt, die Bauman (1978) als *performance-event* bezeichnet. Es zeichnet sich strukturell durch Merkmale wie Schauplatz, Genre und Rolle(n) aus. Auch diese *taarab*-Aufführung findet an einem bestimmten Ort, einer Bar in Dar es Salaam statt, bei dem das Genre *taarab* dargeboten wird. Die Rollen von Musiker bzw. Darsteller und Publikum sind auf den ersten Blick deutlich zu erkennen. Dem Darsteller in einer Performanz schreibt Bauman (1978: 43-44) die Macht zu, das Publikum zu kontrollieren.

Er sei es, der über den Einsatz kommunikativer Mittel verfüge und somit im Publikum eine erhöhte Intensität kommunikativer Interaktion hervorrufen könne. Die kommunikativen Mittel sowie die Art des *performance-events*, so Bauman (1978), geben Hinweise, wie das Dargebotene zu interpretieren sei.

Entgegen der Annahme Baumans jedoch, dass in einem *performance-event* lediglich der Darsteller mit dem Publikum kommuniziert und somit die Kontrolle über die Kommunikation innehat, sind es in dem beschriebenen Vorfall zwei Akteurinnen des Publikums, die miteinander kommunizieren. Der Kreis der involvierten Personen erweitert sich zudem im Lauf der Auseinandersetzung. Die Darsteller haben in dieser Situation keinen Einfluss auf die stattfindende Kommunikation zwischen Rabbiya und Salma. In Aufführungen des *modern taarab* sind die Konstellationen von Beteiligten, die über die Lieder kommunizieren, sehr komplex. Darsteller können mit dem Publikum, aber auch mit anderen Darstellern kommunizieren, Akteurinnen des Publikums können Lieder sowohl an andere Akteurinnen des Publikums als auch an Darsteller adressieren. All diese unterschiedlichen Konstellationen sind gleichzeitig möglich und können im Prozess einer Aufführung ständig geändert werden. Zieht man die Entstehung der Lieder in Betracht, stellt sich die Frage zur Rolle der Darsteller und ihrer Macht über das Publikum noch komplexer dar. Schließlich singen die Sänger Lieder, die aus unterschiedlichen Motivationen komponiert wurden. So entstehen manche Lieder als Auftragsarbeit, weil eine Person einer anderen eine Botschaft übermitteln möchte. Andere richten sich an andere *taarab*-Gruppen. Nur in seltenen Fällen sind die Lieder, die die Sänger singen, von ihnen selber gedichtet, um sie an jemanden zu adressieren. Genauso wie die Akteurinnen des Publikums können aber auch sie ein Lied, das aus einem ganz anderen Anlass gedichtet wurde, an jemanden adressieren. Im Fall eines Auftragsliedes ist es sogar möglich, dass die Adressantin bei einer *taarab*-Aufführung nicht anwesend ist, mit ihrem Lied aber dennoch das Verhalten der Adressantin beeinflusst. Aufgrund dieser Komplexität von Akteurinnen in der Kommunikation über *taarab* bei einem *performance-event* kann somit nicht allein dem Darsteller die Kontrolle über das Publikum zugesprochen werden. Vielmehr sind die Rollen von Darsteller und Publikum ständig im Fluss.

Hinzu kommt, dass bei einem *performance-event* alle Akteurinnen – nicht nur die Sänger – singen, passend zum Liedtext Gestiken ausführen und tanzen. Bei *modern-taarab*-Aufführungen sind es besonders die Akteurinnen des Publikums, die mit dezenten Bewegungen zu den Liedern tanzen. Sie singen dabei jeden Vers begleitet von Gestiken mit. Gestik und Tanz sind wichtige Aspekte in der Kommunikation über *taarab*-Lieder. Sie

dienen dazu, Lieder zu interpretieren und ihnen Bedeutungen zuzuweisen. Ebenso werden Kleidung, Schmuck und Accessoires zu diesem Zweck verwendet. Erst in der Interaktion wird den Liedern die für den Aufführungskontext passende Bedeutung zugewiesen. Die Bedeutung der Lieder ist somit abhängig von Kontext und Akteurinnen des jeweiligen *performance-events*.

Wie die wiedergegebene Auseinandersetzung der beiden Frauen während einer *taarab*-Aufführung zeigt, interpretiert jede Akteurin die dargebotenen Lieder individuell unterschiedlich. Asha und Daria haben sichtlich Spaß daran, sich Liedverse, die Beschimpfungen beinhalten, mittels Gestiken zuzusingen. Außerhalb einer *taarab*-Aufführung ist ihnen dies nicht möglich, weil dieselben Beschimpfungen als Beleidigung aufgefasst werden. So beinhaltet das Lied „*Kibiriti Ngoma*“, mit dem die Auseinandersetzung zwischen Rabbiya und Salma begonnen hatte, Verse, die außerhalb einer *taarab*-Veranstaltung als Beleidigung aufgefasst werden. Der Vers „*ovyoyo umekuwa kibiriti ngoma*“ – „du bist billig, du flatterhafte Person“, direkt an eine Person adressiert, wäre Grund für eine Anzeige. So hatte eine Frau eine Nachbarin angezeigt, weil diese sie mit dem *taarab*-Vers „*mtu mzima ovyo*“ – „du schlampige Person“ in der Öffentlichkeit beschimpft hatte. Bei einer *taarab*-Veranstaltung hingegen werden diese Liedverse selbstverständlich laut mitgesungen. Die *taarab*-Aufführung bietet also einen Rahmen, die Lieder in der Interaktion als Spaß zu interpretieren. Während für Daria und Asha das gegenseitige Adressieren der Lieder Spaß ist, interpretieren Salma und Rabbiya hingegen das Dargebotene anders. Für sie ist in dieser Situation die Kommunikation über die Lieder nicht Vergnügen, sondern bitterer Ernst. Sie nutzen den Aufführungskontext, um ihren persönlichen Konflikt auszutragen.

Der interpretative Rahmen, den Bauman (1978: 25-35; 1990: 73) in der Performanz erstens durch kommunikative Mittel und zweitens durch den strukturellen Rahmen eines *performance-events* gegeben sieht, ist somit bei *taarab*-Aufführungen nicht festgelegt. Vielmehr zeichnet sich dieses Genre besonders durch das bewusste Offenlassen des interpretativen Rahmens und damit die Ambivalenz der Übermittlung von Botschaften aus. Das bedeutet jedoch nicht, dass im *taarab* die kommunikativen Mittel, die Performanz modulieren, fehlen. *Modern taarab*-Lieder beinhalten viele verschiedene kommunikative Mittel wie Metaphorik, Formeln wie die Rede- und Antwortpassagen, paralinguistische Faktoren, mit dem die Performanz dieses Genres gekennzeichnet ist. Auch der strukturelle Rahmen einer *taarab*-Aufführung, eines *performance-events* wie Schauplatz, Rollen und Genre ist gegeben. Es ist somit nicht der Mangel an interpretativem Rahmen, der zu

unterschiedlichen Interpretationen führt. Vielmehr ist das Spiel mit diesem Rahmen ein wichtiges Charakteristikum in der Kommunikation über *taarab*. Dabei werden alle Aspekte, die zur Interpretation der Lieder hinzugezogen werden, bewusst offen gelassen. In den Liedtexten dient die Verwendung von Metaphorik und das „Nicht-Benennen“ des Adressaten der Schaffung von Ambivalenz.

Bei Liedern, die speziell an eine Person gerichtet sind, geben Text und Kontext lediglich Hinweise auf den Adressaten. So wurde das Lied „*Kisabaluu*“ von der Adressatin erst als eine an sie gerichtete Botschaft erkannt, nachdem sie den Inhalt genauer gehört und die Autorenschaft in Erfahrung gebracht hatte. Das Nicht-Benennen des Adressaten und Adressanten in Liedern führt jedoch auch dazu, dass Botschaften den Adressaten nicht erreichen.

Die Ambivalenz wird weitergeführt in den Aspekten Gestik und Tanz, die besonders in einer *taarab*-Aufführung von Bedeutung sind. Mit diesen Mitteln können die Akteurinnen Liedtexte sowohl interpretieren als auch adressieren. Hier wird die Intention bewusst verschleiert, indem die Akteurinnen das gleiche Handlungsrepertoire verwenden. Liedverse werden lächelnd mit Gestiken wie dem „*mipasho*-Finger“ adressiert. Neben Gestik und Tanz können weitere Aspekte zur Konstituierung von Bedeutung verwendet werden, so das *tuzo*, die Geldgabe an die Sängerin, Kleidung und Accessoires.

Wie jedoch die Interaktionen zu interpretieren sind, bleibt den Akteurinnen überlassen. Fühlt sich eine Person angesprochen, hat sie keine Handhabe, in direkter Form darauf zu reagieren oder sich zu beklagen. Diese Indirektheit ist ein wichtiges Merkmal für *mipasho*, das Madaraka Omary folgendermaßen beschreibt: „Ich sage jemandem etwas, ohne dass du darauf antworten kannst, weil ich das wie durch ein Radio vermittelt, gesagt habe.“<sup>231</sup> Selbst am Ende einer *taarab*-Veranstaltung kann eine Akteurin immer noch ihr Verhalten mit „*utani*“ – Spaß rechtfertigen.

Eine Interpretation der Übermittlung von Botschaften durch *taarab* ist letztlich nur möglich durch die Kenntnis der persönlichen Geschichten und Beziehungen der Akteurinnen untereinander. So konnte den Beginn der Auseinandersetzung zwischen Rabbiya und Salma bei dem beschriebenen *performance-event* nur verstehen, wer deren langjährigen Konflikt kannte. Mit dem Ausbrechen des offenen Konfliktes überschreiten Rabbiya und Salma jedoch die Regeln der Ambivalenz im *taarab*. Ihre offenen Beschimpfungen, wie „du trägst ein Secondhandkleid für 600 TSh.“, die nicht in den

---

<sup>231</sup> Madaraka Omary 11.4.2004.

Liedtexten beinhaltet sind, brechen mit der Indirektheit, die eine *taarab*-Performanz auszeichnet.

Eine Interpretation von *taarab* ist somit nicht allein durch die Liedtexte möglich. Entgegen der Annahme, Texte seien dauerhaft und fix, Performanz hingegen kurzlebig und variabel (Schieffelin 1998: 199), zeigt sich auch in der Kommunikation mit *taarab*-Liedern, dass die Liedtexte je nach Akteurinnen und Kontext unterschiedlich interpretiert und ihnen unterschiedliche Bedeutungen zugewiesen werden können. Dies widerspricht der Auffassung einiger Swahili-Experten, die davon ausgehen, dass ohne das Wissen über die Intention des Autors ein Verständnis der Bedeutung einer Swahili-Dichtung nicht möglich ist (Mulokozi 1979: 51-56; Shariff 1988; Mazrui 1995: 102-103; Biersteker 1996). Für einige *taarab*-Lieder trifft diese Auffassung zu, wenn ein Dichter oder eine Dichterin explizit eine Botschaft an eine bestimmte Person richtet. Diese Ansicht berücksichtigt jedoch nicht, dass auch Texte bzw. Aussagen einem Prozess unterliegen, indem sie immer wieder in neue Kontexte eingebunden werden und auf bestehende Diskurse Bezug nehmen (Bakhtin 1994: 88-89). Nur so können sich Rabbiya und Salma während der *taarab*-Veranstaltungen Botschaften übermitteln. Sie bedienen sich dabei einiger Lieder, die nicht aufgrund ihres Konfliktes gedichtet wurden. Vielmehr verwenden sie bestehendes Liedrepertoire und interpretieren es durch das Einsetzen verschiedener Kontexte für ihre Intention. Dabei sind die Kontexte, die zur Interpretation eines Liedes hinzugezogen werden, nicht fix, sondern entstehen im Prozess der Interaktion. Dieser Dynamik wird der Begriff der Kontextualisierung gerecht (Auer 1992: 4). Wie die vorliegende Studie gezeigt hat, ist Kontextualisierung nur durch Dichte Teilnahme (Spittler 2001) zu erfassen. Die Beobachtung von Interaktionen einerseits sowie die eigene Erfahrung in der Performanz ermöglichen das Verstehen des Zusammenspiels verschiedener Aspekte, die für die Kommunikation über *taarab*-Lieder relevant sind. Die alleinige Betrachtung der Liedtexte hingegen kann die Komplexität und Bedeutungsvielfalt, die die Lieder für die Akteurinnen haben, nicht erfassen. Von entscheidender Bedeutung in der Kommunikation über *taarab*-Lieder ist daher die Beziehung der Akteurinnen untereinander (Schieffelin 1998: 204-205).

### **Modern taarab und populäre Kultur**

Ziel dieser Arbeit war es, die Gestaltung menschlichen Miteinanders und die Aushandlung gesellschaftlicher Werte durch *modern taarab*, einem Genre populärer Kultur darzustellen. Der Fokus lag dabei auf der aktiven Rolle von Produzenten und Konsumenten im *modern*

*taarab*. Insbesondere wurde der *modern taarab* zum Alltag der Konsumentinnen in Bezug gesetzt.

An der Auseinandersetzung zwischen Rabbiya und Salma wird deutlich, dass die Bedeutung von *modern taarab* für die Akteurinnen nicht allein aus dem Aufführungskontext erschlossen werden kann. Vielmehr bezieht sich die Kommunikation über den *taarab* auf den Alltag der teilnehmenden Frauen. Erst die Kenntnis des Alltags der Frauen gibt Aufschluss darüber, welche Bedeutung dieses Genre populärer Kultur für sie hat, welche Rolle sie darin innehaben. In den Diskussionen um populäre Kultur ist die Rolle des Konsumenten eine Frage, die immer wieder aufgeworfen wird. Entgegen Auffassungen, die Konsumenten von populärer Kultur würden beherrscht und kontrolliert (Horkheimer 1972: 128-176), nehmen die Akteurinnen im *modern taarab* eine aktive und gestaltende Rolle ein. Nicht zuletzt ist dies begründet in dem fließenden Übergang von Rollen, die die Akteurinnen einnehmen. So kann die Unterscheidung zwischen Produzenten und Konsumenten, die in der Diskussion um populäre Kultur von Bedeutung ist (Hebdige 1979; Fiske 2002; Heath 2005), nicht kategorisch getroffen werden. Vielmehr nehmen auch Akteurinnen, die nicht als Dichterinnen oder Sängerinnen auftreten, eine gestaltende Rolle im *taarab* ein. Sie geben Lieder in Auftrag und interpretieren bestehendes Repertoire nach ihren Bedürfnissen. Letzterer Aspekt entspricht der Auffassung Fiskes, der unter einem populären Produkt eines versteht, das die Konsumenten mit eigenen Bedeutungen füllen (Fiske 1989: 2). Die Bedeutungen, die die Konsumenten einem Produkt zuweisen, können, so Fiske (2002: 3), nur in sozialen und kulturellen Beziehungen entstehen. Dies zeigt auch die Kommunikation der Akteurinnen über *taarab*.

Die Abgrenzung populärer Kultur von Elitekultur, wie sie in der europäischen Forschung üblich ist (Barber 1987; Frith 1987) und auch bezogen auf populäre Kultur in Afrika diskutiert (Barber 1987) wird, scheint auf den ersten Blick den emischen Begriffen von *taarab asilia* – klassischem *taarab* und *modern taarab* zu entsprechen. Inhalte und Akteurinnen des *modern taarab* lassen erkennen, dass es sich bei diesem Genre um eines handelt, das eher sozial Unterprivilegierte anspricht. Vor allem aber ist es ein Genre, das in der Hauptsache eine Domäne für Frauen ist. *Modern taarab* hat in der Fest- und Alltagskultur von Frauen einen festen Platz. Durch ihn werden Werte von Frausein diskutiert, Erfahrungen transformiert und kommunizierbar gemacht.

## Taarab, ein Ventil für Gefühle

„Unajua, nikisikia wimbo huu unanichoma, nakumbuka ...“ „Weißt Du, wenn ich dieses Lied höre, dann versetzt es mir einen Stich, ich erinnere mich dann an ...“<sup>232</sup> beginnt Zawadi, als wir gemeinsam das *modern taarab*-Lied „Ngangari Feki“ hören. Sie berichtet mir dann, dass sie eine Affäre mit einem verheirateten Mann hatte. Die Ehefrau hatte davon erfahren und Zawadi zur Rede gestellt. Zawadi hatte natürlich alles abgestritten, sich dabei aber sehr schlecht gefühlt. Das Hören des Liedes, in dem eine Frau einer Rivalin zu verstehen gibt, dass sie verschwinden soll, erinnerte meine Freundin an diesen unangenehmen Vorfall und ließ die Gefühle von damals wieder hochkommen. Bei all den Anlässen, zu denen *taarab* gespielt wird, ob öffentlich oder privat, wird deutlich, dass diese Musik berührt, Raum für Emotionen gibt. Die Sängerin, deren Freundin ihr den Ehemann wegnahm, singt sich die erlittene Verletzung von der Seele. Die Geliebte eines Ehemannes gibt der Ehefrau zu verstehen, wer in der Beziehung eigentlich die Nummer eins ist. Einer anderen Ex-Geliebten eines Mannes wird zu verstehen gegeben, dass sie von ihren Intrigen ablassen soll. Der geizige Geliebte wird gerügt. Meine Freundin nutzt ein *taarab*-Lied, um ihrem Ärger über die Gerüchte, sie habe HIV/Aids oder werde bei der Schwiegerfamilie schlecht behandelt, Luft zu machen. Dies sind nur einige wenige Beispiele, die in dieser Arbeit besprochen wurden. Der bedeutende Aspekt der Emotionalität im *taarab* verweist auch auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffes. Im Arabischen bezeichnet er einen Zustand erhöhter Emotionalität, Begeisterung, Verzauberung wie auch Kummer und Schmerz. Die Musik *taarab* ist eine solche, die diese Emotionen evoziert (Shannon 2003). Wie aber der *taarab* erfahren wird, hängt von den beteiligten Personen, deren Beziehungen zueinander und dem Ort des Geschehens ab. Shannon (2003), der sich mit *tarab*<sup>233</sup> in Syrien beschäftigt, bezeichnet diese verschiedenen Erfahrungen von *tarab* in unterschiedlichen Kontexten als „*tarab culture*“.

[...] every occasion of listening has a biography, a history, and these biographies and histories are situated in specific locales that produce particular social and emotional experiences of music. (Shannon 2003: 75)

Ausschlaggebend für das Hervorrufen von *tarab* ist die Beziehung zwischen Performer und Publikum (Shannon 2003: 79). Auch beim *modern taarab* wird deutlich, dass die Bedeutung der Lieder, deren emotionale Wirkung, von den Akteurinnen und deren persönlichen Geschichten abhängt. Die Unterscheidung zwischen aufführenden Künstlern

<sup>232</sup> Zawadi Suleiman 15.12.2000.

<sup>233</sup> Shannons Schreibweise *tarab* wird hier bei der Bezeichnung des syrischen *tarab* beibehalten.

und Publikum ist dabei aber kaum relevant. Wie dargestellt sind gerade in der Übermittlung von Botschaften durch die Lieder die Rollen Sänger – Publikum, oder besser Sender – Empfänger ständig im Fluss. Selbst wenn eine Botschaft beim Adressaten nicht angekommen sein sollte, wird es vom Sender dennoch als Erleichterung empfunden, seinen Gefühlen im Lied eine Stimme gegeben zu haben. Das betrifft den Dichter oder die Dichterin, die aus eigener Betroffenheit heraus ein Lied dichtet, wie die Person, die aus gegebenem Anlass ein Lied dichten lässt. Gleich welches Ereignis, das Dichten aus persönlichem Anlass verschafft Erleichterung. Die beschriebene Auseinandersetzung zwischen Rabbiya und Salma zeigt, dass das Singen der Lieder ebenso für die Rezipientinnen eine Möglichkeit ist, ihren Gefühlen Ausdruck zu geben. Der *taarab* bietet also einen Raum für Gefühle, den der Alltag nicht bietet. So ist er einerseits ein Medium, über den Gefühle ausgedrückt werden können, andererseits werden durch ihn aber auch Gefühle hervorgerufen. Wie an dem eingangs beschriebenen Ereignis deutlich wird, können sich dabei im Laufe eines *taarab*-Abends die Emotionen so hochschaukeln, dass es zu einer offenen Auseinandersetzung kommt. Das heißt allerdings nicht, dass damit eine Lösung des Konflikts gefunden wird. Vielmehr meiden sich die Beteiligten bei folgenden Veranstaltungen – was natürlich nicht immer möglich ist und deshalb erneut zu einem Streit führen kann.

Die als Synonym für *modern taarab* verwendete Bezeichnung *mipasho* selbst impliziert das Provozieren von Emotionen. Die Kritik, die Anschuldigungen und Beleidigungen, die im *mipasho* geäußert werden können, rufen beim Adressaten entsprechende Emotionen hervor. *Mipasho* werden aber nur solche Lieder genannt, die den Adressaten in irgendeiner Form angreifen. Liebeslieder, die es im *modern taarab* – wenn auch wenig – immer noch gibt, gehören nicht dazu. Während Liebeslieder eher kontemplativ sind, haben *mipasho*-Lieder ein aggressives, angreifendes Potenzial. Ein Lied muss aber nicht unbedingt einen Adressaten haben, um zu berühren. Es kann auch allein durch die Lyrik diese Emotionen hervorrufen, wenn es in der Hörerin oder dem Hörer einen „empfindlichen Punkt“ trifft. So das obige Beispiel von Zawadi, der beim Hören eines Liedes alte Schuldgefühle hochkommen. Eine andere *taarab*-Begeisterte tanzte grundsätzlich nicht zur ersten Strophe des Liedes „*Ngangari Feki*“. Die Zeile, in der die Angesprochene wegen ihrer vielen Pickel verunglimpft wird, hielt sie davon ab, weil sie selber unreine Haut hatte. Der Vers erinnert sie an ihr Hautproblem und verursacht dadurch Verdruss.

Die Emotionen, die es im Adressaten auslöst, die Erregung, die die überbrachten Botschaften auslösen können, werden „*Rusha Roho*“ genannt. „*Wanarushana sana roho*“, „die stacheln sich sehr gegeneinander auf“, heißt es dann, wenn sich während einer *taarab*-Veranstaltung die Gemüter zweier Kontrahentinnen erhitzen, so wie das in der eingangs beschriebenen Szene deutlich wird.

„*Neno la kurushana roho ni kwamba hili neno likiimbwa linamgusa mtu fulani ndiyo maana unakuta vile wanavyocharuku*“<sup>234</sup>

„Wenn eine Botschaft der Aufstachelung „*rusha roho*“ gesungen wird, dann berührt das jemand Bestimmten und deshalb siehst du dann, wie sie sich gegenseitig schikanieren.“

*Rusha Roho* kann aber auch außerhalb von *taarab*-Veranstaltungen stattfinden. So, wenn sich eine Frau bei einem Fest mittels *taarab* an ihren Verwandten rächt. Oder wenn eine Nachbarin der anderen etwas heimzahlen will. Auch außerhalb des *taarab* spricht man von *rusha roho*. Als ich eines Abends mit Freunden in einer Bar sitze, bemerkt einer der Anwesenden mit Blick auf eine im Minirock gekleidete Frau „*Duh, anarusha roho*“, „Puh, die heizt einem aber ganz schön ein“.<sup>235</sup>

In der Qualität der geäußerten Gefühle unterscheidet sich der *modern taarab* vom Ideal des klassischen *taarab*. Während das Ideal des klassischen *taarab* eher dem syrischen *tarab* im Sinne von Emotionalität, Verzauberung, Kummer und Schmerz entspricht, spricht der *modern taarab* viel mehr Gefühle wie Neid und Missgunst an. (Das bedeutet allerdings nicht, dass im klassischen *taarab* Emotionen, die heute im *mipasho* geäußert werden, nicht artikuliert wurden. Oder, dass im *modern taarab* keine Liebeslieder mehr gesungen werden. Vielmehr handelt es sich hier, wie im Kapitel „Themen des *modern taarab* und des klassischen *taarab*“ ausgeführt, um Form und Ausmaß dieser Gefühlsäußerungen im *taarab*.) So ist es weniger das Charakteristikum von *taarab* als Emotionsträger, das die beiden *taarab*-Genres unterscheidet, als vielmehr die Art der Gefühle, die mit diesem angesprochen werden. Daran entfacht sich auch eine Diskussion, die über die Musik

---

<sup>234</sup> Interview Madaraka Omary 11.9.2004.

<sup>235</sup> Khamis (2001: 150) definiert *rusha-roho* folgendermaßen: „*rusha-roho* is a later development equally targeted for dance purposes. It is a sub-category which totally ties up with media technology. In *rusha-roho* there is no live performance, but one which cassette-recorded *mipasho* songs are played and audience (composed completely of women) dance to the tune“. Ähnlich definiert Laura Fair (2002: 81), die ebenfalls auf Zanzibar forschte, *rusha roho*. In Dar es Salaam hingegen wird *rusha-roho* in unterschiedlichen *taarab*-Kontexten verwendet, besonders auch in Live-Veranstaltungen. Daraus geht hervor, dass sich die Verwendung des Begriffes in Dar es Salaam von der auf Zanzibar unterscheidet. Die Definition, die Fair und Khamis für *rusha-roho* angeben, stimmt nicht mit den Gegebenheiten in Dar es Salaam überein.

hinausgeht. Der *modern taarab* gibt zudem Anlass zu intensiven Diskussionen über gesellschaftliche Entwicklungen, Identität und Moderne.

## Öffentlichkeit

Vergleicht man Inhalt und Ausdrucksweise des klassischen *taarab* mit dem des *modern taarab*, scheint es tatsächlich so, als seien Beschimpfungen und Beleidigungen in dieser Form vormals seltener gewesen. Lieder, die tabuisierte Themen zum Inhalt hatten, brachten dies tendenziell eher durch Metaphorik zum Ausdruck. Davon abgesehen, wie verschlüsselt diese Metaphorik zur damaligen Zeit erschienen sein mag, sind gleichwohl (wenn auch wenige) Lieder erhalten, die offensiv Diffamierungen zum Ausdruck brachten, wie die der Sängerin Siti Binti Saad. Weiterhin gibt es andere Kontexte, die Beschimpfung und Beleidigung ermöglichen, so z. B. im Rahmen von geschlossenen Institutionen wie Initiation, Tanzveranstaltungen und dem Neujahrsfest. Hier sind Tabuüberschreitungen in Form von verbalen Äußerungen und Verhalten nicht nur erlaubt, sondern essentieller Bestandteil. Ebenso bekannt sind sie im Frauen-*taarab*, der in der ursprünglichen Form als organisierter Frauenklub nicht mehr existiert. Daraus wird deutlich, dass Tabuüberschreitungen keine Neuerungen oder Erfindungen der Moderne sind. Der Unterschied zum *modern taarab*, der ebenso in der Hauptsache Frauen anspricht, begründet sich vor allem in der Form der Öffentlichkeit. So sind Tanzveranstaltungen und Initiationsriten nur ausgewählten Teilnehmerinnen zugänglich, und vor Blicken und Zuhörern außerhalb dieses geschlossenen Kreises geschützt. Diese institutionellen Rahmen bieten den Teilnehmerinnen die Möglichkeit, bestehende gesellschaftliche Tabus, wie Beschimpfungen und als obszön betrachtetes Verhalten, zu brechen. Außerhalb dieses Rahmens wird derartiges Verhalten nicht akzeptiert. Auch der Frauen-*taarab* war lediglich den Mitgliedern der jeweiligen Frauenklubs vorbehalten. So wurden Veranstaltungen ausschließlich für private Feierlichkeiten von einem Klub angehörigen Frauen organisiert. Erst als der Wettstreit unter den Frauenklubs zu einem öffentlichen Ärgernis wurde, hatte dies das Verbot der Klubs zur Konsequenz. Sie hatten durch die Heftigkeit ihrer Auseinandersetzungen die Grenzen der Öffentlichkeit überschritten und befanden sich damit nicht mehr im Rahmen ihres relativ geschlossenen Kreises von Frauen. Ebenso erging es den *lelemama*-Gruppen in Mombasa, die sich durch ihren in die Geschichte eingegangenen *kuze*-Streit disqualifizierten, sowie den Initiations-Tanzgruppen auf Zanzibar. In beiden Fällen hatten die Beteiligten ihren Wettstreit und die damit verbundenen Beleidigungen überzogen, indem sie diese in der Öffentlichkeit austrugen.

Hier wie dort hatte dieses Verhalten zu einem Verbot der beteiligten Gruppen geführt. Sind oder waren diese Institutionen nur einem bestimmten Personenkreis vorbehalten, so sind die öffentlichen Veranstaltungen des *modern taarab* prinzipiell jedem zugänglich. Sie finden in öffentlichen Räumen statt und eine Zeit lang konnten sie im Nachhinein noch auf Live-Videoaufnahmen betrachtet werden.<sup>236</sup> Der öffentliche Zugang zu *modern taarab*-Veranstaltungen gewährleistet jedoch nicht das Verstehen der kommunikativen Prozesse, die dort stattfinden. An diesen können nur Personen teilhaben, die über die Kenntnis der jüngsten Entwicklungen des *taarab* hinaus mit den persönlichen Geschichten der Akteurinnen vertraut sind. Nur mit diesem Wissen ist eine Interpretation des Geschehens möglich. Personen, die nicht dem Kreis der Akteurinnen angehören, sind von diesen Prozessen ausgeschlossen. Die Offenheit der Intention der Lieder bzw. des Adressierens der Lieder ist es, die sich einer eindeutigen Interpretation entzieht. Damit ist nicht nur ein Publikum von den Vorgängen beim Adressieren von *taarab*-Liedern ausgeschlossen, auch die Adressaten haben keinen Beleg für einen auf sie gerichteten Angriff. Diese uneindeutige Intention wird auf allen Ebenen der Aushandlung mit *modern taarab* durchgeführt: der Lyrik, indem Metaphorik verwendet wird, Tanz, Gestik und Accessoires. Aufgrund der Tatsache, dass zu Veranstaltungen des *modern taarab* ein Publikum Zugang hat, das dann aber doch keinen Zugang zu den Kommunikationsprozessen hat, verstehe ich diese als institutionelle Grauzone. Diese Veranstaltungen entsprechen nicht der Auffassung von Öffentlichkeit, in der Dinge gezeigt und gewusst werden (Förster 1997: 220), weil sie durch die Verschleierung der Intention nicht wirklich gewusst, sondern lediglich erahnt werden. Dadurch können die Teilnehmerinnen sowohl ihr eigenes als auch das Gesicht des Gegenüber wahren.

### **Modern taarab, Stimme der Unterdrückten?**

In ihrer Arbeit über Liebesdichtung bei den Beduinen setzt Abu-Lughod (1988; 1990) die Diskurse über Emotionen in Beziehung zu Machtstrukturen. Dabei stellt sie fest, dass die

---

<sup>236</sup> Die Praxis, Live-Aufzeichnungen bei einer *taarab*-Veranstaltung zu machen, ist Anfang 2000 von inszenierten Videoaufnahmen in Form von Videoclips abgelöst worden. Grund dafür ist die hohe Gebühr, die Videoproduzenten neuerdings an die aufführende *taarab*-Gruppe entrichten müssen, um bei einer Aufführung zu filmen. Die an *taarab*-Aufführungen teilnehmenden Frauen bedauern diese neuere Entwicklung, konnten sie doch mit den Live-Aufnahmen *taarab*-Ereignisse Revue passieren lassen. Zudem waren sie als Dokumentation der eigenen Teilnahme willkommen. Das durch die veränderte Produktionsweise verminderte Interesse an den Videoproduktionen bestätigt sich auch in dem geringeren Absatz von Videoproduktionen im Stil von Videoclips.

Poesie Beduinenfrauen einen Raum bietet, sich gegen die Restriktionen des patriarchalen Systems aufzulehnen.

There is plenty of evidence that poetry is in general associated with opposition to the ideals of normal social life. (Abu-Lughod 1990: 35)

Das ausgeprägte Engagement von Frauen im *modern taarab* sowie Thematik und Sprache der Lieder werfen die Frage auf, ob sie sich hier nicht ebenso wie bei den Beduinen Frauen einen eigenen Freiraum geschaffen haben. Auch im *modern taarab* werden Themen verhandelt, die so nicht im Alltag artikuliert werden können (außer, eine Frau will sich diskreditieren). Waren es im klassischen *taarab* hauptsächlich romantische Liebeslieder, artikulieren Lieder des *modern taarab* überwiegend Frauenkonkurrenz in schroffem Ton.

Wie bereits ausgeführt (Kapitel: „Existierende Forschung zum *taarab*“) wird sowohl der klassische *taarab* als auch der *modern taarab* von verschiedenen Autoren als Mittel des Ausdrucks von Widerstand verstanden (Fair 1994: 169 ff; Askew 2002: 155-156; Lange 2002: 297-298). Die Analyse der Lieder des *modern taarab* sowie insbesondere ihre Einbindung in das Leben der Akteurinnen, läßt allerdings eine eindeutige Antwort auf die Frage des Widerstandes nicht zu. Meine Studie belegt jedoch, dass entgegen der Ansicht Langes (2002) *modern taarab* sei Ausdruck des Protestes gegen die Konkurrenz um ökonomisch potente Männer, dieser gerade diese Konkurrenz zum Inhalt hat. Die meisten Lieder des *modern taarab* artikulieren Frauenkonkurrenz (Kapitel: „Themen in den *modern taarab*-Liedern“).

Askew (2002: 155) sieht den Protest darin, dass im *modern taarab* Angelegenheiten geäußert werden können, die ansonsten nicht ausgesprochen werden dürfen. Anders als Abu-Lughod es für die Liebeslyrik der Beduinen beschreibt, beziehe sich der im *taarab* geäußerte Widerstand aber nicht auf soziale Strukturen, sondern auf Individuen (Askew 2002: 156). Dabei stellt sich die Frage, ob die Kritik an Individuen noch Widerstand genannt werden kann.

Tatsache ist, dass viele der Lieder des *modern taarab* das Ideal einer Frau propagieren, die ihren Wert in ihrer Attraktivität für Männer sieht. Nicht die finanzielle Selbständigkeit einer Frau begründet ihre Wertschätzung, sondern eine in jeder Hinsicht befriedigende Liebesbeziehung. Wohlstand bezeugt somit weibliche Qualitäten, durch die eine Frau in der Lage ist, einen reichen Mann zu halten. Zu diesen Qualitäten zählen das Aussehen, diplomatisches Geschick im Umgang mit Verwandten und Nachbarn, Tüchtigkeit im Haushalt sowie sexuelle Kenntnisse. Mangelt es einer Frau an diesen Eigenschaften, äußert sich dies in einer unbefriedigenden Liebesbeziehung. Wie wenig Widerspruch diese

Auffassung erzeugt, wird u. a. bei Frauenfesten deutlich. Dort wird genau dieses Bild einer Frau weitergegeben. Das erstaunt, zumal etliche der anwesenden Frauen zu einem nicht unerheblichen Teil zum Unterhalt der Familie beitragen. Einige der Frauen ernähren sich und ihre Familie völlig selbständig.

Die Ansicht Askews, dass im *taarab* lediglich Kritik an Individuen und nicht an gesellschaftlichen Strukturen geäußert wird, teile ich nicht vollständig. Ein Thema, das im *modern taarab* angesprochen wird und die gesellschaftlichen Verhältnisse betrifft, ist die Armut. Hier wird die Verachtung von Personen, die in ökonomisch schlechten Verhältnissen leben, verurteilt. Missstände bezogen auf das Verhalten von Männern werden aber nur äußerst selten formuliert. Die Tatsache, dass sich hauptsächlich Frauen für *modern taarab* begeistern (zumindest öffentlich), könnte zu dem Schluss verleiten, dieser gebe Raum für die Opposition zu herrschenden Geschlechterverhältnissen. Die Themen der Lieder und das Engagement der Frauen im *taarab* zeigen aber, dass dies nicht der Fall ist.

## Das reine Vergnügen

Kommen wir zurück zum Ausgangspunkt und Titel dieser Arbeit, dem Vergnügen. „*Kwa Raha zangu*“ – „Zu meinem Vergnügen“ ist nicht nur ein Vers in den Liedern des *modern taarab*, der häufig gesungen wird, er spiegelt auch einen unverzichtbaren Aspekt für das Erleben von Frauen im Umgang mit diesem Genre populärer Kultur wider. Der Spaß entsteht jedoch erst durch die Kontextualisierung und die Interpretation, die die Akteurinnen selbst bestimmen. Dies wird bei öffentlichen *taarab*-Veranstaltungen und besonders bei privaten Festen von Frauen deutlich. Es ist das Spiel mit der Vieldeutigkeit und Ambivalenz des *modern taarab* und dessen Einbindung in die Situation, die Freude bereiten. Dabei gibt er Raum, Anliegen und Erfahrungen von Frauen zu artikulieren und auszuhandeln. Der Wettstreit zwischen Frauen und das gegenseitige Sich-Messen im *taarab* sind und waren schon immer Teil dieses Spaßes von Frauenveranstaltungen. Die Selbstinszenierung als moderne städtische Frau und das Positionieren in der Gesellschaft der Frauen sind hierbei ein zentrales Anliegen. Das Überschreiten und Austesten von Grenzen gehören zu diesem Wettstreit dazu. Es ist somit nicht der *taarab* als Genre populärer Kultur an sich, das Vergnügen bereitet, sondern der Kontext und Inhalt, den die Frauen selber bestimmen.



Abbildung 5: Karikatur einer *Mipasho*-Anhängerin. ©King Kinya

## Glossar

<i>aibu</i> (-)	1. Scham, Schande 2. Zurückhaltung, Schüchternheit
<i>beti</i> (-)	Strophe
<i>bibi harusi</i>	Braut
<i>bibi harusi mtarajiwa</i>	zukünftige Braut
<i>bongo flava</i>	tansanischer Hiphop
<i>cheba</i> (-)	Rede- und Antwortpassage zwischen Aufführenden und Publikum zu Beginn eines Liedes
<i>chetezo</i> (vy-)	Räucherschale
<i>-cheza</i>	1. spielen, 2. tanzen,
<i>chorus</i>	Refrain
<i>daf</i> (-)	Tambourin
<i>daladala</i> (-)	öffentliches Verkehrsmittel, meist Minibusse in der Stadt
<i>dumbak</i> (-)	ägyptische Trommel
<i>fumbo</i> (ma-)	1. Andeutung, Allegorie, Metapher 2. Rätsel
<i>harusi</i> (-)	Hochzeit
<i>insha</i> (-)	schriftlicher Entwurf, Essay
<i>intro</i> (-)	einleitende Passage eines <i>modern taarab</i> -Liedes
<i>jando</i> (ma-)	Jungeninitiation
<i>kamanja</i>	arabische Violinenart
<i>kejeli</i> (-)	Spott, Hohn, Ironie, Sarkasmus
<i>khanga</i> (-)	Baumwolltuch, mit Muster und Spruch bedruckt, das von Frauen getragen wird
<i>kiitikio</i> (vi-)	Refrain
<i>kina</i> (vi-)	reimtragende Silbe
<i>kitchen party</i> (-)	Frauenfeier zur Verabschiedung und Einweisung einer Braut.
<i>lelemama</i> (-)	Frauentanz
<i>malumbano</i> (Pl)	Kreuzverhör, Kontroverse, Disput, Debatte
<i>mashairi ya kimapokeo</i>	traditionelle Dichtkunst
<i>mashindano</i> (Pl)	Wettkampf, Wettbewerb, Turnier, Meisterschaft
<i>mipasho</i> (Pl)	Übermittlung von herausfordernden Botschaften
<i>mizani</i> (-)	Versmaß
<i>mwali</i> (wa-)	Initiand, Initiandin
<i>mwimbaji</i> (wa-)	Sänger, Sängerin

<i>nai</i> (-)	arabische Flöte
<i>ngoma</i> (-)	1. Trommel 2. Tanz, Tanzvergnügen
<i>ngoma chini</i> (-)	Schlussstil eines <i>modern taarab</i> -Liedes
<i>nyumba kubwa</i> (-)	erste Ehefrau
<i>nyumba ndogo</i> (-)	1. weitere Ehefrau 2. Geliebte
<i>qanun</i>	arabische Zither
<i>reception</i> (-)	Hochzeitsfest nach der Eheschließung
<i>send-off</i> (-)	Verabschiedung der Braut von ihrer Familie
<i>shairi</i> (ma-)	Gedicht
<i>shairi huru</i>	freie Dichtung
<i>shoga</i> (ma-, -)	Busenfreundin
<i>somo</i> (ma-)	Person, die der Initiandin, dem Initianden während der Initiation beisteht.
<i>subchorus</i> (-)	weiterer Refrain in <i>modern taarab</i> -Liedern
<i>sugar mummy</i> (-)	Frau, die jüngere Liebhaber aushält.
<i>taarab</i> (-)	Swahili-Musik
<i>taarab asilia</i>	ursprünglicher, klassischer <i>taarab</i>
<i>tari</i> (-)	kleine Trommel
<i>tukano</i> (ma-)	1. Beschimpfung, Beleidigung 2. Schimpfwort, Schmährede, Fluch
<i>tusi</i> (ma-)	1. Schimpfwort, Schmährede 2. Beleidigung
<i>tuzo</i> (-)	1. Geschenk, Gabe 2. Belohnung, Auszeichnung, Preis
<i>udi</i> (Sg)	Räucherholz
<i>unyago</i> (Sg)	Mädcheninitiation
<i>utani</i> (Sg)	1. Spaß, 2. Scherzbeziehung
<i>utenzi</i> (tenzi)	1. Poem, Epos 2. Hymne
<i>wimbo</i> (nyimbo)	1. Lied, Gesang

## Anhang A: Liedtexte und Übersetzung

### Inhaltsverzeichnis der Liedtexte

Bandia.....	275	Ngangari Feki.....	341
Bunduki Bila Risasi .....	276	Nimekinai Umasikini Wangu.....	345
Chura .....	277	Nimezama .....	348
Fisadi Kiwembe.....	279	Nitadumu Naye .....	349
Habibi .....	281	Nyama ya Bata.....	351
Hauvumi Lakini Umo.....	283	Nyota.....	353
Jimbo .....	285	Pendo Wanitakiyani .....	354
Kibiriti na Petroli.....	286	Penye Riziki Hapakosi Fitina.....	355
Kibiriti Ngoma.....	288	Riziki Mafungu Saba .....	357
Kifo cha Mahaba .....	290	Sanamu la Michelini .....	360
Kimasomaso .....	291	Sasa Njiwa Kakutoka.....	361
Kimwana.....	304	Semeni.....	362
Kinyago cha Mpapure .....	305	Siadhiriki.....	365
Kinyonga .....	307	Tanga Kuna Raha.....	368
Kiroboto.....	308	Tudumishe Pendo Letu .....	371
Kisabaluu .....	311	Tunapendana .....	372
Kiumbe Mapenzi .....	314	Tutabanana Hapa Hapa .....	373
Kupenda Hatari.....	315	TX Mpenzi .....	376
Kwa Raha Zangu .....	317	Una Hela Wewe .....	377
Macho Yanacheka .....	319	Ushoga Unatisha .....	379
Mambo Iko Huku .....	319	Utalijua Jiji.....	380
Mambo Yapo Huku .....	324	Uwa .....	383
Mambo Yetu Bambam .....	327	Wanaume kama Mabinti .....	384
Mapenzi .....	328	Was'o Haya.....	387
Mapenzi Yamepungua.....	329	Wawili Wanaopendana .....	388
Mapenzi Wazimu.....	330	Wema Hauozi.....	389
Mimi wa Karne 21 .....	331	Wewe Paka.....	390
Mtwangio.....	333	Y2K.....	391
Mwanamke Mambo .....	334	Yaani We Acha Tu.....	395
Mwanamke Mazingira.....	337	Zoa Zoa .....	397
Natanga na Njia .....	339		

## Anmerkungen zu den Liedtexten

Die Liedtexte wurden entweder von Audiokassetten transkribiert, zumeist mit Assistenz von Informantinnen, oder Manuskripten der jeweiligen *taarab*-Gruppen entnommen. Alle transkribierten Lieder wurden mit Informantinnen Zeile für Zeile besprochen und anschließend von der Autorin übersetzt. Prof. Dr. Said A. M. Khamis half bei der Durchsicht der Endversion und letzten Fragen bezüglich der Übersetzung.

Bei der Besprechung der Lieder wurde mit Hilfe eines Skalensystems nach der Beliebtheit gefragt. Diese wird durch ein bis maximal fünf Sternchen wiedergegeben, je beliebter, desto größer die Anzahl der Sternchen. In Ausnahmen empfanden die Informantinnen fünf Sternchen nicht als ausreichend, weil das Lied derartig gefeiert wurde.

Für manche Lieder fehlen der Autorin die Angaben der Entstehungszeit, des Komponisten, Dichters oder Sängers, weshalb sie in diesen Fällen nicht angegeben sind.

In der Transkription werden solistische Passagen in Standardschrift, vom Chor gesungene fett notiert. Sprechgesang wird in Kapitälchen dargestellt, wobei Sprechgesang des Chores durch fette Kapitälchen vom solistischen in Standard-Kapitälchen unterschieden wird. Strophen sind durch Nummerierung gekennzeichnet.

Als Bezeichnung des Refrains von *modern-taarab*-Liedern hat sich der Begriff *chorus* etabliert. Nur in wenigen Fällen wird dieser in den Manuskripten der Gruppen mit *kiitikio* bezeichnet, was dann in dieser Transkription übernommen wurde. Im klassischen *taarab* hingegen wird der Refrain zumeist mit *kiitikio* oder *kipokeo* benannt.

Ebenso übernommen wurde die Schreibweise der Manuskripte, selbst wenn sie von der Swahili-Standardschrift abweicht.

Eine Schwierigkeit bei der Übersetzung der Lieder stellt das fehlende Genus im Swahili dar. So kann das Geschlecht des Senders und Empfängers nicht eindeutig geklärt werden, was der beabsichtigten Ambivalenz des *taarab* entspricht. In einigen Liedern ergibt der Kontext, ob ein Lied an eine Frau oder einen Mann adressiert ist. Manche Lieder könnten sowohl an einen Mann wie auch an eine Frau gerichtet sein. Bei Liebesliedern wurde als Adressat das dem Sänger oder der Sängerin entgegengesetzte Geschlecht angenommen. Mit Sicherheit kann dies aber auch hier nicht gesagt werden, insofern ist die entstandene Übersetzung bezogen auf das Genus nur eine der Möglichkeiten.

## Die Liedtexte

### **Bandia**<sup>237</sup>

Akhwani Safaa

1959

Dichtung: Hemed Said El-Bahri

Komposition: Sk. Saleh Ajmi

Sänger: Maulid Mohammed, Bakari Abeid, Ali Soud Ali

- |   |  |
|---|--|
| 1. Alinidhani bandia<br>Akichoka nichezea<br>Nami sikufikiria<br>Sitorudi abadan          | Ndani ya mikono yake<br>Anache nifedheheke<br>Kama nitarudi kwake<br>Ni radhi niangamiye |
| 2. Lakini leo karudi<br>Na macho yake shahidi<br>Kaja niomba nirudi<br>Kaja omba samahani | Kama jambo halikuwa<br>Uovuni yamvua<br>Mapenzi kuyachukuwa<br>Vipi nimkataliye?         |
| 3. Na koja la asumini<br>Mapenzi ya utotoni<br>Yanamwenda midomoni<br>Kaja omba samahani  | Kanileteya tamasha<br>Leo kaja yakumbusha<br>Kwa furaha na bashasha<br>Vipi nimkataliye? |
| 4. Hapo sikunabihika<br>Uso nimeugubika<br>Kama mwana amefika<br>Kaja omba samahani       | Nimo mwake mikononi<br>Fudi fudi kifuani<br>Kwa mama mwenye imani<br>Vipi nimkataliye?   |
| 5. Zikapita samahani<br>Mifundo iliyo ndani<br>Raha iliyojaa jamani<br>Kaja omba samahani | Nyoyo tukazisafisha<br>Yote tukaiondosha<br>Mapenzi kuyarudisha<br>Vipi nimkataliye?     |

### **Bandia (Spielzeug)**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Sie behandelte mich wie Spielzeug,<br>War sie müde mit mir zu spielen,<br>Auch ich dachte nicht daran,<br>Niemand werde ich zurückkehren.        | das sie in ihren Händen hielt.<br>liess sie mich beschämt zurück.<br>zu ihr zurückzukehren.<br>Lieber komme ich um.               |
| 2. Jedoch kam sie heute zurück,<br>Und ihre Augen sind Zeugen<br>Kam sie doch, mich um Rückkehr zu bitten,<br>Kam sie doch um Verzeihung zu bitten. | so als wäre nichts geschehen.<br>ihres Sinneswandels.<br>ihre Liebe anzunehmen.<br>Wie sollte ich da widerstehen?                 |
| 3. Und ein Strauß Jasmin<br>An die aufrichtige Liebe,<br>Der Mund läuft über<br>Kam sie doch um Verzeihung zu bitten.                               | überbrachte mir ein Fest.<br>daran hat sie mich heute erinnert.<br>vor Freude und Begeisterung.<br>Wie sollte ich da widerstehen? |

<sup>237</sup> Das Lied ist bis heute außerordentlich beliebt.

- |   |  |
|---|--|
| 4. Davor war ich nicht gefeit,<br>Das Gesicht habe ich verdeckt,<br>wenn ein Kind<br>Kam sie doch um Verzeihung zu bitten.                  | sie hat mich in der Hand.<br>den Blick gesenkt,<br>zu seiner treuen Mutter kommt.<br>Wie sollte ich da widerstehen?  |
| 5. Entschuldigungen wurden ausgesprochen,<br>Und jegliche Verstimmung<br>Eine Freude erfüllte uns,<br>Kam sie doch um Verzeihung zu bitten. | unsere Herzen geläutert.<br>haben wir beigelegt.<br>unsere Liebe zurückzugewinnen.<br>Wie sollte ich da widerstehen? |

### **Bunduki Bila Risasi**

Lucky Star

1963

\* x 100

Dichtung: Akida Jumanne

Komposition: Lucky Star, Akida Jumanne

Sänger: Shakila

- |   |  |
|---|--|
| 1. Bunduki naidadisi<br>Hayo si kama nakisi<br>Bunduki bila risasi    | Mlioko sikizeni<br>Ya ukweli yashikeni<br>Yauwa namna gani?          |
| 2. Bunduki yajulikana<br>Na kuwinda yatakana<br>Lakini mwako hamna    | Kama chombo cha thamani<br>Iwe na risasi ndani<br>Atayehofu ni nani? |
| 3. Somo acha utukutu<br>Hivyo si vyema mwenzetu<br>Bunduki isiyo kitu | Msitu kuuchezea<br>Mabaya wajitakia<br>Huwezi kujivunia              |
| 4. Naitia katabahu<br>Ikiwa umesahau<br>Bunduki ni marisawa           | Habari nazifupisha<br>Na leo nakukumbusha<br>Ndipo itakapotisha      |

#### Chorus

**Yauwa namna gani**

**Bunduki bila risasi yauwa namna gani**

### **Bunduki Bila Risasi (Ein ungeladenes Gewehr)**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Das Gewehr habe ich genau untersucht.<br>Es geht nicht um Mutmaßungen,<br>Ein ungeladenes Gewehr,  | Ihr Anwesenden hört zu.<br>hört die Wahrheit.<br>wie soll das töten?             |
| 2. Ein Gewehr ist bekannt<br>Und um zu jagen,<br>Aber in deinem befindet sich nichts.   | als etwas von Wert.<br>bedarf es eines Geschosses.<br>Wer soll es dann fürchten? |
| 3. Mein Lieber, stecke Deine Nase nicht in anderer Leute Angelegenheiten. Gib Acht!<br>Das ist kein guter Zug von dir,<br>Ein Gewehr ohne nichts, | damit ziehst du nur Unglück auf dich.<br>damit kannst du dich nicht brüsten.     |

- |  |  |
|--|--|
| 4. Damit komme ich zum Schluss,<br>Solltest du vergessen haben,<br>Ein Gewehr, das ist seine Munition. | kürze die Nachricht ab.<br>so erinnere ich dich heute.<br>Nur so wird es gefürchtet. |
|--|--|

Chorus

**Wie soll es töten?  
Ein Gewehr ohne Kugeln, wie soll es töten?**

**Chura**

JKT

1994, Vol.2

Sänger: Elizabeth Sijila

Kiitikio

**Chura punguza vituko  
Umezua sokomoko  
Ukivunjika mgongo**

**Na wako u hayawani  
Watu hawaelewani  
Dawa atakupa nani**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Chura nakuulizia<br>Kwa kila inyapo mvua<br>Huna nguo ya kufua<br>Nijibu nipate jua | Unipe jibu makini<br>Wakimbilia bwawani<br>Na wala huna sabuni<br>Maji utafanyani     |
| 2. Mwanzo nilikisia<br>Mtu hutamzuia<br>Akaja dada rukia<br>Chura ukajinyatua          | Ni mlinzi kisimani<br>Maji akiyatamani<br>Na ndoe mkononi<br>Ukajisoza pembeni        |
| 3. Maji wanajichotea<br>Wengine hujimwagia<br>Chura unaangalia<br>Tena unachekelea     | Tena bila ya idhini<br>Maji ovyo ardhini<br>Huwafokei kwa nini<br>Yatendwayo kisimani |
| 4. Chura bora kuamua<br>Mazao kujipatia<br>Kwa kujinunulia<br>La ukitaka ndoa          | Wende kulima shambani<br>Wende kuuza sokoni<br>Istiri maungoni<br>Nenda kaeo nyumbani |
| 5. Chura nakuusia<br>Tena nisije sikia<br>Jiwe nitakutupia<br>Ndipo utapotambua        | Nisikuone bwawani<br>Umekwenda kisimani<br>Likung'ote kichwani<br>Hutakiwi kisimani   |

**Chura (Frosch)**Refrain

**Frosch, lass deine Eskapaden,  
Du hast viel Aufruhr erzeugt.  
Wenn du dir den Rücken brichst,**

**du Canaille.  
Kein Mensch versteht das.  
wer wird dir Medizin geben?**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Frosch, ich frage dich.<br>Immer wenn es regnet,<br>Du hast keine Kleidung zu waschen<br>Antworte mir, damit mir klar wird, | gib mir eine sorgfältige Antwort.<br>läufst du zum Teich.<br>und auch keine Seife.<br>was du mit dem Wasser machst. |
|--|---|

- |   |  |
|---|--|
| 2. Anfangs dachte ich,<br>jemanden davon abzuhalten,<br>Kam eine junge Frau, schon hüpfst du<br>Frosch, verstohlen schleichst du dich weg,  | du bewachst den Brunnen,<br>verlangt er nach Wasser.<br>mit ihrem Eimer in der Hand.<br>bringst dich in einer Ecke in Sicherheit.                        |
| 3. Sie schöpfen Wasser<br>Andere verschütten<br>Frosch, du siehst nur zu,<br>Du lachst sogar darüber,                                       | und das ohne Erlaubnis.<br>achtlos Wasser auf dem Boden.<br>du schiltst sie nicht. Warum?<br>was an dem Brunnen geschieht.                               |
| 4. Frosch, es ist besser du entschließt dich,<br>selbst Produkte zu bekommen<br>um dir was zu kaufen,<br>Wenn du dann doch heiraten willst, | auf dem Feld zu arbeiten,<br>und auf dem Markt zu verkaufen,<br>deine Bedürfnisse zu erfüllen.<br>geh und heirate zu Hause.                              |
| 5. Frosch ich rate dir,<br>Auch nicht, dass mir zu Ohren kommt,<br>Mit einem Stein werde ich dich bewerfen,<br>Dann wirst du wohl erkennen, | lass mich dich nicht am Teich sehen.<br>dass du zum Brunnen gegangen bist.<br>der dich am Kopf treffen soll.<br>dass du am Brunnen nicht erwünscht bist. |

### **Enyi Ndege Sanaani<sup>238</sup>**

Akhwani Safaa

1959, Manuskript S. 45

Dichtung: Shaib Abeid, Ba Rajab

Komposition: Saleh Ajmi

Sänger: Mohammed Juma

- |   |   |
|---|---|
| 1. Ndege wawili waruka<br>Kwa furaha na kucheka<br>Wapendeza kwa hakika | Wametua kitaluni<br>Na kusema na kughani<br>Wapendana kwa yakini  |
| 2. Ndege hao wanasifa<br>Tena wapendeza nadhafa<br>Wana nyingi tashrifa | Hufugika majumbani<br>Ukiwatia tunduni<br>Wana mapenzi ya ndani   |
| 3. Hakika wapendanao<br>Ujuwe tabia zao<br>Pendo halitaki mwao          | Ndege hao wafatani<br>Mtakuwa furahani<br>Watambuzi tambueni      |
| 4. Wawili wakipendana<br>Yafaa kusikizana<br>Wasisikize fitina          | Wapendane kwa yakini<br>Pasi mmoja kukhini<br>Za watu na majirani |

#### Chorus

**Enyi ndege sanaani**

**Mwapendeza mkighani**

### **Enyi Ndege Sanaani (Das kunstvolle Vogelpaar)**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Zwei Vögel fliegen.<br>mit Freude und Lachen,<br>Sie sind reizend anzusehen. | Sie landen auf einem Blumenbeet<br>Gezwitscher und Gesang.<br>Sie lieben sich wahrlich. |
|---|---|

---

<sup>238</sup> *sanaani* – Lehnwort aus dem Arabischen für Kunst, Kunstwerk, wobei das Suffix –ni den Dual im Arabischen kennzeichnet

- |  |   |
|--|---|
| 2. Diese Vögel werden gepriesen,<br>Auch sind sie ganz reinlich,<br>Sie geniessen hohes Ansehen.                   | werden in edlen Häusern gezüchtet.<br>hälst du sie im Vogelbauer.<br>Sie lieben innig.                      |
| 3. Fürwahr, gleichsam Liebende,<br>Wisse, mit ihren Eigenschaften<br>Liebe duldet keinen Unmut.                    | tut es diesen Vögeln gleich.<br>weilt ihr im Glück.<br>Ihr Scharfsinnigen erkennt dies.                     |
| 4. Wenn sich zwei lieben,<br>Fruchtbar ist es, sich gegenseitig zuzuhören.<br>Sie sollen nicht auf Intrigen hören, | sollen sie sich wahrhaftig lieben.<br>Keiner darf sich verweigern.<br>weder von Freunden noch von Nachbarn. |

Chorus

**Kunstvolles Vogelpaar,                    ihr seid reizend wenn ihr singt.**

***Fisadi Kiwembe***

East African Melody Modern Taarab

3.8.2001

Dichtung: Hajjy Machano  
Komposition: Lamania Shaabani  
Sänger: Khadija Yussuf

Intro

Jamani mnamjua Fisadi kiwembe au mnamsikia tu

**Naam tunamjua huyo fisadi kiwembe  
Mchonganishaji watu mgombanisha femili  
Mfitini majirani msambaratisha penzi  
Uko miongoni mwetu roho yake ina kutu  
Tatizo lake hapendi maendeleo ya mtu**

Fisadi kiwembe  
**Ana roho mbaya**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Ewe fisadi kiwembe<br>Kazi unayojua<br>Bibi weye ni mbeya<br>Kila nyumba waingia<br>Pia unakuwadia<br>Na kuvunja zao ndoa<br>Watu wameshaamua<br>Kosovo <sup>239</sup> utashushiwa<br>Mzushi uso na haya<br><br><b>Ukome umbea wako</b> | Ebu wacha laana zako<br>Kugombanisha wenzako<br>Uwongo ndiyo sera zako<br>Kuanzisha chokocho<br>Mabwana wa shoga zako<br>Kwa choyo na wivu wako<br>Unatafutwa mnoko<br>Ukome umbea wako |
|--|---|

Kiitikio:

**Ewe fisadi kiwembe hasidi wa roho za watu  
Umestadi umbea ugomanihaji watu  
Pia unashutumiwa kwa kuachanisha watu  
Kiumbe ulolaaniwa roho yako ina kutu**

<sup>239</sup> *mnoko kosovo* – Swahili Slang bedeutet Tracht Prügel. Der Ausdruck entstand zur Zeit des Kosovo Krieges.

**Watu wanakutafuta kwa uvumba na udi**

**Hadharani kukusuta ukomeshwe ukuadi**

Uliye utaipata

**Ujute kuwa fisadi**

- |                       |                        |
|-----------------------|------------------------|
| 2. Unayajaza masusu   | Kwa mambo yasokuhusu   |
| Kwenye harusi hutoki  | Kuutafuta undani       |
| Matangani hubanduki   | Ujue kalala nani       |
| Kwa majungu hushikiki | Wenzako kuwafitini     |
| Siri za watu huchoki  | Kuzimwaga mitaani      |
| Pia umegunduliwa      | Kwamba wewe shuga mami |
| Dogodogo wachukua     | Kuwafundisha uhuni     |
| Huna hata kuchagua    | Mungu ameshakulaani    |
| Fisadi mtu mbaya      |                        |

**Mungu ameshakulaani**

- |                        |                       |
|------------------------|-----------------------|
| 3. Bibi weye ni fasiki | Choyo kimeshakusifu   |
| Mwenye husda na chuki  | Maovu umeshirabu      |
| Mtu akipata dhiki      | Unafurahi ajabu       |
| Senti akiimiliki       | Unamloga kwa babu     |
| Kuposwa mtu hutaki     | Uchumba unaharibu     |
| Mtu akila vizuri       | Unavimba kwa ghadhabu |
| Akipendeza kwa nguo    | Bibi roho yakuuma     |
| Akitembea kwa matao    | Matumbo yakunguruma   |
| Fisadi usojjua         |                       |

**Ukome umbea wako**

Chini

**Lo lo lo lo umezoea vibaya wewe**

**Lo po po po maneno na kutembea**

**Lo kiumbe gani wewe maana hujui vibaya**

**Utasutwa uwanjani wewe watu wanakungojea**

**Hutikisi kibiriti wewe kiumbe usona haya**

**Wacha leo nikuchambe bibi ukome wako umbea**

## ***Fisadi Kiwembe (Giftmischerin)***

Intro

Sagt, kennt ihr die Giftmischerin oder hört ihr nur von ihr?

**Ja, wir kennen sie, diese Giftmischerin!**

**Die hetzt alle Leute gegeneinander auf, sogar Familien,  
sät Zwietracht in der Nachbarschaft, entzweit Gemeinschaften.**

**Sie befindet sich hier unter uns, ihr Herz ist aus Stein.**

**Ihr Problem ist, dass sie niemandem Erfolg gönnt.**

Die Giftmischerin,

**sie hat einen grausamen Charakter.**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Hey du Giftmischerin,<br>Deine Beschäftigung ist es,<br>Weibstück, du bist wirklich niederträchtig<br>In jedem Haus, das du betrittst,<br>Zudem verführst du<br>Du zerrüttest deren Ehen<br>Die Leute sind sich längst einig:<br>Das blüht dir auch,<br>du schamloses Schandmaul. | lass deine Verwünschungen!<br>deine Freunde gegeneinander aufzuhetzen<br>und Lügen sind deine Politik.<br>musst du Unfrieden stiften.<br>die Männer deiner Freundinnen.<br>aus Missgunst und Habgier.<br>Was du brauchst, ist eine ordentliche Tracht Prügel.<br>damit du endlich das Getratsche lässt, |
|--|---|

**Du wirst das Getratsche schon lassen!**Refrain

**Hey du Giftmischerin, du missgünstige Person,  
du hast dich auf Getratsche und Aufhetzung von Leuten spezialisiert.  
Außerdem wirst du beschuldigt, Leute zu entzweien.  
Du elendes Geschöpf, dein Herz ist aus Stein.  
Die Leute sind hinter dir her, wie der Teufel hinter der armen Seele,  
dich in aller Öffentlichkeit der Verleumdung anzuklagen.**

Du wirst die Quittung bekommen,  
**damit du deine Intrigen bereust.**

- |  |   |
|--|---|
| <p>2. Du beschäftigst dich<br/>Hochzeitsfeiern verlässt du nicht,<br/>Bei Beerdigungen bleibst du,<br/>Deine Giftmischerei treibst du im Geheimen,<br/>Du wirst nicht müde die Geheimnisse anderer<br/>Auch bist du überführt worden,<br/>Nimmst dir kleine Jungs<br/>Du hast nicht mal die Wahl,<br/>Eine Giftmischerin ist ein schlechter Mensch.<br/><b>Gott hat dich schon verstoßen.</b></p>          | <p>mit Dingen, die dich nichts angehen.<br/>um intime Angelegenheiten auszuspienieren.<br/>um in Erfahrung zu bringen, wer übernachtet hat.<br/>intrigierst gegen deine Freunde.<br/>in aller Öffentlichkeit auszubreiten.<br/>eine Suger-Mummy<sup>240</sup> zu sein.<br/>Um ihnen Ausschweifungen beizubringen<br/>Gott hat dich schon verstoßen.</p> |
| <p>3. Weibstück, du bist ein Scheusal.<br/>Erfüllt von Hass und Neid,<br/>Ereilt jemanden ein Leid,<br/>Bringt es jemand zu Geld,<br/>Du magst es nicht, wenn jemand einen Heiratsantrag bekommt, sprengst die Verlobung.<br/>Hat jemand gut zu essen,<br/>Kleidet sich jemand gut,<br/>Ist jemand von Stolz erfüllt,<br/>Du heimliche Giftmischerin,<br/><b>du wirst das Getratsche schon lassen.</b></p> | <p>Habgier macht dich aus.<br/>bist du die Schlechtigkeit in Person.<br/>nicht zu fassen, da freust du dich.<br/>lässt du ihn verhexen.<br/>wirst du rot vor Zorn.<br/>versetzt es dir einen Stich, Weibstück.<br/>dreht es dir den Magen um.</p>   |

Chini

**Lo lo lo lo du hast schlimme Gewohnheiten.  
Lo po po po verbreitest überall dein Getratsche.  
Lo was bist du nur für ein Geschöpf, das noch nicht einmal zwischen Gut und Böse zu unterscheiden weiß.  
Du wirst noch in aller Öffentlichkeit bloßgestellt werden, die Leute warten nur darauf.  
Du erschütterst niemanden mehr, du schamloses Geschöpf.  
Warte, heute nehme ich dich auseinander. Weibstück, du wirst dein Getratsche schon lassen.**

**Habibi**

East African Melody Modern Taarab

2004

Dichtung: Mahmoud el-Alawy  
Komposition: Mahmoud el-Alawy  
Sänger: Rukia Ramadhan

1. Njoo njoo njoo habibi, njoo  
Njoo sweeti njoo, njoo honey, njoo

<sup>240</sup> *shuga mami* – aus dem Englischen Sugar Mummy, eine Frau, die sich viel jüngere Geliebte hält

Ndoto yangu iwe kweli, njoo  
Huu ndiyo luckyful, njoo  
Nakupenda kweli kweli, njoo  
Siwezi kustahmili, njoo  
Kwangu we huna mithali  
Tabasamu zako kwangu ghali  
Halali mimi kufa halali  
Kwa pendo lako halali

2. Wewe nilokuchagua, njoo  
Wengine nimebagua, njoo  
Mpenzi jifarague, njoo  
Kwa raha zako tanua, njoo  
Wewe nd’o unayenizuzua  
Bila wewe hali wakijua  
Halali mimi kufa halali  
Kwa pendo lako halali

3. Wape shida mahasidi, njoo  
Yao wao yasisudi, njoo  
Wanione nafaidi, njoo  
Nyota wangu<sup>241</sup> tabaradi, njoo  
Darling pendo letu ni ghali  
Mimi peke yangu nifaidi  
Halali mimi kufa halali  
Kwa pendo lako halali

4. Tena usijicheleweshe, njoo  
Naomba nifurahishe, njoo  
Usiniache nikeshe, njoo  
Naomba uniridhishe, njoo  
Uje wala usipige hodi  
Wala usingoje miadi  
Halali mimi kufa halali  
Kwa pendo lako halali

#### Chorus

Njoo njoo njoo habibi njoo

### **Habibi (Liebling)**

1. Komm, komm, komm Liebling, komm.  
Komm Liebster, komm Schatz, komm.  
Komm, damit sich mein Traum erfülle, komm.  
Dieser ist besonders glückerfüllt, komm.  
Ich liebe dich wirklich, komm.  
Ich kann es nicht ertragen.  
Für mich bist du einzigartig.  
Dein Lächeln ist mir teuer.  
Ich vergehe vor Verlangen  
nach deiner echten Liebe.
2. Du, den ich erwählt habe, komm.  
Andere habe ich abgewiesen, komm.  
Du kannst dich glücklich schätzen, komm.

---

<sup>241</sup> Hier werden die Regeln der Konkordanz im Swahili gebrochen. Danach müsste es hier heißen *nyota yangu* (Sg) oder *nyota zangu* (Pl).

Zu deinem Vergnügen, lass es dir gut gehen<sup>242</sup>, komm.  
 Ohne dich, das sollen alle wissen,  
 verbringe ich keine Nacht.  
 Ich vergehe vor Verlangen  
 nach deiner echten Liebe.

3. Gib den Neidern keine Chance, komm.  
 Ihnen ist das Glück nicht hold, komm.  
 Lass sie sehen, wie sehr ich gewinne, komm.  
 Mein Stern, leuchtender Stern, komm.  
 Liebling, unsere Liebe ist kostbar.  
 Ich allein genieße sie.  
 Ich vergehe vor Verlangen  
 nach deiner echten Liebe.
4. Zögere nicht, komm.  
 Ich bitte dich, beglücke mich, komm.  
 Überlass mich nicht schlaflosen Nächten, komm.  
 Ich bitte Dich, erquicke mich, komm.  
 Komm, auch ohne anzuklopfen.  
 Komm auch unvorhergesehen.  
 Ich vergehe vor Verlangen  
 nach deiner echten Liebe.

Chorus

**Komm, komm, komm Liebling komm.**

***Hauvumi*<sup>243</sup> *Lakini Umo***

TOT

2000, Vol.25

\*\*\*\*\*

Sänger: Ally Star

Chorus

Ama kweli mlezi wako alokulea

**Kala hasara**

Ama kweli mwalimu wako alokufundisha

**Kala hasara**

Ama kweli mzito wako alokulea

**Una mambo**

Ama kweli mchumba wako ulompata

**Kala hasara**

Mdogo wa kimo una mambo wewe, una mambo wewe, una mambo

**Nimeshaamini chochote kizuri hakikosi kasoro**

**Mama mkata umoja kala hasara huyo**

**Mtega uchumi kumbe na we umo**

**Japo hauvumi kumbe na we umo**

<sup>242</sup> Hier wird mit der Mehrdeutigkeit des Verbs *-tanua* gespielt. Einerseits wird es gebraucht in der Bedeutung „es sich gut gehen lassen“ andererseits wird es auch verwendet im Sinn von „die Beine breiter machen“.

<sup>243</sup> Im Standardswahili heisst die Negation der 2. Ps. Sg eigentlich *hu- vum- i*. Dabei handelt es sich um eine Fusion des Negationspräfixes *ha-* mit dem Personalpronomen *u-*. In diesem Lied ist diese Fusion wieder aufgehoben.

**Huko mitaani umepewa jina waitwa mama huruma we  
Sikutegemea wala sikudhani kama una mambo**

**Wala hufanani na jambo la mtoto una mambo wewe**

Kila uonacho

**Akitolea macho wataka kukichukua**

Japo siyo chako

**Akitolea macho wataka kukichukua**

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 1. | Nilidhani mimi chanda<br>Nikawa ninakupenda<br>Kumbe nimefuga donda<br>Ikawa wagawa tenda<br>Ikawa wagawa tenda<br>Toka bibi fanya nenda<br>Mimi sili vya kuvunda<br>Wewe si mtu ni sanda | Na wewe ni pete yangu<br>Kukuona u mwenzangu<br>Lilowashinda wenzangu<br>Hata kwa rafiki zangu<br>Hata kwa wadogo zangu<br>Bora niishi kivyangu<br>Hili ni zindiko langu<br>Na hofu uhai wangu |
| 2. | Si kama nakutania<br>Kwa kweli sikudhanania<br>Kumbe wewe kisinia<br>Umekuwa zabania<br>Wewe siwakutania<br>Wanavyokugombania<br>Umegeuka gunia   | Nakueleza bayana<br>Kama huna maana<br>Kote unajulikana<br>Kugonganisha mabwana<br>Wengi wanapongezana<br>Kama mpira wa kona<br>Kubeba kila aina   |
| 3. | Mambo yako yanatanda<br>Hupumziki kuranda<br>Unachokijua kwenda<br>Mgongo umekupinda<br>Pepo aliekupanda<br>Nakuambia utakonda<br>Umekuwa paka nunda                                      | Yazagaa kama wingu<br>Kutwa kucha wanguwangu<br>Huoni hata uchungu<br>Kwa kutaka vya uvungu<br>Hapungwi hata kwa nyungu<br>Huwezi ulimwengu<br>Wa kunusanusa vyungu                            |
| 4. | Duka lako la asali<br>Waja wamekutapeli<br>Hivi sasa huna dili<br>Ukipewa bia mbili<br>Wajanja wenye akili<br>Hujui lile na hili<br>Umegeuka egoli <sup>244</sup>                         | Sasa linanuka shombo<br>Usiyepitwa na jambo<br>Yanakuendea kombo<br>Umekwisha huna nyimbo<br>Wanakuuza kimombo<br>Kazi kufuata mkumbo<br>Hupigwi la mgambo                                     |

## **Hauvumi Lakini Umo (Heimlich spielst auch du das Spiel)**

### Chorus

Aber wirklich, der, der dich großgezogen hat,

**hat einen Verlust gemacht.**

Aber wirklich, der Lehrer, der dich unterrichtet hat,

**hat einen Verlust gemacht.**

Aber wirklich, der, der dich erzogen hat,

**du hast viele Affären.**

Aber wirklich, der Verlobte, den du bekommen hast,

**hat einen Verlust gemacht.**

Klein von Statur hast du Affären, Affären.

**Ich glaube schon, dass es nichts Schönes ohne Fehler gibt.**

**Mama trenne das Band, sie hat Verlust gemacht.**

**Geschäftsfrau, ach, du auch.**

---

<sup>244</sup> Egoli ist ein Film aus Südafrika, in dem es hart zugeht. *eGoli* in iziZulu für Johannesburg

**Obwohl du nicht stadtbekannt bist, bist du doch im Geschäft.  
Dort im Stadtviertel wurde dir der Name Mama Barmherzigkeit gegeben.  
Ich habe weder erwartet noch vermutet, dass du Affären hast.  
Auch sieht dir das kindliche Verhalten nicht ähnlich, du hast Affären.**

Jeden, der dir schöne Augen macht,  
**willst du haben.**

Auch wenn er dir nicht gehört,  
**wenn er dir schöne Augen macht, willst du ihn haben.**

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. Ich habe gedacht, ich bin der Ringfinger<br/>Ich habe dich geliebt,<br/>Tja, ich habe etwas gepflegt,<br/>Es war so, dass du die Gönner teiltest,<br/>Verschwinde Frauenzimmer, geh!<br/>Ich esse nichts Verfaultes.<br/>Du bist kein Mensch, du bist ein Sarg.</p>               | <p>und du mein Ring.<br/>dich als die meine angesehen.<br/>das meine Freunde besiegt hat.<br/>auch unter meinen Freunden.<br/>Besser, ich lebe auf meine Art.<br/>Dies ist meine Magie.<br/>Ich habe Angst um mein Leben.</p>  |
| <p>2. Ich mache keinen Spaß mit dir.<br/>Wirklich, ich habe nicht vermutet,<br/>Und doch bist du ein kleines Tablett,<br/>Du bist eine Kanaille geworden,<br/>Ich mache keinen Spaß.<br/>sie rangeln sich um dich<br/>Du bist zu einem Sack geworden,</p>                               | <p>Ich erkläre es dir deutlich.<br/>dass du nichts wert bist.<br/>überall bist du bekannt.<br/>die Männer gegeneinander ausspielt.<br/>Viele beglückwünschen sich,<br/>wie um einen Eckball.<br/>der alles mitnimmt.</p>   |
| <p>3. Deine Affären erstrecken sich weit,<br/>Du machst keine Pause beim Rumstreifen,<br/>Du mit deinen Qualitäten, geh!<br/>Dein Rücken ist schon krumm,<br/>Der Geist, der von dir Besitz ergriffen hat,<br/>Ich sage dir, du wirst abmagern.<br/>Du bist zur Wildkatze geworden,</p> | <p>verbreiten sich wie Wolken.<br/>Tag und Nacht „meiner, meiner“.<br/>Tut es dir nicht mal weh?<br/>weil du auch das Vesteckteste haben willst.<br/>lässt sich nicht mal durch <i>nyungu</i><sup>245</sup> austreiben.<br/>Du bist der Welt nicht gewachsen.<br/>schnupperst in jedem Topf.</p> |
| <p>4. Deine Süße<br/>Sie haben dich betrogen,<br/>Jetzt hast du nichts mehr zu erwarten.<br/>Lediglich zwei Bier<br/>Die Gauner mit Verstand<br/>Du weißt gar nichts.<br/>Du bist zu einem Monster geworden.</p>  | <p>hat sich in Gestank verwandelt.<br/>weil du nichts auslässt.<br/>Dir bleiben nur die Brosamen.<br/>bekommst du für deine Dienste.<br/>leimen dich.<br/>Deine Beschäftigung ist, auf die Zerstörung zuzugehen.<br/>Du bist es nicht wert, gewarnt zu werden.</p>                               |

## Jimbo

East African Melody Modern Taarab

Eid el Fitri 2002

Dichtung: Aunt Shery

Komposition: Aunt Shery

Sänger: Rukia Ramadhani

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. Makwipikwipi na mawe<br/>Uganga na mletewe<br/>Alokiweka Mwenyewe</p> | <p>Yote mnovurumisha<br/>Miji yote mtaisha<br/>Hamwezi kukiondosha</p> |
|---|--|

<sup>245</sup> *jungu* – *nyungu* (Pl) großer Topf. Eine Form der Teufelsaustreibung besteht darin, in einem grossen Topf einen Kräutersud zu brauen, dessen Dampf der Besessene zu inhalieren hat. Damit kein Dampf entweicht, wird dem Besessenen, der seinen Kopf über den dampfenden Topf hält mit Decken bedeckt. Diese Art des Exorzismus wird ebenfalls *nyungu* genannt.

- |   |   |
|---|---|
| 2. Nimesafi nia yangu<br>Sitafuti ya wenzangu<br>Yule mwenye chuki kwangu | Mola amenisafisha<br>Yaliyo yangu yanitoshia<br>Ni bure atajichosha |
| 3. Mola asomshirika<br>Nipeke yake Rabuka<br>Ni yupi ataezuka             | Hakuna mwengine hasha<br>Anazima na kuwasha<br>Lake ataliondosha    |
| 4. Shari na husuda zenu<br>Mbinu na uovu wenu<br>Katu hamfuzu yenu        | Mola wangu tanivusha<br>Yote ananiepusha<br>Mtaudhika maisha        |

Chorus

<b>Ni bure hiyo</b>	<b>Mwajitaabisha</b>
<b>Ni bure hiyo</b>	<b>Mwajiadhirisha</b>
<b>Naapa hamlijui</b>	<b>Wazee walonikogesha</b>
<b>Ni jimbo la uadui</b>	<b>Usinifike maisha</b>

**Jimbo**<sup>246</sup>

- |   |   |
|---|---|
| 1. Die langen Stöcke und Steine<br>alle Medizinmänner<br>Was Er selber gefügt hat,  | alles, was ihr werft,<br>der Stadt könnt ihr aufsuchen.<br>könnt ihr nicht rückgängig machen.                   |
| 2. Ich habe mich geläutert,<br>Ich kümmere mich nicht um anderer Leute Angelegenheiten<br>Der, der mir gegenüber Hass pflegt, | Gott hat mich aufrichtig gemacht.<br>meine eigenen genügen mir.<br>wird sich umsonst ermüden.                   |
| 3. Gott der einzig ist,<br>Allein Gott ist es,<br>Wer soll da kommen,   | neben ihm gibt es niemals einen anderen.<br>der Leben einhaucht und beendet.<br>sein Werk auszulöschen.         |
| 4. Eure Bosheit und Missgunst,<br>Eure Intrigen und Schlechtigkeit,<br>Niemand werdet ihr erfolgreich sein.                   | mein Gott hilft mir darüber hinweg.<br>von allem hält er mich fern.<br>Euer Leben lang werdet ihr betrübt sein. |

Chorus

<b>Das ist vergebens,</b>	<b>ihr bringt euch nur in Schwierigkeiten.</b>
<b>Das ist vergebens,</b>	<b>ihr erniedrigt euch nur.</b>
<b>Ich schwöre euch,</b>	<b>das, mit dem die Alten mich badeten, kennt ihr nicht.</b>
<b>Es ist das Bad gegen Feindschaft,</b>	<b>damit sie mich mein Leben lang nicht angreife.</b>

**Kibiriti na Petroli**

Akhwani Safaa

7/7/1962

Dichtung: Mohammed Ahmed  
Komposition: Abubakar Ali  
Sänger: Seif Salim

- |   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| 1. Kibiriti na petroli<br>Hivi ni vitu viwili | Iwapo umeviweka<br>Visije kukutanika |
|---|--------------------------------------|

---

<sup>246</sup> *Jimbo* ist eine Medizin, in der Neugeborene gebadet werden, um sie vor der Missgunst anderer zu bewahren

- |  |  |
|--|--|
| Kusalimika muhali<br>Bora uvitenge mbali   | Lazima patalipuka<br>Hapo utasalimika  |
| 2. Katu haiwi salama<br>Moto kuja ni lazima<br>Tena tabu kuuzima<br>Moto wake ni nakama  | Jambo hilo ni hakika<br>Na wala hapana shaka<br>Moto ukishawaka<br>Lazima kukhasirika  |
| 3. Katu usiviamini<br>Kabisa havipatani<br>Utakuwa hatarini<br>Na jambo hili yakini      | Japo kwa moja dakika<br>Mara moja kuripuka<br>Huwezi kunusurika<br>Wengi limeshawafika |
| 4. Wenzangu nakuwaseni<br>Shetani yumo mbioni<br>Msingie mtegoni<br>Majuto huja mwishoni | Msije kufadhaika<br>Moto upate kuwaka<br>Mkaja kukashifika<br>Nawe ushaatilika         |

Chorus

<b>Pamoja ukiviweka</b>	<b>Hiyo ni hiyari yako</b>
<b>Muhali kusalimika</b>	<b>Utazuka milipuko</b>

**Kibiriti na Petroli (Streichholz und Benzin)**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Streichholz und Benzin,<br>dies sind zwei verschiedene Dinge,<br>Bei einer Reibung<br>Besser, du hältst sie auseinander.        | solltest du sie aufbewahren,<br>die sich nicht treffen sollten.<br>ist eine Explosion unausweichlich.<br>Dann wirst du geschützt sein. |
| 2. Niemals ist es sicher,<br>Ein Feuer ist unabwendbar,<br>Zudem ist es schwierig zu löschen<br>Dieses Feuer ist verheerend        | dies ist gewiss.<br>daran gibt es keinen Zweifel.<br>das lodernde Feuer.<br>und bringt sicher Ärgernis.                                |
| 3. Vertraue ihnen niemals,<br>Sie vertragen sich überhaupt nicht,<br>Du wirst gefährdet sein,<br>Und dies, das ist gewiss,         | auch nicht für eine Minute.<br>im Nu explodieren sie.<br>kannst selber nicht gerettet werden.<br>hat schon viele ereilt.               |
| 4. Meine Lieben ich warne euch,<br>Der Teufel treibt sein Spiel,<br>Nicht dass ihr in die Falle geht<br>Das Bedauern kommt zuletzt | nicht dass ihr bestürzt seid.<br>damit das Feuer lodert.<br>und verleumdet werdet.<br>und schon bist du beschämt.                      |

Chorus

<b>Ob du sie zusammenbringst,</b>	<b>das bleibt dir überlassen.</b>
<b>Bei einer Reibung</b>	<b>kommt es zu einer Explosion.</b>

## **Kibiriti Ngoma**

East African Melody Modern Taarab

Idd 2002

\*\*\*

Dichtung: Nassor Seif

Komposition: Mlamali Adam

Sänger: Khadija Yusuf

### Intro

Mwenzangu hunipi presha  
**Hata nawe kibiriti ngoma**  
**Masikini roho yako**  
**Hata nawe kibiriti ngoma**  
**Hasara yako mwenzangu**  
**Yamekushinda mwenzangu**

Maadam shughuli n' nayo  
**Roho umrushe nani**  
**Wanakucheka wenzako**  
**Roho umrushe nani**  
**Huyawezi mambo**  
**Huna lako jambo**

- |                                  |                        |
|----------------------------------|------------------------|
| Hunipi presha mwenzangu          | Nnatamba kwa mapana    |
| Aah vicheko vya bakwaani         | Kila unaponiona aah    |
| Ooh unanicheksha, unanicheksha   | Mradi huna maana       |
| Darling n' nae ndani             | Cha kukiringia huna    |
| Ohh 24 hours                     | Pia tunaliwazana       |
| Wewe hakuwazi                    | Shughuli imembana      |
| Acha gozigozi, acha gozigozi     | Kwako wewe haja hana   |
| Shughuli n' nayo, shughuli nnayo | Mimi nimemzuia         |
| <b>Hasara yako mwenzangu</b>     | <b>Huyawezi mambo</b>  |
| <b>Yamekushinda mwenzangu</b>    | <b>Huna lako jambo</b> |
- |  |                        |
|--|------------------------|
| Rusha roho zako hazinishughulishi                | Timu nitakushushia     |
| Nimejizatiti sikupi nafasi                       | Kwenye channal kusogea |
| Kwenye netwaki hatoki                            | Chachandu zimemchengua |
| Wee acha tu mambo shega mwanangu                 | Sijui wewe kizushi     |
| Namna gani vipi uwache kujilengsha               | Huna mpya              |
| Roho umrushe nani                                |                        |
| Mbona umebainika shoga                           | Kwa kuchomekea         |
| Sasa umepigwa buti mbona                         | Amekupa muda           |
| Hunipi presha mwenzangu, hunipi presha mwenzangu | Ngoma nimezuia         |
- |  |                        |
|--|------------------------|
| Kipi ulonacho cha kujigambia                         | Kuwa utamchukua        |
| Ovyo umekuwa kibiriti ngoma                          | Nani utampindua        |
| Ooh havinitishi                                      | Nahau na vijembe vyako |
| Wewe obsava tu, obsava tu                            |                        |
| Kula huli, kula huli                                 | Utaishia kunawa bibi   |
| Hata wewe mdosho hasara yako shankupe <sup>247</sup> | Miyayusho              |
| Roho huniweki juu                                    |                        |
| Acha king'ang'anizi bure                             | Kumsarandia            |
| Anga zangu hizi nitazame                             | Ninavyotanua           |
| Hunipi presha mwenzangu, hunipi presha mwenzangu     | Yuko kwangu amepoa     |

---

<sup>247</sup> *shankupe* bezeichnet eine Frau, die eine sexuelle Beziehung zu einem Mann unterhält, um sich finanziell zu bereichern. Der Begriff ist ein Kompositum aus *shangingi* – einer Frau mit schlechtem Ruf wegen ihres in jeder Hinsicht freizügigen Lebenswandels, und *kupe* - Zecke siehe (Swilla 2000: 5).

Chini

Hunifiki wewe mwenzangu  
Bure kiwelewele mwenzangu  
**Hunifiki wewe mwenzangu**  
**Bure kiwelewele mwenzangu**

Nimemweka hapa  
Hawezi kunitupa  
**Nimemweka hapa**  
**Hawezi kunitupa**

Mpenzi wangu hakutaki  
Darling wangu hakutaki  
Mume wangu hakutaki  
Ya nini kumng'ang'ania

**Hunifiki wewe mwenzangu**  
**Bure kiwelewele mwenzangu**

**Nimemweka hapa**  
**Hawezi kunitupa**

Mume wangu hakutaki  
Darling wangu hakutaki  
Mpenzi wangu hakutaki  
Ya nini kujipendekeza

**Hunifiki wewe mwenzangu**  
**Bure kiwelewele mwenzangu**

**Nimemweka hapa**  
**Hawezi kunitupa**

Mambo yangu bomba  
Simuhini vitu sphesheli  
Shughuli mimi nayo  
Hunipi presha mwenzangu  
Utabaki kusonona  
Niko naye diya

Sitishiki siyo siri  
Usiku nala siri  
Tena nimemgandisha  
Mambo yangu supa  
Sisi raha twapeana  
Kwa mapenzi namkuna

**Kibiriti Ngoma (Flutterhafte Person)**Intro

Meine Liebe, du machst mich nicht irre,  
**Selbst du flatterhafte Person,**  
**Deine arme Seele,**  
**Selbst du flatterhafte Person,**  
**Das ist alles zu deinem Schaden.**  
**Deine Freundinnen haben dich übertrumpft,**

ich habe zu tun.  
**wen willst du denn beeindrucken?**  
**deine Freunde lachen über dich.**  
**wen willst du denn beeindrucken?**  
**Du kannst nichts.**  
**du gehst leer aus.**

1. Ohh, du machst mich nicht irre, meine Liebe  
Ah, dein frivoles Lachen,  
Oh, du bringst mich zum Lachen,  
Ich habe einen Liebsten daheim.

Ich triumphiere stolz.  
immer wenn du mich siehst.  
so lange du so nutzlos bist.  
Du dagegen hast nichts worauf du  
stolz sein kannst.  
beglücken wir uns.  
dazu ist er zu beschäftigt.  
von dir will er nichts.  
ich halte ihn fest.

Ohh vierundzwanzig Stunden lang  
An dich denkt er nicht,  
Lass deine Hinterlistigkeit,  
Ich dagegen bin beschäftigt,  
**Das ist alles zu deinem Schaden.**  
**Du kannst es nicht.**

**Du kannst nicht.**  
**Du hast nichts zu bieten.**

2. Deine Seitenhiebe berühren mich nicht,  
Mich überrascht du nicht, meinen Platz bekommst du nicht,  
Aus meinem Netz entkommt er nicht,  
Lass es, meine Lage ist ausgezeichnet.  
Was ist los? Hör auf, dich einzuschleimen.

ich werde dich demütigen.  
du gräbst mir das Wasser nicht ab.  
meine Künste haben ihm den Verstand genommen.  
Wie steht es denn mit dir, du Lügnerin?  
Du hast nichts Neues zu bieten,  
wen willst du denn beunruhigen?  
Unruhe zu stiften.  
Er lässt dich links liegen.  
Das Vergnügen lasse ich mir nicht nehmen.

Du bist überführt  
Tja, und jetzt hast du einen Tritt bekommen.  
Du machst mich nicht irre meine Liebe.

3. Womit kannst du dich denn brüsten,  
Du bist billig, du flatterhafte Person.  
Oh, sie machen mir keine Angst,  
Du bist sowieso nur auf dem Beobachterposten.  
Du wirst nicht zum Zug kommen,  
Du Tölpel, das ist nur zu deinem Schaden, du Vamp,  
Lass deine Aufdringlichkeit,  
Sieh doch wie ich glänze,  
Du machst mich nicht irre meine Liebe,
- um ihn zu verführen?  
Wen willst du denn ausbooten?  
deine Bissigkeit und Anspielungen.  
nur bei den Vorbereitungen bleiben.  
deine Lügen beeindrucken mich nicht.  
es ist sinnlos ihm nachzustellen.  
wie ich strotz.  
er fühlt sich bei mir wohl.

### Chini

Du kannst mir das Wasser nicht reichen meine Liebe,  
Ganz umsonst dein Aufstand.  
**Du kannst mir das Wasser nicht reichen meine Liebe,  
Ganz umsonst dein Aufstand,**

er bleibt bei mir.  
Er kann mich nicht verlassen.  
**er bleibt bei mir.  
er kann mich nicht verlassen.**

Mein Liebster will dich nicht.  
Mein Liebling will dich nicht.  
Mein Mann will dich nicht.  
Wozu ihm dann an den Fersen hängen?  
**Du kannst mir das Wasser nicht reichen meine Liebe,  
Ganz umsonst dein Aufstand,**

**er bleibt bei mir.  
er kann mich nicht verlassen.**

Bei mir läuft alles super,  
Ich enthalte ihm eine spezielle Behandlung nicht vor,  
Ich habe zu tun,  
Du wirst dich grämen  
Ich lebe mit meinem Liebsten zusammen,

ich bin nicht zu erschüttern.  
nachts vergnüge ich mich in aller Stille.  
zudem habe ich ihn fest in der Hand.  
so wie wir uns beglücken.  
meine Liebeskünste machen ihn verrückt

### **Kifo cha Mahaba<sup>248</sup>**

Lucky Star

1972

Dichtung: Shakila Said

Musik: Lucky Star, Akida Jumanne

Sängerin: Shakila Said

- |   |   |
|---|---|
| 1. Kufa kwa mahaba<br>Mkubwa msiba<br>Hata masahaba   | Aa bila ya ajali<br>Si jambo sahili<br>Hawakukubali |
| 2. Kifo cha mahaba<br>Leo ni msiba<br>Kesho ni adhaba | Pana ibilali<br>Usio mithali<br>Mbele ya Jalali     |
| 3. Kifo cha mahaba<br>Hakina haiba<br>Bali tajikaba   | Ni adhabu kali<br>Wala afadhali<br>Nifilie mbali    |
| 4. Ewe mahabuba<br>Ni wewe twabiba<br>Hapanda jaziba  | Niepushe hili<br>Hapana wa pili<br>N'tajiua kweli   |

---

<sup>248</sup> Lied, das aus Liebeskummer gedichtet wurde. Der Angesprochene erwiderte die Liebe nicht. Das Dichten eines Liedes hilft jedoch, Gefühle leichter zu ertragen. Dieses Lied war ausgesprochen beliebt.

### **Kifo cha Mahaba (Tod der Liebe)**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Das Sterben der Liebe<br>ist ein großer Kummer,<br>Auch Mohammeds Gefährten | ohne ersichtlichen Grund,<br>keine einfache Angelegenheit.<br>geben dies zu.       |
| 2. Der Tod der Liebe<br>Heute ist ein Trauertag,<br>Morgen das Jüngste Gericht | ist eine Qual.<br>der seinesgleichen sucht.<br>vor des Allmächtigen Angesicht.     |
| 3. Der Tod der Liebe<br>Er kennt weder Anmut<br>sondern er erdrückt dich.      | ist eine harte Strafe.<br>noch Genesung,<br>Bleibe er fern von mir.                |
| 4. Hör Geliebter,<br>Du bist der Auserwählte,<br>Das Gefühl überwältigt,       | erspare mir dies.<br>es gibt keinen zweiten.<br>ich werde mich wirklich umbringen. |

### **Kimasomaso<sup>249</sup>**

1976/ 77

Dichtung: traditionelles Liedgut und Issa Matona<sup>250</sup>  
Komposition: traditionelles Liedgut und Issa Matona  
Sänger: Issa Matona

Kimasomaso ee mwanangu wasimuone  
**Kimasomaso mwanangu msimuone**

Kwa jicho la ubaya wake ee mwanangu wasimuone  
**Kimasomaso mwanangu msimuone**

Kwa jicho la hasidi ee mwanangu wasimuone  
**Kimasomaso mwanangu msimuone**

Aye maso  
**Mwanangu msimuone**

Kimaso  
**Mwanangu msimuone**

Hongera mwanangu ee, hongera na mimi mamaye ee nihongere  
**Hongera mwanangu ee, hongera na mimi mamaye ee nihongere**

Asema Hongera mwanangu ee hongera mwanangu wa kwanza ee nihongere  
**Hongera mwanangu ee, hongera na mimi mamaye ee nihongere**

Aye na mimi mamaye ee  
**Nihongere**

Na mimi mamaye ee

**Ee nihongere**

<sup>249</sup> Dieses Lied von Issa Matona basiert auf verschiedenen Liedern, zu denen zum Teil. Die erste Strophe ist einem Lied entnommen, zu dem *msanja* getanzt wurde. Der Inhalt des ursprünglichen Liedes war ebenso gegen Missgünstige der Braut gerichtet. (Askew 1999) Die zweite Strophe bis „ee nihongere“ ist wieder einem anderen Lied entnommen. Der darauf folgende Abschnitt einem dritten Lied. Erst die Strophe, in der der Sänger die Teilnehmerinnen an der Hochzeit aufruft, ist eine Eigenkomposition des Dichters und Sängers Issa Matona.

Die Aufführung dieses Liedes dauert mit vielen Wiederholungen eine dreiviertel Stunde

<sup>250</sup> „Kimasomaso“ konnte ich Vers für Vers mit Issa Matona besprechen (10.12.2001).

Asema yu wapi ee yu wapi mamaye harusi aje hapa tuhangaika naye

**Yu wapi ee yu wapi mamaye harusi aje hapa tuhangaika naye**

Yu wapi mamaye harusi yu wapi mama aje hapa tuhangaika naye aje hapa

**Tuhangaika naye**

Asema 'je<sup>251</sup> hapa

**Tuhangika naye**

1. Kuna mamaye harusi namtaka aje hapa  
Shangazi lake harusi naye namtaka aje hapa  
Na dada yake harusi naye namtaka aje hapa  
Na bibi yake harusi naye namtaka aje hapa  
Na shoga yake harusi naye namtaka aje hapa  
Na somo yake harusi pia namtaka aje hapa  
Waje wamfunze mwari asende kufedheheka  
Akaitwa na mumewe wajibu kumuitika  
Akaitwa ewe bibi aitike bwana labeka  
Amridhie mumewe kwa kila analotaka

Ati aje hapa **Tuhangaika naye**

Asema 'je hapa **Tuhangaika naye**

2. Hodi hodi nimekuja kuja na langu shauri  
Mlo mbali msogee wala msitahadhari  
Makungwi mkusanyike imeshaingia hatari  
Vifunikavyo vyaliwa vinaachwa vilo wazi  
Mwari keshavunja ungo leo tutahadhari walezi

Ati aje hapa **Tuhangaika naye**

Asema 'je hapa **Tuhangaika naye**

3. Ijapokuwa nnamwao sitaki mnitukane  
Nnawataka wazazi waje hapa tuonane  
Wanipe mkaja wangu zipatazo mia nane  
Nimuweke utangani mwari amsemeza aseme  
Uinue uso juu mama wa hisani wakuone  
Uwangaze kila pembe na wabaya uwaone  
Anapokuja mumeo mama hujambo mwulizane  
Umpokee mkoba mama kilo ndani usione  
Utahadhari na shoga mama wasije wakunyang'anye  
Msalheri njiani mama wengine si wanaume  
Leo umepata wako mama mahawara nawakome

Ati aje hapa **Tuhangaika naye**

Asema 'je hapa **Tuhangaika naye**

4. Somo yake bi harusi ebu nitafutieni  
Na kungwi lake harusi wote waje hapa uwanjani  
Tuje tumfunze mwari malezi ya kizamani  
Unapopelekwa kwako mama unapofika nyumbani  
Ukacheke na mumeo mama umpumbaze chumbani  
Wakaja na ndugu zako mama wakaribishe chumbani  
Wakaja mawifi zako mama uinuke kitandani  
Wanapokuja wakwezo mama uwaweke ukumbini  
Wakaja shemeji zako mama uwaweke barazani  
Wakaja mashoga zako sema nao dirishani  
Wakikuaga kwa heri mama uwambie karibuni

---

<sup>251</sup> Verkürzung von *nasema aje* – ich sage, sie/ er soll kommen

Ufunge mlango wako urejee kitandani  
 Ukaisikia hodi mama ushungi uwe kichwani  
 Hwenda akawa mumeo mama usimkere moyoni  
 Kama ndiye bwana pita kwa sauti ya huzuni  
 Mkande kande mabega mume katoka kazini  
 Huku ukichekacheka na macho yalo laini  
 Kama atakuita bibi nimekuzalia nani  
 Miezi miwili mitatu mama mabegi yako kichwani  
 Huu ni wangu wasia nnasema uwanjani  
 Sikilizeni kwa makini nyie wari mlo vipembeni

Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
 Asema'je hapa **Tuhangaika naye**

5. Nasema na kina dada nyie mnaokaa mjini  
 Nyie mnao waume sikizeni kwa makini  
 Karandinga limelia sasa vibuibui begani  
 Muwazuie waume wasirande majiani  
 Akija akikutoka humwoni asilani  
 Atapikiwa mkate na vichuzi bakulini  
 Atafukizwa na udi na asumini kitandani  
 Atakupita na Honda ha "yule siyo bwana Khalfani"  
 Utolewe pwate lako mama ulie na mito kitandani

Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
 Asema'je hapa **Tuhangaika naye**

6. Nasema na kaka zangu nyie mliokuja tizama  
 Mwenzenu leo kaa mwaona kafaidi sana  
 Kuoa kuna mashaka, mashaka makubwa sana  
 Ikafika saa nane na wewe shauri huna  
 Unaporudi kazini kaka vitoto vinalizana  
 Jiko haliwaki moto paka wamelaliana  
 Umwite mama watoto lete akiba ya mama  
 Ufukuzie sokoni hata basikeli huna  
 Ukakusanye mihogo na bilinganya na nyanya  
 Utaviona vitoto vilivyofurahi sana  
 Kama hukustahmili mke mtatimuana

Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
 Asema'je hapa **Tuhangaika naye**  
 Ndugu zangu maharusi na maneno ntasema **Sema**

7. Mmeingia mitamboni leo watu wote wanaona  
 Wazazi wa mke na mume wote tumekusanyana  
 Huu ni wangu wasia msiseme natukana  
 Ushoga wa siku hizi ujuwe hauna maana  
 Mkikutana njiani eti hujambo huulizana  
 Utamwona mpenzi siri zenu kupeana  
 Mkaribishe nyumbani furaha na taadhima  
 Utamfanyia dhifa nyingi nyingi zilonona  
 Umwonyeshe wazazi huyu baba huyu mama  
 Umwonyeshe shemeji basi atamwinuikia wima  
 Atafanya kila mbinu apate kumwandama  
 Fadhila na hisani hatozikumbuka tena  
 Akuache unalia njiani ukilalama  
 Utatamani ahera nawe ungali mzima

Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
 Asema'je hapa **Tuhangaika naye**

8. Wa kisamvu hula nyama wa samli hula tui  
 Simba limeevuka sasa makucha hayapapui  
 Kieleacho huzama hata shina hugeuka tawi

Kwa mchezo wa karata kaka mizungu huitambui  
Nakufunga kwa mrithi maana machezo hujui

Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**

9. Mwenye harusi yu wapi leo aniazime kitabu  
Mwari wetu kesho kuwa kuolewa ni wajibu  
Wala usione haya hili jambo la thawabu  
Sote tumeyakutia haya kaanza bibi na babu  
Kuolewa na kuachwa siyo jambo la ajabu  
Mume ukamwite bwana usende kumwita babu  
Mume ukacheke naye mama usende kumpa tabu

Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**  
Mama ya mwari twende ukaole **Tende ukaule mgeni kaingia**  
Aye mgeni mama **Aaa ukaule mgeni kaingia**  
Aye mgeni wangu ee **Aaa ukaule mgeni kaingia**  
Ase mamaye mwari tandika **Tandika mgeni akae**  
Aye mgeni wangu ee **Aaa ukaule mgeni kaingia**  
Aye mgeni kafika leo **Aa akauye mgeni kaingia**  
Mgeni wangu leo **Aatandika mgeni akae**  
Aye mgeni mama ee **Aatandika mgeni akae**  
Aye mgeni kaingia ee **Aa tandika mgeni kaingia**  
Aye mgeni kafika we **Aa tandika mgeni kafika**  
Mgeni wangu leo **Aa tandika mgeni akae**

10. Bismillahi naanza hisani mmeyajuwaje  
Mpita mkinisema mlipokwenda Kiboje  
Lipita Vikokotoni lifikaje Mlandege  
Unguja nimezalika Issa kwetu Bweju na Paje  
Mmealikwa misondo mwari mwampakataje  
Tuachie manyakanga leo tutamfunga vibwebwe  
Kutwanga hakuna kazi ujuwe utachungaje  
Gari lisilo sukani dada abiria tutapandaje

Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**

11. Anavyojua kuringa hekima na hizi na hizi  
Ukamshika nyongani mkono hautulizi  
Hukupa akiba kisha hata kidogo hasazi  
Hasa ale kungu manga iliki na tangawizi  
Macho yake arembusha utadhani mbalamwezi  
Atapata babu jinga limtowe usingizi

Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**

12. Sili mbaazi sitaki njaa ijapo niua  
Sili mbaazi sitaki vibaya na nitalia  
Mbaazi chakula gani mgeni kukirimiwa  
Mbaazi zikipikika kula moja kama dawa  
Vibaya sijasadifu uliza utaambiwa  
Nnakula mishikaki nyama njema kwa kahawa

Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**

13. Wengine hapa tunao leo sisemi majina yao  
Wajiweka vipembeni kazi kusema wenzao  
Wajibanza vipembeni kazi kusema wenzao

- Nami nitawatizama leo niwajuwe mwisho wao  
Wamegeuka samaki sasa wala na wao kwa wao
- Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**
14. Kusemwasemwa sitaki Issa nnasema leo  
Ntaifanya mizungu ya rangi za mambo leo  
Homa na vizunguzungu vyote vingekuwa leo  
Mimi mtu wa kishamba kwetu Fumba na Bweleo  
Mnaviona viroja harusi yetu ya leo
- Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**
15. Ijapo mjengea nyumba na watumwa wa kuringa  
Mnunulie na shamba umpunguze kutanga  
Kisogoni hukuramba dada akakufanya mjinga
- Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**
16. Mkuraba, Mkuraba una mashauri gani  
Ntakujengea nyumba saruji nje na ndani  
Mtu mwenye tumbo dogo kwa kula hawezekani
- Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**
17. Mkuraba, Mkuraba simama nikueleze  
Umefika ukumbini leo pana ngoma tucheze  
Ukishikwa jilegeze na macho uyatembeze
- Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**
18. Mnemba kupita mambo Issa nimecheka sana  
Wavuvi warudi mbio na vyombo vimegongana  
Kuna papa usingizi jama tahadharini vijana  
Papa limetoa penzi mawimbi linatawanya  
Ee vidagaa na mikizi leo mtaliwa mnaona
- Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**
19. Kajitia na mimba dada kunishia vyangu  
Akanitia tamaa mimi na wazazi wangu  
Miezi kumi imefika Issa leo nataka mwanangu
- Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**
20. Usione nnacheka ukanifundisha kupenda  
Wanafunzi na mashehe vilemba walivipenda  
Wanafunzi na mashehe walivitupa vilemba  
Pembe zote nimetamba bara na Unguja, Pemba
- Ase aje hapa **Tuhangaika naye**  
Asema'je hapa **Tuhangaika naye**
- Leo ni leo ee leo ni leo mtauona mpambano leo  
**Leo ni leo ooo leo ni leo ee mtamwona mpambano leo**
- Asema mtauwona  
**Mpambano leo**

21. Jamali waumbo na wajihi mwema  
Kwani mwingi wa urembo

**Naacha kusema**

22. Mwingi wa urembo nawacha kusema  
Wale, walitenda mambo  
Wale, walitenda mambo bila ya huruma

Leo ni leo ee

**Leo ni leo eee asema mtauona mpambano leo**

Asema mtauona

**Mpambano leo**

23. Haifiki muda na hilo lijuwe  
Kwani wote ni waongo

**Mwenyewe ni wewe**

Wote ni waongo, mwenyewe ni wewe

**Mwenyewe ni wewe**

24. Baada, baada ya shahada ah  
Baada ya shahada nakutaja wewe  
Leo ni leo

**Leo ni leo oo leo ni leo ee**

**Mtauona mpambano leo**

Asema mtauona

**Mpbambano leo**

25. Jakazi jeusi lina ulaghai  
Jana nimepita kwake

**Kaninyweshi chai**

Nimepita kwake

**Kaninyweshi chai**

Nika nikamshiriki nikamshiriki shati silivai

Leo ni leo

**Leo ni leo oo leo ni leo ee**

**Mtauona mpambano leo**

Asema mtauona

**Mpambano leo**

26. Laiti kama ni dini dada ushehe ungelipata  
Ungepewa misikiti na uimamu ukusalisha  
Ungelikuwa walii dada ukajitanda mashuka  
Lakini kumbe haramu huna unachokipata

Ase'a'je hapa

Asema'je hapa

Na iwe leo ee na iwe leo furaha mama amepata  
baba

Furaha uwe mke wa baraka

Furaha mtango na utambae

Furaha wende ndani ukazae

Furaha uzae mke na dume

Furaha yenye hadhi na muruwa

Furaha baba amepata mama

Ati mlisema haolewi

Mlisema hampati

Aliyeoa mbona kampata ee aa mbona kampata

Ati mlisema hamuoi

**Tuhangaika naye**

**Tuhangaika naye**

**Na iwe leo furaha**

**Mbona kaolewa, mlisema haolewi**

**Mbona kampata, mlisema hampati**

**Mbona kampata**

**Mbona kamao leo, mlisema hamuoi**

Pole mama harusi pole, pole mama harusi pole  
 Leo umepata wako mahawara na wakome  
 Leo umepata wakwe ee  
 Tumchuchie mwana tumchuchie mwana  
 Siku yako imefika leo, tumchuchie mwana  
 Asema siku yako imefika leo  
 Ati alikotoka karudi ee nenda naye mkeo nenda  
 nae mkeo

**Pole mama harusi pole, pole mama harusi pole**

**Na mahawara na wakome  
 Tumchuchie mwana, siku yako imefika, leo  
 tumchuchie mwana  
 Tumchuchie mwana**

### **Kimasomaso (Böser Blick)**

Der böse Blick, er soll mein Kind nicht treffen.

**Ihr mit dem bösen Blick sollt mein Kind nicht sehen.**

Die mit dem bösen Blick, sollen mein Kind nicht sehen.

**Ihr mit dem bösen Blick sollt mein Kind nicht sehen.**

Die mit dem neidischen Blick, sollen mein Kind nicht sehen.

**Ihr mit dem bösen Blick sollt mein Kind nicht sehen.**

Ohh, die Augen.

**Ihr mit dem bösen Blick sollt mein Kind nicht sehen.**

Ohh, der böse Blick.

**Ihr mit dem bösen Blick sollt mein Kind nicht sehen.**

Glückwünsche mein Kind, Glückwünsche und auch ich, seine Mutter sei beglückwünscht.

**Glückwünsche mein Kind, Glückwünsche und auch ich, seine Mutter sei beglückwünscht.**

Glückwünsche mein Kind, Glückwünsche und auch ich, seine Mutter sei beglückwünscht.

**Glückwünsche mein Kind, Glückwünsche und auch ich, seine Mutter sei beglückwünscht.**

Ja, und auch ich seine Mutter, ee.

**Beglückwünscht mich.**

Ja, und auch ich seine Mutter, ee.

**Beglückwünscht mich.**

Wo ist sie, wo ist sie die Brautmutter, sie soll herkommen, damit wir uns unterhalten.

**Wo ist sie, wo ist sie die Brautmutter, sie soll herkommen, damit wir uns unterhalten.**

Wo ist die Brautmutter, wo ist ihre Mutter, sie soll herkommen, damit wir uns unterhalten.

**Lass uns mit ihr unterhalten.**

Was hat sie hier zu sagen?

**Lass uns mit ihr unterhalten.**

1. Da gibt es die Brautmutter, ich will, dass sie hierher kommt.  
 Die Tante<sup>252</sup> der Braut, ich will, dass sie hierher kommt.  
 Und die Schwester der Braut, ich will dass sie hierher kommt.  
 Und die Großmutter der Braut, ich will dass sie hierher kommt.  
 Die Freundin der Braut, ich will dass sie hierher kommt.  
 Die rituelle Spezialistin der Braut, ich will dass sie hierher kommt.  
 Sie sollen herkommen, um die Initiandin einzuweisen, damit sie nicht beschämt wird.  
 Wird sie von ihrem Mann gerufen, ist es ihre Pflicht zu antworten.  
 Wird sie von ihrem Mann „bibi“ gerufen, soll sie „labeka“ antworten.  
 Sie soll ihren Mann in allem was er will befriedigen.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**

Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

2. Gewährt Einlass, ich bin gekommen um Rat zu erteilen.  
 Ihr da hinten rückt näher, habt keine Scheu.

<sup>252</sup> *shangazi* (-) – Tante väterlicherseits

Rituelle Spezialistinnen, kommt zusammen, Gefahr ist in Verzug.  
Das was abgedeckt ist, wird gegessen und dann offen stehengelassen.<sup>253</sup>  
Die Initiandin hat heute ihre erste Menarche, seien wir achtsam, wir Erzieher.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

3. Obwohl ihr kleinlich seid, will ich nicht, dass ihr mich beschimpft.  
Ich will, dass die Eltern hierher kommen.  
Damit sie mir mein Geschenk, achthundert Tücher<sup>254</sup> geben.  
Damit ich die Initiandin auf eine Matte setze und unterrichte, sie zurechtweise.  
Zeige dein Gesicht, damit die Wohlgesonnenen dich sehen.  
Schau in jede Richtung, damit du auch die Missgünstigen siehst.  
Kommt dein Mann, fragt euch gegenseitig nach den Ereignissen.  
Nimm seine Tasche entgegen und sehe nicht nach, was sie beinhaltet.  
Nimm dich vor Freundinnen in Acht, nicht dass sie dir etwas entreißen.  
Guten Tag auf dem Weg, dabei belasse es.  
Heute hast du deinen Gefährten bekommen, alle anderen sind tabu.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

4. Sucht mir die Unterweiserin der Braut.  
Und die rituelle Spezialistin der Braut, alle sollen hierher auf den Platz kommen.  
Damit wir der Initiandin die althergebrachte Erziehung angedeihen lassen.  
Wenn du dann zu dir geführt wirst, zu dir in dein neues Heim,  
lache mit deinem Mann, heitere ihn im Schlafzimmer auf.  
Kommen deine Verwandten, bitte sie in euer Schlafzimmer.  
Kommen deine Schwägerinnen, erhebe dich vom Bett.  
Kommen deine Schwiegerfamilie, empfang sie im Wohnzimmer.  
Kommen deine Schwäger, empfang sie auf der Terrasse.  
Kommen deine Freundinnen, sprich mit ihnen durch das Fenster.  
Verabschieden sie sich, kannst du sie hereinbitten.<sup>255</sup>  
Schliesse deine Tür und gehe zurück ins Bett.  
Hörst du Gäste, lege dir ein Tuch um den Kopf,  
nicht, dass es dein Mann ist und du ihn so verstimmst.  
Ist es der Ehemann, begrüße ihn mit Sorge,  
massiere ihm die Schultern, er kommt von der Arbeit heim.  
Dabei lächelst du ihn mit treuen Augen an.  
Ruft er dich „bibi“ und du antwortest, wen hab ich dir denn geboren,<sup>256</sup>  
zwei, drei Monate wird es nur dauern und du packst deine Koffer.  
Das ist mein Rat, den ich hier in der Öffentlichkeit gebe.  
Hört genau zu ihr Initiandinnen, die ihr am Rand sitzt.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

---

<sup>253</sup> Es wird hier, wenn auch nicht direkt (ausgesprochen), auf Töpfe „vyungu“ referiert. Der bedeckte Topf nimmt metaphorisch Bezug auf die Jungfräulichkeit. Wird er unbedeckt zurückgelassen, heisst das, dass die Initiandin ihre Jungfräulichkeit verloren hat. Dies zu verhindern ist u.a. die Aufgabe der rituellen Spezialistin.

<sup>254</sup> *mkaja (mi-)* – Tücher wie *kanga* oder *kitenge*, die einer Wöchnerin um den Bauch gebunden werden, damit sich der Bauch zurückbildet. Issa Matona, der Sänger fordert diese Tücher als Lohn für seinen Auftritt. Mit dieser Form der Entlohnung macht er deutlich, dass eigentlich zu derartigen Festivitäten keine Männer zugelassen sind, der Sänger Issa Matona eben auch nicht.

<sup>255</sup> Die Frau soll also nur so tun, als ob sie die Freundinnen einlassen würde. In Wirklichkeit ist es aber eine Beleidigung, erstens mit jemandem durch das Fenster zu reden und erst recht ihn hereinzubitten, wenn er sich verabschiedet.

<sup>256</sup> *bibi* bedeutet 1. Großmutter, 2. ist es eine Anrede für eine Frau und 3. wird es als Kosewort für Frauen verwendet, vergleichbar mit Schätzchen. Eine Frau soll ihrem Mann keine frechen Antworten geben, z.B. indem sie auf die Anrede *bibi* antwortet: „wen habe ich dir denn geboren“ oder anders ausgedrückt „ich bin nicht deine Großmutter.“ Nennt ein Mann seine Frau *bibi*, ist dies als Kosewort zu verstehen.

5. Ich wende mich an euch Frauen, die ihr in der Stadt wohnt.  
Ihr, die ihr Ehemänner habt, hört genau zu.  
Das Polizeiauto<sup>257</sup> ertönt und schon habt ihr eure *buibuis*<sup>258</sup> unter der Schulter.  
Haltet eure Männer davon ab, sich herumzutreiben.  
Sollte er gehen, kommt er nie wieder.  
Für ihn wird Brot mit leckerer Soße gekocht werden,  
er wird im Bett eingehüllt werden mit Räucherwerk und Jasmin.  
Fährt er dann mit seiner Honda vorbei, bleibt dir nur „Ha, ist das nicht Khalfan?“.  
So wird dir deine Dummheit ausgetrieben und du weinst ins Kissen in deinem Bett.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

6. Jetzt rede ich mit meinen Brüdern, mit euch die ihr zum Zuschauen gekommen seid.  
Euer Freund hat heute geheiratet, ihr seht, er profitiert sehr.  
Zu heiraten bedeutet Zweifel, sehr große Zweifel.  
Es wird zwei Uhr und du weißt weder ein noch aus.<sup>259</sup>  
Kommst du von der Arbeit heim, weinen die Kinderchen.  
Der Herd ist kalt, nur die Katzen lagern darauf.  
Bleibt dir nur die Mutter der Kinder um ihr Erspartes zu bitten.  
Vom Markt wirst du vertrieben, nicht mal ein Fahrrad besitzt du.  
Findest Maniokknollen, Auberginen und Tomaten,  
du wirst sehen, wie sehr sich die Kinderchen freuen.  
Wenn du dich mit deiner Frau nicht verträgst, werdet ihr auseinandergehen.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Ihr Verwandten der Brautleute, heute **Sag es!**  
werde ich alles sagen.

7. Heute beginnt ihr eure Sache und alle Leute sehen das.  
Die Eltern der Braut und des Bräutigams, alle haben wir uns versammelt.  
Dies ist mein Rat, sagt nicht, dass ich beleidige.  
Freundschaften heutzutage, das sollte man wissen, haben keinen Wert.  
Treffst ihr euch auf der Straße genügt ein Gruss,  
sonst vertraut ihr euch gegenseitig eure Geheimnisse an.  
Du lädst die Freundin<sup>260</sup> mit Freude und Respekt zu dir nach hause ein,  
bereitest ihr festliche Empfänge,  
zeigst ihr die Eltern, dies ist mein Vater, das meine Mutter,  
zeigst ihr den Ehemann, worauf sie sich respektvoll erhebt.  
Aber an all die Güte und Wohltaten wird sie sich nicht erinnern,  
sondern wird dich weinend und jammernd auf der Straße zurücklassen.  
Und du wirst das Jenseits wünschen, obwohl du völlig gesund bist.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

8. Die Kraut und Butter gewöhnt sind, werden Fleisch und Kokosmilch essen.<sup>261</sup>  
Der Löwe ist erwacht, jetzt zieht er seine Krallen ein.  
Das was oben ist, wird unten sein, auch Wurzeln können zu Zweigen werden.

<sup>257</sup> *karandinga* (ma-, -) Polizeiauto mit dem Inhaftierte transportiert werden

<sup>258</sup> *buibui* (ma-) muslimische Frauenkleidung bestehend aus einem schwarzen Mantel und einem schwarzen Kopftuch. Hier wird auf das frühere Modell eines Buibui Bezug genommen. Dabei muss der Rockteil zusammengefaltet unter einem Arm gehalten werden. Das Überziehen dieses Buibui geht sehr schnell.

<sup>259</sup> Es ist schon Mittag und noch immer hast du kein Geld, um deiner Familie etwas zu essen zu kaufen.

<sup>260</sup> In diesem Zusammenhang ist von den Freundinnen der Frau wie von den Freunden des Mannes die Rede.

<sup>261</sup> Die Armen, die nur einfaches Essen wie Kraut kennen, werden reich werden und Gutes Essen haben wie Fleisch und Kokosmilch.

Beim Kartenspiel kennst du die Tricks nicht, Bruder.  
Ich schlage dich, weil du das Spiel nicht kennst.<sup>262</sup>

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

9. Wo ist der Gastgeber, er soll mir ein Buch ausleihen.  
Die Initiandin ist erwachsen, zu heiraten ist eine Pflicht.  
Schäme dich nicht, dies (das Heiraten) ist eine Gabe.  
Alle haben wir so schamvoll angefangen, auch die Großeltern.  
Heirat und Scheidung sind keine ungewöhnlichen Dinge.  
Deinen Mann sollst du *bwana*<sup>263</sup> nennen, nicht *babu*.<sup>264</sup>  
Scherze mit deinem Mann, bereite ihm keine Sorgen.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

Mutter der Initiandin, lass uns zur Hochzeit gehen.  
**Lass uns zur Hochzeit gehen, der Gast ist gekommen.**

Ohh, der Gast, Mutter.  
**Lass uns zur Hochzeit gehen, der Gast ist gekommen.**

Ah, mein Gast ee.  
**Lass uns zur Hochzeit gehen, der Gast ist gekommen.**

Ahh, Mutter der Braut, beziehe das Bett.  
**Beziehe das Bett, damit der Gast sich setzen kann.**

Ah, mein Gast ee.  
**Lass uns zur Hochzeit gehen, der Gast ist gekommen.**

Ahh, der Gast ist heute gekommen.  
**Lass ihn heiraten, der Gast ist gekommen.**

Ah, mein Gast ee  
**Lass uns zur Hochzeit gehen, der Gast ist gekommen**

Ohh, der Gast, Mutter.  
**Lass uns zur Hochzeit gehen, der Gast ist gekommen.**

Ahh, der Gast ist eingetreten.  
**Lass uns zur Hochzeit gehen, der Gast ist gekommen.**

Ahh, der Gast ist heute gekommen.  
**Lass ihn heiraten, der Gast ist gekommen.**

Ah, mein Gast ee.  
**Lass uns zur Hochzeit gehen, der Gast ist gekommen.**

10. Im Namen Allahs fange ich mit der Güte an. Wie wusstet ihr das?  
Im Vorübergehen redet ihr über mich, die ihr nach Kiboje<sup>265</sup> gegangen seid.  
Wie kommt das Gerede über Vikokotoni<sup>266</sup> nach Mlandege?<sup>267</sup>  
In Zanzibar bin ich Issa geboren, unser Zuhause ist Bweju<sup>268</sup> und Paje.  
Ihr seid zur Initiation eingeladen, wie könnt ihr dann die Initiandin auf den Schoß nehmen?

---

<sup>262</sup> Diese zwei Zeilen hat Issa Matona seinem Bericht zufolge bei einer Aufführung spontan an eine bestimmte Person adressiert. Die näheren Umstände können hier aufgrund des Personenschutzes nicht dargestellt werden.

<sup>263</sup> *bwana* (*ma-*) Herr

<sup>264</sup> *babu* (-) Großvater

<sup>265</sup> *Kiboje* Ort auf Sansibar.

<sup>266</sup> *Vikokotoni* Ort auf Sansibar.

<sup>267</sup> *Mlandege* Ort auf Sansibar.

<sup>268</sup> *Bweju* Ort auf Sansibar.

Überlassen wir das den rituellen Spezialistinnen, wir legen ihr heute ein Tuch um die Hüften.  
 Heute gibt es nichts zu stampfen. Wie willst du da die Spreu vom Korn trennen?  
 Ein Auto ohne Steuerrad, wie sollen wir Passagiere da einsteigen?<sup>269</sup>

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
 Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

11. Wie sie sich ziert, Ehre und dies und das.  
 Fasst du sie an der Hüfte, hält die Hand nicht still.  
 Bedenkst du sie mit Extras, verzögert sie nicht.  
 Besonders, wenn sie Bethelnüsse, Kardamon und Ingwer isst.  
 Die Augen verführerisch als wäre es Vollmond.  
 Da wird die Manneskraft ausbleiben, die sie aus dem Schlaf holen soll.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
 Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

12. Ich esse keine Erbsen<sup>270</sup>, ich will keinen Hunger, selbst wenn er mich umbringt.  
 Ich esse keine Erbsen, ich will nichts Schlechtes, ich werde weinen.  
 Erbsen, was ist das für ein Essen, um es einem Gast vorzusetzen?  
 Sind die Erbsen gekocht, isst man eine als Medizin.  
 Ich bin nichts Schlechtes gewöhnt, das wird man dir bestätigen.  
 Ich esse Fleischspieße mit gutem Fleisch und trinke Kaffee.<sup>271</sup>

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
 Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

13. Manche, die heute hier sind, nenne ich nicht beim Namen.  
 Sie stellen sich in eine Ecke, ihre Beschäftigung ist, nur über andere herzuziehen.  
 Sie drücken sich in eine Ecke, ihre Beschäftigung ist, nur über andere herzuziehen.  
 Ich werde sie im Auge behalten, heute will ich ihr Ende sehen.  
 Sie haben sich zu Fischen entwickelt und essen ihresgleichen.<sup>272</sup>

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
 Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

14. Ich Issa mag kein Gerede über mich, das sage ich heute.  
 Ich werde magische Formeln, entsprechend dem Treiben auf dieser Hochzeit, anwenden,  
 sodass Fieber und Schwindel heute hier herrschen.  
 Ich bin jemand vom Land, von Kumba und Bwelo.  
 Ihr seht Seltsames auf unserer Hochzeit heute.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
 Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

15. Obwohl es ein Hausbesitzer mit Sklaven zum angeben ist,  
 kauft ihm ein Feld, damit er aufhört herumzustreunen.  
 Sonst redet er hinter deinem Rücken Schwester, stellt dich als dumm dar.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
 Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

<sup>269</sup> Auch diese gesamte Strophe wurde von Issa Matona spontan an die eben erwähnte Person adressiert.

<sup>270</sup> *mbaazi* (*mi-*) *Cajanus indicus*. Diese Art der Erbsen, Kidneybohnen und Maniokblätter sind billige Nahrungsmittel und stehen somit für das Essen der Armen.

<sup>271</sup> Sexuelle Anspielung, der Kaffee bedeutet Bitterkeit und steht für das Stöhnen einer Frau beim sexuellen Akt.

<sup>272</sup> Fische sind eine Metapher für Homosexuelle, weil Fische andere Fische essen. Diese Strophe ist ebenfalls an eben erwähnte Person adressiert.

16. Mkuraba<sup>273</sup>, Mkuraba, welchen Rat kannst du geben?  
Ich baue dir ein Haus, innen und aussen soll der Boden zementiert sein.  
Ein Mensch mit einem flachen Bauch kann nicht satt sein.<sup>274</sup>  
Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**
17. Mkuraba, Mkuraba, stell dich, ich will dir was erklären.  
Du bist in den Saal gekommen, da gibt es heute einen Tanz, lass uns tanzen.  
Wenn du ertappt wirst, wie du schwankst und die Augen verdrehst!<sup>275</sup>  
Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**
18. Auf Mnemba<sup>276</sup> ist etwas vorgefallen, darüber habe ich, Issa, sehr gelacht.  
Die Fischer sind überstürzt an Land zurück, wobei sie mit ihren Booten aneinanderstießen.  
Da gibt es einen Haifisch<sup>277</sup>, passt auf die Jugend auf!  
Der Haifisch macht Liebe, so dass es große Wellen schlägt.  
Hee, kleine Sardellen und Meeresfischchen, ich sehe es kommen, heute werdet ihr gefressen.  
Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**
19. Schwanger ist sie geworden,  
hat mir und meinen Eltern Hoffnungen gemacht.  
Jetzt sind zehn Monate vergangen, ich, Issa, will heute mein Kind.  
Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**
20. Meine nicht, ich mache gute Miene zum bösen Spiel.  
Schüler wie Lehrer schätzten die Kopfbedeckung.<sup>278</sup>  
Schüler wie Lehrer legten die Kopfbedeckung ab.  
Ich bin überall bekannt, auf dem Festland wie auf Zanzibar und Pemba.  
Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**  
Heute ist heute, heute ist heute, heute werdet ihr einen Wettstreit sehen.  
**Heute ist heute, heute ist heute, heute werdet ihr einen Wettstreit sehen.**  
Er sagt, ihr werdet sehen. **Einen Wettstreit, heute.**
21. Schön von Gestalt und ein hübsches Gesicht.  
Warum noch besonders zurechtgemacht werden?  
**Ich höre auf etwas zu sagen.**
22. Die besonders geschmückten, ich unterlasse es, etwas zu sagen.  
Sie haben sich etwas zu schulden kommen lassen.  
Sie haben etwas ohne Mitleid getan.  
Heute ist heute ee. **Heute ist heute ee.**  
**Er sagt, heute werdet ihr einen Wettstreit sehen.**  
Er sagt, ihr werdet sehen, **einen Wettstreit.**

---

<sup>273</sup> Name einer Person, an die der Sänger Issa Matona die folgenden Verse adressiert.

<sup>274</sup> „Du tust nur so, als sei alles bei dir wunderbar. In Wirklichkeit geht es bei dir drunter und drüber zu.“

<sup>275</sup> Der Sänger macht eine Anspielung auf einen Vorfall, bei dem der Angesprochene betrunken war.

<sup>276</sup> Mnemba ist eine Insel vor Sansibar.

<sup>277</sup> *papa* (*wa-*) Haifisch, wird auch verwendet zur Bezeichnung von Lesben. In dieser Strophe wird somit vor einer Lesbe gewarnt, die die Jugend verführt. Das wird auch ausgedrückt durch die zwei verschiedenen Arten von kleinen Fischen *dagaa* (-, *ma-*) Sardelle, kleiner Weißfisch und *mkizi* (*mi-*) Tintenfisch.

<sup>278</sup> Die Kopfbedeckung steht hier metaphorisch für Kleidung.

23. Es wird nicht lange dauern, das sollt ihr wissen.  
Meint ihr alle sind Lügner?

**Du selber bist es!**

Alle sind Lügner, du selber bist es!

**Du selber bist es!**

24. Nach dem Gebet<sup>279</sup>, nach dem Gebet,  
nach dem Gebet, nach dem Gebet werde ich dich nennen.  
Heute ist heute.

**Heute ist heute, heute ist heute.**

**Heute werdet ihr einen Wettstreit sehen.**

Er sagt, ihr werdet ihn sehen,

**einen Wettstreit heute.**

25. Die schwarze Sklavin betrügt.  
Gestern bin ich bei ihr vorbeigegangen,

**da hat sie mir Tee angeboten.**

Ich bin bei ihr vorbeigegangen,

**da hat sie mir Tee angeboten.**

Da habe ich mitgemacht und trug kein Hemd.

Heute ist heute.

**Heute ist heute, heute ist heute.**

**Heute werdet ihr einen Wettstreit sehen.**

Er sagt, ihr werdet ihn sehen, **einen Wettstreit, heute.**

26. Beträfe es die Religion, Schwester wärest du eine bedeutende Persönlichkeit.

Dann bekämest du eine Moschee und einen Imam.<sup>280</sup>

Wärest du eine Heilige<sup>281</sup>, trügest du ein großes Tuch über dem Kopf.

Aber du treibst verbotene Dinge, nichts bekommst du.

Sie soll herkommen. **Lass uns mit ihr unterhalten.**

Was hat sie hier zu sagen? **Lass uns mit ihr unterhalten.**

Und es soll heute sein, heute soll Freude herrschen, denn die Frau hat einen Mann bekommen.

**Und heute soll Freude herrschen.**

Freude, du sollst eine gesegnete Ehefrau sein.

**Und heute soll Freude herrschen.**

Freude soll sich ausbreiten.

**Und heute soll Freude herrschen.**

Geh hinein und gebäre.

**Und heute soll Freude herrschen.**

Freude, gebäre ein Mädchen und einen Jungen.

**Und heute soll Freude herrschen.**

Freude mit Prestige und Schönheit.

**Und heute soll Freude herrschen.**

Freude, der Mann hat eine Frau gefunden.

**Und heute soll Freude herrschen.**

Hey, ihr habt gesagt, sie wird nicht geheiratet werden.

**Wieso ist sie dann geheiratet worden?**

<sup>279</sup> *shahada* (-) Teil des moslemischen Glaubensbekenntnisses.

<sup>280</sup> Gemeint ist hier: Wenn du so gut beten würdest wie du als Prostituierte arbeitest, wäre die Moschee überlaufen.

<sup>281</sup> *walii* (ma-) moslemische Heilige.

Ihr habt gesagt, sie bekommt keinen ab.

**Wieso hat sie dann doch einen bekommen? Ihr habt gesagt, sie bekommt keinen ab.**

Hey, ihr habt gesagt, der heiratet nicht.

**Wieso hat er sie dann geheiratet? Ihr habt gesagt, er heiratet nicht.**

Der, der geheiratet hat, hat sie bekommen, wieso hat er sie doch bekommen?

**Wieso hat er sie dann doch bekommen?**

Du arme Braut, du arme Braut.

Heute hast du deinen Schatz bekommen, die Liebhaber sollen schweigen.

**Du arme Braut, du arme Braut.**

Heute hast du eine Schwiegerfamilie bekommen.

**Und die Liebhaber sollen schweigen.**

Lass uns dieses Kind feiern, lass uns dieses Kind feiern.

Heute ist dein Tag gekommen, lass uns das Kind feiern.

**Lass uns das Kind feiern, dein Tag ist gekommen, lass uns das Kind feiern.**

Er hat gesagt, heute ist dein Tag gekommen.

**Lass uns das Kind feiern.**

Es heißt, dass er dorthin zurückgekehrt ist, wo er hergekommen ist, geh mit deiner Frau, geh mit deiner Frau.

## **Kimwana**

Muongano Cultural Troupe

2001, Vol.20

Dichtung: Mohamed Mkopi

Komposition: Mohamed Mkopi

Sänger: Jarufu Mohamed Nyanje

- |                          |                                     |
|--------------------------|-------------------------------------|
| 1. Moyo unanilipuka      | Nisikiapo sauti yako au ninapokuona |
| Ninakosa la kusema       | Midomo hunisimama                   |
| Mwili hunisisimka        | Mtoto kukutamani                    |
| Mtoto ulivyoumbika       | Wavuruga kichwa changu              |
| Hapo kwako nimefika mimi | Natamani uwe wangu                  |

### Chorus

**Pendo lipate kumea**

**Upate kusimulia**

Nipe nikupe mwenzangu

**Vile inavyotakiwa**

**Bahati tumeshapewa**

**Mwana wetu Majaliwa**

Pendo

- |                                |                          |
|--------------------------------|--------------------------|
| 2. Kimwana una macho ya huruma | Unaponiangalia           |
| Mimi                           | Moyo umechechemea        |
| Nikuonapo njiani               | Mate n'nakumezea         |
| najiinamia chini               | Kusema sijazoea          |
| Hamu yangu ni kupasua          | Fundo langu la moyoni    |
| Nipate kujinasua               | Mimi niwe nawe ulingoni  |
| 3. Mimi niwe na furaha         | Moyo wangu unapenda      |
| kweli nikutomase tomase        | Mtoto nimekupenda        |
| Sina haja ya karaha            | Ili nisije kukonda       |
| Unijazie furaha                | Nikushike kwa mahaba     |
| Nipapase nikupapase            | Wewe unipe pendo la huba |
| Sitopenda nikukose             |                          |

**Kimwana (Liebste)**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Ich bekomme Herzklopfen,<br>Ich weiß nichts zu sagen,<br>Ich gerate in Wallung<br>Kleines, so wie du geschaffen bist,<br>Bei dir bin ich angekommen, | wenn ich deine Stimme höre oder dich sehe.<br>meine Kehle ist wie zugeschnürt.<br>vor Verlangen.<br>verdrehst du mir den Kopf.<br>ich wünschte du wärst meine. |
|---|--|

Chorus**Unsere Liebe erblühe.****Die ganze Welt erfahre**

Mögest du mir Liebe geben, ich werde sie erwidern,

**so wie es sich gehört****Das Glück ist uns hold.****von unserem himmlischen Glück.**

- |   |   |
|---|---|
| 2. Liebste, du hast so warme Augen<br>Meine Knie<br>Wenn du mir begegnest,<br>ich senke den Kopf,<br>Es verlangt mich danach,<br>Ich möchte mich befreien,  | wenn du mich ansiehst.<br>werden weich.<br>verlange ich nach dir,<br>es verschlägt mir die Sprache.<br>dir mein Herz zu offenbaren.<br>mit dir zusammen sein. |
| 3. Ich möchte Freude erleben.<br>Wirklich, ich möchte dich berühren.<br>Zu Betrübnis gibt es keinen Anlass.<br>Erfülle mich mit Freude,<br>Berühre mich, damit ich dich berühre,<br>Ich möchte dich nicht missen. | Mein Herz liebt aufrichtig.<br><br>Kleine, ich liebe dich.<br>damit ich nicht vergehe.<br>dich liebkeose.<br>Gib mir deine innige Liebe!                      |

**Kinyago cha Mpapure**

East African Melody Modern Taarab

2000

Dichtung: Hajji Machano

Komposition: Lamanía Shaaban

Sänger: Mwanahawa Ally

Intro

Kinyago cha Mpapure nyamaza nikustiri

Kinyago cha mpapure nyamaza nisikusawiri

**Unamsitiri nini****Mwambie mwambie****Kazoweá huyo****Midomo mirefu kama chupa****Ana yake kibao****Usimfiche chochote****Huyo mpasuliye huyoo****Kuyasema ya wenziwe****Kazi umbea tu****Unafikiri**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Nyamaza nikustiri<br>Zote bibi twazijuwa<br>Sisi tunaufichua<br>Nyamaza nikustiri<br>Nyamaza sitahayuri<br>Tasnifa na vicheko<br>Huyo noosema wako<br>Ni wako akiwa kwako<br>Na hao swahiba zako<br>Ndio wezi wa buzi lako | Na data zako za siri<br>Mtandao wa habari<br><br>Wacha majigambo yako<br>Hakuna cha peke yako<br>Wanakucheka wenzako<br>Sio wako peke yako<br>Kitoka nje si wako<br>Unowapa siri zako<br>Wanokula uroda wako |
|---|--|

- |   |   |
|---|---|
| Si mimi katu si mimi<br>Mimi simtaki wako   | Si mimi nilokuibia<br>Ninae mpenzi wangu  |
| 2. Sababu ya kuibiwa<br>Kinyago cha mpapure<br>Mikoba hujaijuwa<br>Kwako amestaafu<br>Eti nawe wajisifu<br>Mapenzi yako dhaifu<br>Bwana yameshamkifu<br>Kafata magoma tafu<br>Sasa ana kula bifu<br>Pia watu wa wakusifu<br>Wewe kwako maji sumu<br>Mswaki ni risasi          | Chambilecho buzi lako<br>Uchache ujuzi wako<br><br>Mambo yako rafurafu<br>Kwamba umo kwenye safu<br>Kachumbari upungufu<br>Kakutoroka mpofu<br>Ya mastaa wazoefu<br>Wallahi hana hofu<br>Malikia uchafu<br>Na sabuni kwako bomu<br>Kolgeti supa gluu            |
| 3. Dishi limeshakuona,<br>Yako we yanakushinda<br>Yoyote unayotenda<br>Wewe mwanamke gani<br>Kama si sisi ni nani<br>Si viatu si gauni<br>Hapo unatufitini<br>Kwani watambia nini<br>Kupika si yako fani<br>Sikwambii biriani<br>Mambo makubwa hayo<br>Mwenzangu funika kombe | Usichunguze ya watu<br>Tunajua kila kitu<br><br>Uso haya na shukurani<br>Ungeadhirika harusini<br>Kakuazima fulani<br>Kutusema vibandani<br>Si wa sura si wa uyuni<br>Chapati za kushindiani<br>Bondo bondo bichi ndani<br>Nyamaza nikustiri<br>au nitakuadhiri |

#### Chorus

<b>Aibu zako twazi juwa</b>	<b>Kinyago cha mpapure</b>
<b>Nyamaza tukustiri</b>	<b>Tuliza boli shoga</b>
<b>Sijitie mdomo mrefu</b>	<b>Kuyasema ya wenzio</b>
<b>Na yako yajulikana</b>	<b>Mambo ya nyumba kunga</b>
<b>Usichunguze ya watu</b>	<b>Yako we yanakushinda</b>

Nyamaza nikueleze  
Usilete za kuleta usilete za kuleta      Mimi nitakukomoa

### ***Kinyago cha Mpapure (Mpapure Maske<sup>282</sup>)***

#### Intro

Mpapure Maske, sei still, damit ich dich schone  
Mpapure Maske, sei still, damit ich dich nicht abbilde

**Wieso schonst du sie?**

**Sag's ihr, sag's ihr!**

**Sie ist das gewöhnt,**

**Ein Mundwerk so lang wie eine Flasche,**

**Sie ist selber kein unbeschriebenes Blatt.**

**Verschweige ihr nichts!**

**Vertraue es ihr an!**

**über ihre Freundinnen zu tratschen**

**Schwatzhaftigkeit die einzige Beschäftigung.**

**Was denkst du denn?**

1. Sei still, damit ich dich schütze,  
Alles, meine Liebe, wissen wir.  
Sei still, damit ich dich schütze.  
Sei still, ich genieße mich nicht,

dich und deine Geheimnisse.  
Ein Nachrichtennetzwerk legen wir offen.  
Hör auf mit deiner Angeberei.  
nichts gehört dir allein.

---

<sup>282</sup> Die *Mpapure*-Maske tritt bei der Mädcheninitiation der Nyamwezi auf. Sie ist eine sehr häßliche und gemeine Maske, die mitten in der Nacht erscheint. Durch ihre häßliche Erscheinung und ihr beständiges Einschlagen mit einem Stock auf die Initiandinnen, ist sie furchteinflößend.

- Witzeleien und Gelächter,  
Der von dem du sagst, er sei dein  
Er ist deiner, solange er bei dir ist.  
Und deine Freundinnen,  
genau sie sind die Diebinnen deines Schatzes,  
Ich bin das auf keinen Fall.  
Deinen will ich nicht,
2. Der Grund für das Betrogenwerden,  
du Mpapure-Maske:  
Die Medizinbeutelchen,  
Bei dir hat er aufgegeben,  
Tja, und du brütest dich,  
Dein Liebster ist schwach,  
Es ist dem Mann über,  
Er ist den großen Trommeln gefolgt,  
Jetzt isst er Steak.  
Auch preisen dich die Leute,  
Bei dir ist das Wasser Gift,  
die Zahnbürste ist ein Geschöß,
3. Der Satellit hat dich schon gesehen.  
Deine eigenen überfordern dich.
- Was bist du bloß für eine Frau,  
Wenn wir nicht wären,  
Weder Schuhe noch Kleid,  
Dort intrigierst du gegen uns,  
Mit was gibst du denn bei denen an?  
Kochen ist auch nicht dein Gebiet,  
Ganz zu schweigen von Biriani,  
Das sind keine Lappalien.  
Meine Liebe, halte den Mund,
- die deinen lachen dich aus.  
ist nicht deiner allein.  
Geht er raus, ist er nicht mehr deiner.  
denen du deine Geheimnisse anvertraust,  
die, die Sex mit ihm haben.  
Nicht ich bin es, die dich bestiehlt.  
ich hab meinen eigenen Geliebten.
- so wie dein Schatzi sagt,  
Dein Wissen ist minimal.  
du kennst sie nicht.  
viel zu grob sind deine Angelegenheiten.  
du seist mit von der Partie.  
das gewisse etwas fehlt.  
er ist vor dir als Blinder davongelaufen.  
den trainierten Stars.  
Wahrhaftig, er hat keine Sorgen.  
die Königin des Drecks.  
die Seife taugt nicht,  
die Zahnpasta Sekundenkleber.
- Stecke deine Nase nicht in fremde Angelegenheiten.  
Wir wissen über alles bescheid, alles was  
du machst.  
ohne Scham und Dank?  
wärs du auf der Hochzeit beschämt worden.  
beides hat dir jemand bestimmtes geliehen.  
redest über uns am Marktstand.  
Hast weder das Gesicht noch die Figur dazu.  
Pfannkuchen überfordern dich.  
total klumpig und innen nicht gar gekocht.  
Sei still damit ich dich schütze.  
oder ich demaskiere dich.

Chorus

**Deine Skandale kennen wir**  
**Sei still, damit wir dich schützen.**  
**Hab nicht so eine große Klappe!**  
**deine sind jedenfalls bekannt.**  
**Spioniere nicht bei anderen,**  
Sei still, ich will dir's erklären.  
Komm mir nicht blöd,

**Mpapure-Maske**  
**Halt die Bälle flach.**  
**Die Angelegenheiten anderer auszulplaudern,**  
**Große Geheimnisse.**  
**deine eigenen Angelegenheiten überfordern dich.**

sonst mach ich dich fertig.

**Kinyonga**

Akhwani Safaa

1960

Dichtung: Fatma Muhamed

Sänger: Seif Salim

- |                       |                       |
|-----------------------|-----------------------|
| 1. Kinyonga nilimkuta | Ukokani akicheza      |
| Majani yanayonata     | Katu yasiyopendeza    |
| Mara aliponifata      | Mimi sijampuuza       |
| 2. Mnazi aloukweya    | Wenye kijivu cha kiza |
| Japo alikakamiya      | Ngozi yake kukwaruza  |
| Rangi hakuipatiya     | Alibaki kujikaza      |

- |  |   |
|--|---|
| 3. Huku nenda huku rudi<br>Manjano mara waridi<br>Leo nimemfaidi       | Kinyonga alinicheza<br>Hana rangi alosaza<br>Kinyonga ameteleza     |
| 4. Wasasi wenye mikuki<br>Si miye mwenye bunduki<br>Kwa mmoja hatobaki | Hao ndio wa kutanzwa<br>Kunishinda hakuweza<br>Mara Mize mara Mboza |

#### Kiitikio

**Kinyonga ameemewa**

**Kijivu kujigeuza**

### **Kinyonga (Chamäleon)**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Ich habe das Chamäleon getroffen,<br>Gras, das anhaftet,<br>Als es mir nachlief,            | wie es im Futtergras spielte.<br>kann niemals gefallen.<br>hab ich es nicht abgewiesen.                      |
| 2. Die Kokospalme, die es erklomm,<br>Wenn es sich auch bemühte,<br>Die Farbe hat es verfehlt, | war dunkelgrau.<br>hat seine Haut doch gekratzt.<br>blieb ihm nur sich zu bemühen.                           |
| 3. Hin und zurück,<br>Mal gelb mal rosa,<br>Heute habe ich von ihm profitiert,                 | das Chamäleon spielte mit mir.<br>ließ es keine Farbe aus.<br>glitt doch das Chamäleon.                      |
| 4. Die Jäger mit Speeren,<br>nicht ich mit einem Gewehr.<br>Bei einem bleibt es nicht,         | die müssten verblüfft sein,<br>Mich konnte es nicht besiegen.<br>mal bei Mize, mal bei Mboza. <sup>283</sup> |

#### Refrain

**Das Chamäleon ist verwirrt,**

**es verändert sich zu Grau.**

### **Kiroboto**

East African Melody Modern Taarab

2004

Dichtung: Mahmoud el Alawy  
Komposition: Mahmoud el Alawy  
Sänger: Khadija Yussuf

#### Intro

**Ukiniona natoka,  
Ukiniona nacheza  
Ukiniona nang'ara  
Ukiona napendeza  
Mimi mali ya mtu  
Nakujua mtu kitu  
Kwangu hupati kitu  
Rogi hunirogi kitu**

**Usinikazie jicho  
Usinikazie jicho  
Usinikazie jicho  
Usinikazie jicho  
Nywele hadi viatu  
Hupendi kipite kitu  
Kibarua siwi katu  
Mambo sheshe nina mtu**

- |  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| 1. Usione napendeza<br>Usione nimejaza | Ukajileta karibu<br>Ukataka kujaribu |
|--|--------------------------------------|

---

<sup>283</sup> *Mize* und *Mboza* sind bekannte Nachnamen auf Sansibar.

Kwangu wewe si mcheza  
Sikubali kuteleza  
Hebu kwanza peeleza  
Omba kazi Kiingereza  
Mimi sinuki shombo tembea  
Kwangu kwanza soma nembo  
Machezo gharama kaka

Sikubali kuharibu  
N'naye wangu muhibu  
Usijitie aibu  
Ni mali ya mtu babu

### Chorus

**Mimi kwake nimepata  
Naona nishaukata  
Sina shida ila amri ya Mungu ila**

**Ninachotaka napata  
Nashukuru sina shida**

2. Acha kujishughulisha  
Ona mi hutanipisha  
Mwenziyo kwangu kakesha  
We huwezi kunivisha  
Hata walokorofisha  
Hunioni kureresha  
Mimi sinuki shombo tembea  
Kwangu kwanza soma nembo  
Machezo gharama kaka

Nakujitia presha  
Kwangu wajihangaisha  
nafurahia maisha  
We huwezi kunilisha  
Hao wanohatarisha  
Huna la kunigeresha

3. Umezidisha uhuni  
Katafute mitaani  
Katafute mashetani  
Mimi nimewekwa ndani  
Vikuba<sup>284</sup> vya asumini  
Hunitoi kwenye laini  
Mimi sinuki shombo tembea  
Kwangu kwanza soma nembo  
Machezo gharama kaka

Kufuja umeamua  
Wasojua kuchagua  
Wasojua kubagua  
Kitanda kina maua  
Kwa oda najitanua  
Sianikwi kwenye jua

### Chini

**Sogea sogea sogea sogea sogea sogea  
Tembea tembea tembea tembea tembea tembea  
Huokoti miye sogea  
Huokoti miye tembea  
Kiroboto wee  
Wapenda ubebwe ee  
Uninyonye damu ee  
Sasambu sasambu sasambu na sasambu**

Njoo najiramba  
**Nyambua nyambua, nyafua nyafua, pasua pasua tumpate kumjua kiroboto  
Mdokozi  
Mchujo mchujeni mchujo mchujeni mchujo  
We kiumbe wachezea moto we, tutakuchoma**

Niseme nisiseme  
Sema sema

Watengeneza ukimwi

**Ukimwi hatari, ukimwi hauna dawa we, wala hauna kinga we, wajiponza wewe, waponza Wenzio eeh,  
ukimwi wa mmoja, usitake wengi, utajiangamiza we eeh**

<sup>284</sup> *kikuba* (vi-) kleines Bouquet duftender Blumen, das sich Frauen zu festlichen Gelegenheiten anstecken

## **Kiroboto (Floh)**

### Intro

**Wenn du mich ausgehen siehst,  
Wenn du mich siehst, wie ich tanze,  
Wenn du mich siehst wie ich glänze,  
Wenn du siehst, dass ich gut aussehe,  
Ich gehöre jemandem,  
Ich kenne dich, ein Mensch ist für dich Profit,  
Von mir kriegst du nichts,  
Verhexe mich nur, das gelingt dir nicht.**

**mach mir keine schönen Augen.  
mach mir keine schönen Augen.  
mach mir keine schönen Augen.  
mach mir keine schönen Augen.  
bin in guten Händen.  
musst alles mitnehmen.  
nie will ich ausgenutzt werden.  
Mir geht es gut, ich habe jemanden.**

1. Nur weil ich gut aussehe,  
Nur weil ich gut gebaut bin,  
Ich spiele dein Spiel nicht mit,  
Ich bin nicht einverstanden abzugleiten.  
Hey, erkundige dich erst einmal vorher,  
Sei ein Kavalier,  
Ich bin nicht verdorben, geh!  
Bei mir frag erst mal nach meiner Herkunft.  
Diese Spielchen sind teuer, mein Bruder.

machst du dich an mich heran.  
willst du probieren.  
ich lasse mich nicht demütigen!  
Ich habe meinen Liebsten.  
beschäme dich nicht.  
ich gehöre jemandem, Alter!

### Chorus

**Bei ihm habe ich bekommen,  
Die Entbehrung ist vorbei.  
Ich habe keine Probleme.**

**was ich wünsche, bekomme ich.  
Ich bin dankbar, keine Probleme zu haben.  
Allein Gottes Gebot.**

2. Hör auf dich zu bemühen  
Kpapier's, du wirst mich nicht zeichnen,  
Dein Kollege hat bei mir die Nacht verbracht.  
Du, du kannst mich nicht kleiden.  
Sogar sind es die, die Ärger verursachen,  
Du wirst mich nicht unanständig erleben,  
Ich bin nicht verdorben, geh!  
Bei mir frag erst mal nach meiner Herkunft.  
Diese Spielchen sind teuer, mein Bruder.

und dich zu strapazieren.  
bei mir mühst du dich nur ab.  
Ich erfreue mich des Lebens.  
Du, du kannst mich nicht ernähren.  
die Gefahr bringen.  
du hast nichts, um mich zu täuschen.

3. Mir ein Zuhause zu bieten, hast du keinen Schneid.  
Du bist ein geiziger Egoist,  
Du hast kein Rückgrat.

Du sitzt auf deinem Geld.<sup>285</sup>  
springst von einem Bett ins nächste.  
Die etwas auf sich halten, geben  
sich nicht mit Müll ab.  
Da wo ich bin, bin ich angekommen.  
such die Billigen auf.  
Such die Nutzlosen auf.

Mich bringst du nicht zum Laufen.  
Stell den Strassenfegern nach,  
Ich bin nicht zum anmachen.  
Ich bin nicht verdorben, geh!  
Bei mir frag erst mal nach meiner Herkunft.  
Diese Spielchen sind teuer, mein Bruder.

4. Du wirst immer unmoralischer,  
Such in der Gosse,  
Such die Dämonen auf,  
Ich, ich bin aufgenommen worden.  
Duftende Blumengebinde aus Jasmin  
Du holst mich nicht aus der Behaglichkeit.  
Ich bin nicht verdorben, geh!

hast dich entschlossen, Unruhe zu stiften.  
bei denen die nicht wählerisch sind.  
die nicht zu unterscheiden wissen.  
Das Bett ist mit Blumen geschmückt.  
kann ich jederzeit bestellen.  
Ich werde nicht der Sonne ausgesetzt.

---

<sup>285</sup> *Mkono wa birika* – wörtlich übersetzt Kannenschnabel. Die Form des Kannenschnabels wird verglichen mit der Hand eines Geizigen. Sie gibt nicht frei heraus, sondern ist nach unten abgeknickt und verschlossen.

Bei mir frag erst mal nach meiner Herkunft.  
Diese Spielchen sind teuer, mein Bruder.

### Chini

**Mach Platz, mach Platz, mach Platz!**  
**Schleich dich, schleich dich, schleich dich!**  
**Mich liest du nicht auf, mach Platz!**  
**Mich liest du nicht auf, schleich dich!**  
**Du Floh!**  
**Magst es getragen zu werden,**  
**mir das Blut aussaugen.**

### **Durchwühlen, durchwühlen und nochmal durchwühlen**

Komm, sieh wie gut es mir geht.  
**Zerkleinern, zerkleinern, nagen, aufreißen, aufreißen.**  
**Laß uns den Floh kennenlernen,**  
**ein Taschendieb.**  
**Siebt, siebt, lasst ihn durchs Sieb fallen.**  
**Hey du Kreatur spielst mit dem Feuer, wir verbrennen dich.**

Ich sag's nicht, ich sag's nicht.  
**Sag es, sag es!**

Du verbreitest Aids.

**Aids ist gefährlich, gegen Aids gibt es keine Medizin, weder gibt es eine Impfung. Du bringst Dich selbst in Gefahr, du bringst andere in Gefahr. Aids soll bei einem bleiben. Du wirst dich zugrunde richten!**

## **Kisabaluu**

Shairi: Haji Moh'd  
Musiki: Haji Moh'd  
Mwimbaji: Mwanaidi Shabani

### Intro

Kisabaluu, kisabaluu  
Macho juu, masikio juu  
Kisabaluu, kisabaluu  
Macho juu, mdomo juu  
Yasokuhusu wayatafuta  
Yako wewe duu  
Umeshindwa duu  
Hajakutaka wababaika  
Si mchuzi si chukuchuku<sup>286</sup>

- |   |  |  |
|---|--|--|
| 1. Kisabaluu umezoea<br>Penzi kunibomolea<br>Cheko nakuchekelea<br>Huwezi kulichezea<br>Chombo kinaelea | Kugombanisha<br>Umechemsha<br>Utajizungusha<br>Wajifedhehesha<br>Wajitaabisha                        | Ndio yako shughuli<br>Nyota yangu kali<br>Huli na hulali<br>Sijali sibali<br>Haiwi ajali               |
| 2. Asokujua nani<br>Kesi ulotiwa ndani<br>Hapa umpate nani<br>Umepoteza thamani<br>Wote washa kubaini   | Vituo vya polisi<br>Hujali na hukhisi<br>Asokujua khalisi,<br>Rogi tena muflisi<br>Umepewa na notisi | Kwako vyote halali<br>Vifungo vya nje mbali<br>Wakustiria hali<br>Hujali hata ratili<br>Unajitoa akili |

<sup>286</sup> eine wäßrige Soße ohne jeglichen Geschmack

- |  |  |   |
|--|--|---|
| 3. Mla cha uchungu<br>Hunitoi mudi yangu<br>Na sikosi langu fungu<br>Huniharibu changu,<br>Wape bunduki na rungu | Tamu hakosi asili<br>Qatu hutonibadili<br>Haki kamwe sibatili<br>N'nakutazama tuli<br>Niko kamili kamili | Subira n'naiweza<br>Watu sitowashangaza<br>Na kasi yake ongeza<br>Wapambe wako sogeza |
|--|--|---|

### CHORUS

**Kisabaluu  
Macho juu  
Ya watu huu  
Yako wewe duu  
hodi hodi! Kisabaluu agombea ndizi kisabaluu  
mgomba si wake kisabaluu umeula huu kisabaluu**

### NGOMA CHINI

**Mstahamilivu hula mbivu<sup>287</sup>  
Kisasi si werevu sitokuopoa  
Ila mwenye kovu usidhani kapoa  
Kisabaluu kafungua darasa  
Wanafunzi wake wa mbeya na wazandiki  
Shakunaku na waongo  
Watapitapi na wazushi  
Yeye mwenyewe kitatange  
Kimetanga tanga kimeingia demani  
Hana awezalo hana  
Hana apatalo hana  
Hana afanyalo hana  
Hana ajualo hana  
Maneno hayanitishitishi  
Picha hazinishughulishi  
Simu hazinibabaishi  
Pengo hunitii kisabaluu  
Hadithi hunitii kisabaluu  
Kisabaluu mdomo juu**

### ***Kisabaluu (Hintertriebene)***

#### INTRO

**Hintertriebene, Hintertriebene,  
hast alles im Blick, hörst alles mit.  
Hintertriebene, Hintertriebene,  
was dich nichts angeht, das interessiert dich.  
Bei dir selber liegt alles im Argen.  
Du hast verloren.  
Er wollte dich nicht, jetzt bist du irre.  
Du bist nichts wert.**

- |  |  |  |
|--|--|--|
| 1. Hintertriebene, du bist es gewöhnt<br>Meine Liebe zu zerstören,<br>Ich kann nur lachen über dich.<br>Du kannst sie nicht trüben.<br>Es ist alles bestens <sup>288</sup> . | aufzuhetzen.<br>ist dir nicht gelungen.<br>Du wirst dich aufreißen,<br>Du beschämst dich.<br>Du quälst dich nur. | Das ist deine Beschäftigung.<br>Mein Glück ist unangreifbar.<br>isst und schläfst nicht.<br>Es tangiert mich nicht.<br>Eine Krise gibt es nicht. |
|--|--|--|

---

<sup>287</sup> *mstahamilivu hula mbivu* oder *mvumilivu hula mbivu* – eine geduldige Person isst reife Früchte, ist ein Sprichwort das besagt, dass Geduld belohnt wird.

<sup>288</sup> *chombo kinaelea* spielt an auf das Sprichwort *ukiona chombo kiliolea kimeundwa* oder verkürzt: *ukiona vyaalea vyaundwa* – wenn du ein schwimmendes Boot siehst, denke daran, es wurde erbaut. Es drückt aus, dass es zum Gelingen einer Sache grosser Bemühungen bedarf.

- |    |   |   |  |
|----|---|---|--|
| 2. | Wer kennt dich nicht?<br>Angeklagt im Gefängnis,<br>Wer hier<br>Du hast an Wert verloren,<br>Alle haben dich erkannt,                         | Die Polizeistationen,<br>das stört dich keineswegs,<br>sollte dich nicht kennen,<br>Hexe und Blutsauger,<br>bist verstoßen,       | für dich alle vertraut.<br>abgesehen von weiteren Klagen<br>deine Situation geheim halten?<br>hast vor nichts Achtung.<br>müht dich umsonst. |
| 3. | Winde dich, Verbitterte.<br>Du betrübst mich nicht.<br>Meine Vorsehung bleibt.<br>Meines zerstörst du nicht.<br>Gib ihnen Gewehr und Knüppel. | Süße hat ihren Grund,<br>Niemals löst du mich ab.<br>Recht ist nie aufzuheben.<br>Ich beobachte dich still.<br>Ich bin standfest. | ich kann warten.<br>Keinen werde ich verwundern<br>Bemühe dich noch mehr.<br>Bring deine Verbündeten.  |

CHORUS

Hintertriebene,  
hast alles im Blick.  
Anderer Leute Angelegenheiten hui,  
deine eigenen aber pfui.  
Hodi hodi!<sup>289</sup> Die Hintertriebene streitet sich um Bananen.  
Die Bananenstaude gehört ihr nicht, Hintertriebene, du hast sie gegessen, Hintertriebene.

NGOMA CHINI

Der Geduldige wird belohnt.  
Rache ist nicht klug, ich werde dir nicht heraushelfen.  
Aber denke nicht, dass ich vergessen werde.  
Die Hintertriebene hat eine Schule eröffnet.  
Ihre Schüler sind Klatschweiber und Intriganten,  
Tratschweiber und Lügner,  
Dummschwätzer und Aufschneider.  
Sie selber ist gerissen.  
Sie ist umhergezogen, jetzt ist sie ins Netz gegangen.  
Sie hat nichts, was sie kann.  
Sie hat nichts, was sie bekommen kann.  
Sie hat nichts, was sie tun könnte.  
Sie hat nichts, was sie weiss.  
Wörter machen mir keine Angst.  
Fotos beunruhigen mich nicht.  
Telefonanrufe verwirren mich nicht.  
Du reißt mir keine Lücke, Hintertriebene,  
hängst mir keine Geschichten auf, Hintertriebene.  
Hintertriebene, immer die Klappe weit auf.

---

<sup>289</sup> *Hodi* – Ausruf vor dem Betreten eines Hauses um Eintritt zu bitten.

## **Kiumbe Mapenzi**

East African Melody Modern Taarab

### Intro

**Kiumbe mapenzi  
Hujawa machozi  
Wala kwenda huwezi**

**Moyoni yakikuingia  
Kucha kutwa unalia  
Hubaki kujinamia**

1. Mapenzi ya kweli  
Hupoteza mali  
Pendo halijali  
Pendo kama hili  
Wala kulala hulali
  2. Kila ukikaa  
Pendo la hadaa  
Huumwa na njaa  
Mate hukujaa  
Sura hukujia  
Ukiangalia  
Pendo likikuelemea
  3. Hutokwa nadhari  
Huna kizuizi wala hukubali  
Kwako upuuzi hapana hodari  
Wala mwenye siri  
Kama yupo si mkweli
- Watu wenye hadhi zao wanaadhirika  
Huacha na kazi zao zikaharibika  
Kama wewe wateseka  
Huwezi kunusurika  
Kucha unaweweseka
- Kutwa hufikiri  
Limekuathiri  
Wala kula huli  
Huoni vizuri  
Unaiona dhahiri  
Unacheza na kivuli  
Zinakurukia akili
- Mapenzi yakikwingia  
Kila unaloambiwa  
Wa mapenzi nawambia  
Awezae kujizua  
Ila anajizuzua

### Chorus

**Na kama mapenzi  
Na wako mpenzi  
Wala kulala huwezi**

**Moyoni yameshaingia  
Humuoni kakimbia  
Kutwa kucha unalia**

## **Kiumbe Mapenzi (Der Mensch und die Liebe)**

### Intro

**Trifft einen Menschen die Liebe  
bist du tränenerfüllt,  
Selbst gehen kannst du nicht,**

**mitten ins Herz,  
weinst du Tag und Nacht.  
bleibst gebückt.**

1. Wahre Liebe  
Sie verlieren ihren Besitz  
Liebe kümmert es nicht,  
Liebe wie dieser  
Du schläfst nicht
  2. Wo du auch bist,  
Die trügerische Liebe  
Hunger quält dich,  
Speichel füllt deinen Mund,  
Erscheint dir ein Gesicht,  
Siehst du genau hin,  
Reißt die Liebe dich fort,
  3. Du verlierst dein Urteilsvermögen,  
Du läßt dich nicht aufhalten,
- beschämt selbst ehrhafte Menschen.  
vernachlässigen ihre Arbeit, die sie dann verlieren.  
ob du leidest.  
entkommst du nicht unverletzt.  
und wirst die ganze Nacht von Alpträumen geplagt.
- den ganzen Tag bist du gedankenverloren.  
nimmt dich gefangen.  
doch hast du keinen Appetit.  
du siehst nicht gut.  
meinst du es klar zu erkennen.  
spielst du mit dem Schatten.  
verlierst du den Verstand.
- ergreift dich die Liebe.  
selbst durch Zureden.

Für dich ist es Unsinn. Es gibt keinen Tüchtigen, was die Liebe betrifft.  
 Nicht einmal der Verschwiegene kann sich dem entziehen.  
 Gibt das jemand vor, hält er sich selbst zum Narren.

Chorus

**Und hat die Liebe                                    mitten ins Herz getroffen;  
 und deinen Liebsten,                                siehst du nicht, weil er fortgelaufen ist,  
 kannst du nicht schlafen,                         und weinst Tag und Nacht.**

***Kupenda Hatari***

JKT

1994

Sänger: Hassani Bia

♂ Intro

Umasikini unanitiza  
 Usiku kucha nakesha  
 Wangu naye simwoni  
 Amenitoka jamani

1.♂	Oh mapenzi hatari	Yakiwa moyoni
	Usiku silali	Chozi kifuani
	Nakushauri	Nitoe shidani

Chorus

<b>Kupenda hatari</b>	<b>Ukiwa masikini</b>
<b>Kama huna kitu</b>	<b>Utampa nini?</b>
<b>Kupenda hatari</b>	<b>Ukiwa masikini</b>

2.♀	Mapenzi ni yako	Yanihusu nini?
	Hebu nenda zako	Wewe masikini
	Nikifika kwako	Utanipa nini?

Chorus

3.♂	Yananielemea	Mapenzi yakini
	Nateketea	Moyo kwangu ndani
	Hebu nipokea	Mimi masikini

Chorus

4.♀	Nenda ukalale	Najipumzisha
	Ondoa kelele	Zimeshanichosha
	Mapenzi ya bure	Sasa yamekwisha

Chorus

5.♂	Waniambia nenda	Na donda moyoni
	Kwako nnapenda	Nitafanya nini
	Nimekuwa punda	Kukosa mapeni

Chorus

6. ♀ Nimeshakubali Pendo kulilea  
Na usijidhili Mimi nitakulea  
Tuishi wawili Nimekupokea

Chorus

7. ♂ Ninashukuru Pendo kupokea

**Kupenda Hatari (Zu lieben ist gefährlich)**

♂ Intro

Die Armut bereitet mir Schwierigkeiten.  
In der Nacht finde ich keinen Schlaf.  
Meine Liebste sehe ich nicht.  
Sie ist von mir fortgegangen.

1. ♂ Oh, die Liebe ist gefährlich, ergreift sie Besitz von deinem Herzen.  
Nachts finde ich keinen Schlaf, Tränen erfüllen meine Brust.  
Ich bitte dich, erlöse mich von diesem Kummer.

Chorus

**Zu lieben ist gefährlich wenn du arm bist.  
Wenn du nichts besitzt, was gibst du dann?  
Zu lieben ist gefährlich wenn du arm bist.**

2. ♀ Deine Liebe, was geht sie mich an?  
Geh fort, du Mittelloser.  
Komm ich zu dir, was wirst du mir bieten?

Chorus

3. ♂ Sie erdrückt mich, das ist wahre Liebe.  
Ich verbrenne im Innersten meines Herzen.  
Bitte erhöre mich, mich, den Mittellosen.

Chorus

4. ♀ Geh, schlaf dich aus! Ich ruhe mich aus.  
Lass dein Geschrei, ich bin es leid!  
Kostenlose Liebe, damit ist es vorbei.

Chorus

5. ♂ Du schickst mich fort mit blutendem Herzen.  
Dich liebe ich. Was kann ich tun?  
Ich bin zum Esel geworden ohne einen Cent.

Chorus

6. ♀ Ich stimme schon zu, die Liebe zu pflegen.  
Erniedrige dich nicht, ich werde dich umsorgen.  
Lass uns zusammenleben, ich habe dich erhört.

Chorus

7.♂ Hab Dank,

die Liebe zu erhören

**Kwa Raha Zangu**

East African Melody Modern Taarab

1999

Dichtung: Haji Machano  
 Komposition: Lamania Shaaban  
 Sänger: Mwanahawa Ally

Intro

**Nafanya kwa raha zangu**  
**Kwetu sigombwi na nikipigombwa**  
**Napewa pipi, napewa pesa na mobitel**

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 1. | Sijali myasemayo<br>Natenda niyapendayo<br>Nakwenda nikutakako<br>Na huyu nimpandaye<br>Haijawa kizuizi<br>Kwetu sina pingamzi<br>Mempata laazizi<br>Twaonana kimapenzi<br>Mtakufa vinywa wazi<br>Msishangae<br>Nafanya kwa raha zangu    | Enyi walimwengu<br>Kwa raha zangu<br>Uamuzi wangu<br>Ni chaguo langu<br>Enyi walimwengu<br>Sigombwi makosa yangu<br>Ridhaa ya roho yangu<br>Siku na wakati wangu<br>Nafanya kwa raha zangu<br>Msikonde |
| 2. | Dayout, picnics<br>Holidays, weekends<br>Diskoteki, taarabu<br>Beach na swimming pool<br>Mobitel nimepewa<br>Na pochi nimeganjiwa<br>Huja akanichukua<br>Milango nafunguliwa<br>Vikwazo sijawekewa<br>Kausheni<br>Nafanya kivyangu vyangu | N'natoka naye<br>N'navuruga naye<br>N'nabugi naye<br>N'nakoga naye<br>Nawasiliana naye<br>Natanua mimi naye<br>Ili nitembee naye<br>Nikirudi niingie<br>Nafanya kwa raha zangu<br>Msinambie            |
| 3. | Nakula nikipendacho<br>Chips Kuku, hanjumati<br>Na nguo nnazoshona<br>Kama tight au pana<br>Mapiko na mahina<br>Macheni navaa sana<br>Na nywele nnazichana<br>Mengine sitoyanena<br>Tuliza boli<br>Nafanya kivyanguvyangu                 | Kwa taste yangu<br>Ni misosi yangu<br>Kwa mitindo yangu<br>Ni hiyari yangu<br>Hayo ni mapambo yangu<br>Yenye lakti za rungu<br>Kwenye staili yangu<br>Nnafanya kwa raha yangu<br>Wewe wacha tu         |

Chorus

**Sijali myasemayi**  
**Natenda niyapendayo**

**Enyi walimwengu**  
**Kwa raha zangu**

## **Kwa Raha Zangu (Rein zu meinem Vergnügen)**

### Intro

**Ich mache es rein zu meinem Vergnügen!  
Bei uns werde ich nicht bekrittelt. Wird um mich gestritten,  
bekomme ich Süßigkeiten, Geld und ein Handy.**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Euer Gerede kümmert mich nicht,<br>Ich mache was ich will,<br>Ich gehe hin wohin ich will,<br>Und der den ich liebe,<br>Da gab es keinen Widerstand<br>Bei uns treffe ich auf kein Hindernis,<br>Ich habe einen Liebsten bekommen,<br>Wir haben unsere Liebesstündchen<br>Euch wird der Mund offen stehen bleiben,<br>Beruhigt euch,<br>Ich mache es rein zu meinem Vergnügen! | ihr Kleingeister.<br>rein zu meinem Vergnügen.<br>ganz allein meine Entscheidung.<br>der ist meine eigene Wahl.<br>ihr Kleingeister.<br>werde nicht bekrittelt.<br>Balsam für meine Seele.<br>wann ich es möchte.<br>ich mache es rein zu meinem Vergnügen.<br>bleibt locker. |
|---|---|
  
- |  |  |
|--|--|
| 2. Ausflüge und Picknicks,<br>Ferien und Wochenende,<br>Diskothek und taarab,<br>Strand und Pool,<br>Ein Handy habe ich bekommen.<br>Eine Brieftasche habe ich in die Hand gedrückt bekommen.<br><br>Er holt mich immer ab,<br>Alle Türen werden mir geöffnet<br>Mir wurden keine Hürden gesetzt.<br>Ich mache es so wie es mir gefällt! | ich gehe mit ihm aus.<br>die verbringe ich mit ihm.<br>ich schwinge mit ihm.<br>ich bade mit ihm.<br>Ich stehe ständig mit ihm in Verbindung.<br>Ich lass es mir mit ihm<br>richtig gut gehen.<br>damit ich mit ihm ausgehe.<br>wenn wir zurückkommen.<br>Ich mache es rein zu meinem Vergnügen. |
|--|--|
  
- |   |  |
|---|--|
| 3. Ich esse was ich mag,<br>Pommes und Huhn und süßes Gebäck,<br>Und die Kleider, die ich mir nähen lasse,<br>Ob eng anliegend oder weit,<br>Henna-Tatoos,<br>Und Halsketten trage ich viel<br>Die Haare lasse ich mir frisieren<br>Halt den Ball flach,<br>Ich mache es so wie es mir gefällt! | ganz nach meinem Geschmack.<br>das ist meine Kost.<br>nur nach meinen eigenen Vorstellungen.<br>das ist allein meine Sache.<br>das ist mein Schmuck.<br>mit wertvollen Anhängern.<br>in meinem Stil.<br>gib's auf. |
|---|--|

### Chorus

**Euer Gerede kümmert mich nicht  
Ich mache was mir gefällt!**

**ihr Kleingeister.  
Rein zu meinem Vergnügen!**

**Macho Yanacheka<sup>290</sup>**

Lucky Star

1972

\*\*\*\*

Dichtung: Shakila Said

Musik: Shakila Said

Sängerin: Shakila Said

- |  |   |
|--|---|
| 1. Macho yanacheka<br>Nikimkumbuka<br>Chozi lanitoka | Moyo unalia<br>Wangu maridhia<br>Kwa zako tabia   |
| 2. Uwache dhihaka<br>Moyo waniwaka<br>Wanipa mashaka | Mpenzi sikia<br>Kweli nakwambia<br>Kwa zako tabia |
| 3. Nenda nateseka<br>Siku zitafika<br>Waja hangaika  | Nalia na njia<br>Kukugeukia<br>Uliye na njia      |

**Macho Yanacheka (Die Augen lachen)**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Die Augen lachen,<br>Erinnere ich mich an ihn,<br>rinnen mir die Tränen  | das Herz aber weint.<br>meinen Geliebten,<br>wegen deines Charakters.          |
| 2. Lass deinen Spott,<br>Es schmerzt mich,<br>Du läßt mich zweifeln         | hörst du Liebster.<br>wirklich, ich sage es dir.<br>an deinem Charakter.       |
| 3. Geh, ich ertrage es nicht.<br>Tage werden kommen,<br>dir Kummer bringen, | Ich weine unentwegt.<br>die dir entgegen stehen,<br>die Tränen fließen lassen. |

**Mambo Iko Huku**

TOT

Vol. 22

Sänger: Hadija Kopa

Intro

Jamani mambo hayo	<b>Au lela u lela</b>
Njooi tucheze leo	<b>Au lela u lela</b>
Vijana wa mambo leo TOT	<b>Au lela u lela</b>
Njooi tucheze leo	<b>Au lela u lela</b>

**Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

Cheza ugaregare	<b>Rusha, rusha, rusha roho, rusha</b>
Usitoe roho	<b>Rusha, rusha, rusha roho, rusha</b>
Cheza kinyumenyume	<b>Rusha, rusha, rusha roho, rusha</b>

---

<sup>290</sup> Das Lied ist bis heute sehr beliebt.

Usitoe roho **Rusha, rusha, rusha roho, rusha**

- |                           |                           |
|---------------------------|---------------------------|
| 1. Umeikanyaga miwaya     | Bibi moto moto utakuwafia |
| Kiumbe uso na haya        | Usokwisha kurukia         |
| Umekwisha umepwaya        | Hoi waranda na njia       |
| Umebaki sura mbaya        | Mkorogo utakuwa           |
| <b>Umebaki sura mbaya</b> | <b>Mkorogo utakuwa</b>    |

Ref. I

<b>Vipi hutaki wewe weeh</b>	<b>Akutake nani wehh</b>
<b>Vipi usifiwe wewe</b>	<b>Akusifu nani wehh</b>
<b>Ujijashue wewe</b>	<b>Ondoka kisirani wehh</b>

JE, TAARABU IPO HAPO?

**AIPATE WAPI?**

**HUYU KIBUZI MARIKA MTIZAME ANAVYOJITINGISHA**

**SIJALI LOLOTE WEWE MAMBO IKO HUKU**

<b>Na kwenye mambo humo</b>	<b>Katika wenye taarabu humo</b>
<b>Umekwenda mchomo</b>	<b>Hata nywele huna wigi wa kikomo</b>
<b>Waenda salooni</b>	<b>Si saizi yako</b>
<b>Wachie wehh wenye fani</b>	<b>Bibi hasara kwako</b>
<b>Nywele za kilio</b>	<b>Ndiyo saizi yako</b>

Intro

Jamani mambo hayo	<b>Au lela u lela</b>
Njooi tucheze leo	<b>Au lela u lela</b>
Vijana wa mambo leo TOT	<b>Au lela u lela</b>
Njooi tucheze leo	<b>Au lela u lela</b>
<b>Rusha, rusha, rusha roho, rusha</b>	

Cheza ugaregare	<b>Rusha, rusha, rusha roho, rusha</b>
Usitoe roho	<b>Rusha, rusha, rusha roho, rusha</b>
Cheza kinyumenyume	<b>Rusha, rusha, rusha roho, rusha</b>
Usitoe roho	<b>Rusha, rusha, rusha roho, rusha</b>

- |                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| 2. Wanaokutaka wewe          | Bibi wacha wacha kujipakazia |
| Jipambe ujijashue            | Uchenji kiruka njia          |
| Suti ya watu ukavue          | Mwenyewe wa kurandia         |
| Ushaini mpaka uvuliwe        | Shoga zako watuambia         |
| <b>Ushaini mpaka uvuliwe</b> | <b>Shoga zako watuambia</b>  |

Ref. I

<b>Vipi hutaki wewe we</b>	<b>Akutake nani wehh</b>
<b>Vipi usifiwe wewe</b>	<b>Akusifu nani wehh</b>
<b>Ujijashue wewe</b>	<b>Ondoka kisirani wehh</b>

JE TAARABU IPO HAPA?

**AIPATE WAPI?**

**HUYU KIBUZI MARIKA MTIZAME ANAVYOJITINGISHA**

**SIJALI LOLOTE WEWE MAMBO IKO HUKU**

<b>Na kwenye mambo humo</b>	<b>Katika wenye taarabu humo</b>
<b>Umekwenda mchomo</b>	<b>Hata nywele huna wigi wa kikomo</b>
<b>Waenda salooni</b>	<b>Si saizi yako</b>
<b>Wachie wehh wenye fani</b>	<b>Bibi hasara kwako</b>
<b>Nywele za kilio</b>	<b>Ndiyo saizi yako</b>

3. Hoya, hoyo, hoyo, hoyo  
 Salooni unadaiwa Umebadilisha njia  
 Mawigi umechukua Na dawa za kusetia  
 Omba, omba huyo

**Huyo**  
**Eh omba omba** **Kila bwana wadandia**

Bakubaku

**Huyu**  
**Eh bakubaku, eh changudoa** **Shida yako kutumia**

Ref. II

**Waringa kitu gani** **Bibi unachoringia**  
**Hasa kwa taarabu gani** **Sisi akutuzingua**  
**Hiyo shepu ya bilingani** **Nani hasa itamshitua**  
**Akutake nani, akutake nani** **Fasheni hujazijua**  
**Sagura, sagura, sagura mitumba** **Ndiyo unayovalia**  
**Wah ha ha ha haaa kapata vitu huku kwangu**  
**Taarabu iko huku Afrika bambataa iko**  
**WEWE mambo iko huku**

4. Hoya, hoyo, hoyo, hoyo  
 Hiyo shepu ya kabati Nani utamsifia  
 Na vinywele katikati Uchogoni kuna njia  
 Na salooni

**Huyu**  
**Kwetu sisi, sisi ni mabiyuti** **Wewe wajia umbea**

Na viguu

**Kama vijiti** **Peku peku wapekua**

Ref. II

**Waringa kitu gani** **Bibi unachoringia**  
**Hasa kwa taarabu gani** **Sisi akutuzingua**  
**Hiyo shepu ya bilingani** **Nani hasa itamshitua**  
**Akutake nani, akutake nani** **Fasheni hujazijua**  
**Sagura, sagura, sagura mitumba** **Ndiyo unayovalia**  
**Wah ha ha ha haaa kapata vitu huku kwangu**  
**Taarabu iko huku Afrika bambataa iko**  
**WEWE mambo iko huku**

***Mambo Iko Huku (Hier geht's ab)***

Intro

Leute, diese Angelegenheiten, **in der Nacht!**  
 Kommt, lasst uns heute tanzen, **in der Nacht!**  
 Junge Leute, heute ist was los bei TOT, **in der Nacht!**  
 Kommt, lasst uns heute tanzen, **in der Nacht!**  
**Vergnüge dich!**

Tanze bis zum letzten! **Vergnüge dich!**  
 Bringe dich nicht um! **Vergnüge dich!**  
 Tanze rückwärts! **Vergnüge dich!**  
 Bringe dich nicht um! **Vergnüge dich!**

1. Du hast Aids,<sup>291</sup>  
Ein Geschöpf ohne Scham,  
Du bist fertig und abgelebt,  
Was dir bleibt, ein schäbiges Gesicht.  
**Was dir bleibt, ein schäbiges Gesicht.**
- dir wird es noch ganz schlecht ergehen.  
immer liederlich.  
erschöpft vom Herumtreiben.  
Du wirst unansehnlich mit deiner gebleichten Haut.  
**Du wirst unansehnlich mit deiner gebleichten Haut.**

Ref. I

**Wie kannst Du sagen, Du willst nicht?  
Wie, Du wirst gelobt?  
Prahle nur!**

**wer will Dich denn überhaupt?  
Wer soll Dich denn loben?  
Verschwinde du Unglück!**

HEY, IST DA TAARAB?

**WO SOLL SIE DEN HER HABEN?**

**SIEH SIE DOCH AN DIESE FREUNDIN VON MARIKA WIE SIE SICH BEWEGT, OHNE FRAGE TAARAB IST HIER!**

**Und die, die etwas zu bieten haben sind hier,  
Du hast dich verbrannt,**

**die Leute mit Taarab sind hier.  
du hast noch nicht einmal Haare,  
noch nicht einmal ein Haarteil.  
das ist nicht dein Niveau.  
du verlierst dabei nur.  
das ist dein Niveau.**

**Zum Friseur zu gehen,  
Überlass das den Fachfrauen,  
Beerdigungsfrisuren<sup>292</sup>,**

Intro

Leute, diese Angelegenheiten,  
Kommt, lasst uns heute tanzen,  
Junge Leute, heute ist was los bei TOT,  
Kommt, lasst uns heute tanzen,  
**Vergnüge dich!**

**in der Nacht!  
in der Nacht!  
in der Nacht!  
in der Nacht!**

Tanze bis zum letzten!  
Bringe dich nicht um!  
Tanze rückwärts!  
Bringe dich nicht um!

**Vergnüge dich!  
Vergnüge dich!  
Vergnüge dich!  
Vergnüge dich!**

2. Die, die dich wollen,  
Mach dich zurecht, prahle,  
Zieh das Kostüm anderer aus,  
Strahle bis du auffliegst,  
**Strahle bis du auffliegst,**
- hör auf, dich zu beschmutzen.  
du entwickelst dich zu einem leichten Mädchen.  
du selbst streunst nur herum.  
bis deine Busenfreundinnen uns alles berichten.  
**bis deine Busenfreundinnen uns alles berichten.**

Ref. I

**Wie, du willst nicht?  
Wie, du wirst gelobt?  
Prahle nur!**

**Wer soll dich denn wollen?  
Wer soll dich denn loben?  
Verschwinde du Unglück!**

HEY, IST DA TAARAB?

**WO SOLL SIE DEN HER HABEN?**

**SIEH SIE DOCH AN DIESE FREUNDIN VON MARIKA WIE SIE SICH BEWEGT, OHNE FRAGE TAARAB IST HIER!**

**Und die, die etwas zu bieten haben sind hier,  
Du hast dich verbrannt.**

**die Leute mit Taarab sind hier.  
Du hast noch nicht einmal Haare,  
noch nicht einmal ein Haarteil.**

---

<sup>291</sup> Wörtlich übersetzt heißt *umeikanyaga miwaya* – du bist auf ein Stromkabel getreten, ein Euphemismus für Aids

<sup>292</sup> Als „*twende kilioni*“ „Beerdigungsfrisuren“ werden einfache Flechtfrisuren bezeichnet, die in wenigen Bahnen von der Stirn in den Nacken geflochten sind.

**Zum Friseur zu gehen,  
Überlass das den Fachfrauen,  
Beerdigungsfrisuren,**

**das ist nicht dein Niveau.  
du verlierst dabei nur.  
das ist dein Niveau.**

3. Hört, hört, hört, hört!  
Beim Friseur hast du Schulden,  
Haarteile hast du weggenommen  
Die da - nur betteln!

deshalb hast du den Weg gewechselt.  
und Produkte zum Haare legen.

**Die da,  
betteln, betteln!  
Jedem Mann läuft sie nach.**

Alles an sich reißen.

**Die da!  
Alles an sich reißen!  
Prostituierte,**

**dein Problem ist das Ausgeben.**

Ref. II

**Wegen was gibst du an,  
Insbesondere für welchen Taarab  
Diese Auberginenfigur,  
Wer will dich denn?  
In Altkleidern herumwühlen,  
Ha, bei mir bekommt sie was!  
Taarab ist hier,  
DU da, hier geht's ab!**

**das dich angeben macht?  
meinst du uns auszustechen?  
wen betört die denn?  
Modetrends kennst du nicht.  
das ist es, was du trägst.**

**Afrika bambataa<sup>293</sup> ist hier.**

4. Hört, hört, hört, hört!  
Diese Schrankfigur,  
Und diese paar Härchen in der Mitte,  
und dann zum Friseur?

wen lobst du denn dafür?  
am Hinterkopf eine Lücke

**Die da  
bei uns?  
Wir sind Schönheiten,**

**du nur ein Klatschweib.**

Und die Beinchen,  
**wie Stöckchen,  
Wegen was gibst du an,  
Insbesondere für welchen Taarab  
Diese Auberginenfigur,  
Wer will dich denn?  
In Altkleidern herumwühlen,  
Ha, bei mir bekommt sie was!  
Taarab ist hier,  
DU, hier geht's ab!**

**barfuß scharren.  
das dich angeben macht?  
meinst du uns auszustechen?  
wen betört die denn?  
Modetrends kennst du nicht.  
das ist es, was du trägst.**

**Afrika bambataa ist hier.**

<sup>293</sup> Hier wird Bezug genommen auf den Begründer des New Yorker Hip Hop „Afrika Bambaataa“. Der Name "Afrika Bambaataa" kommt aus dem Zulu und bedeutet „liebvoller Führer“.

## **Mambo Yapo Huku**

Muongano Cultural Troupe

Vol. 17

Dichtung: Mustafa Ramadhani  
Komposition: Mustafa Ramadhani  
Sänger: Nasma Hamisi Kidogo

### Chorus I

#### **Achia ngazi bibi mchuma unaondoka huo**

- |                        |                       |
|------------------------|-----------------------|
| 1. Umepwelewa          | Naondoka naye         |
| Umeishiwa              | Nadunda naye          |
| Kipi cha kunyang'anyia | Hakutaki ebu timua    |
| Mtu mzima ovyo         | Unajihashua           |
| Si saizi yako wewe     | Unajilengsha hakutaki |

### Chorus II

Kaona mambo yapo huku	Taarabu imo, taarabu imo
Kaona mambo yapo huku	WE, utaumiza roho yako
<b>Naringa hutamchukua</b>	<b>Mambo yangu yameshamchengua.</b>
<b>Kaona mambo yapo huku</b>	<b>Taarabu imo, taarabu imo</b>
<b>Kaona mambo yapo huku</b>	<b>WE, utaumiza roho yako</b>

### Chorus I

#### **Achia ngazi bibi mchuma unaondoka huo**

- |                     |                               |
|---------------------|-------------------------------|
| 2. Yamemnogea       | Hasikii wala haoni            |
| Wajipendekeza       | Kwako wewe atake nini         |
| Taarabu anaitambua  | Hapigiwi anacheza             |
| Ebu nenda           | Unajifanya akutake nani       |
| Si wakati wako wewe | Zako zimepita zamu yangu mimi |

### Chorus II

Kaona mambo yapo huku	Taarabu imo, taarabu imo,
Kaona mambo yapo huku	WE utaumiza roho yako
<b>Naringa hutamchukua</b>	<b>Mambo yangu yameshamchengua</b>
<b>Kaona mambo yapo huku</b>	<b>Taarabu imo, taarabu imo,</b>
<b>Kaona mambo yapo huku</b>	<b>WE utaumiza roho yako</b>

SHOGA EEH;

**EEH**

ANA NINI?

**TUNASHANGAA; MTU MZIMA OVYO**

**OYA EEH; WADUDU; WADOGO WADOGO; WANANYEVUA NYEVUA**

<b>Ebu tueleze una kitu gani eeh</b>	<b>Cha kujisifia,</b>
<b>Ebu tuambie una nywele gani, eeh</b>	<b>Za kujisetia</b>
<b>Ebu tueleze una umbo gani eeh</b>	<b>La kututambia</b>
<b>Tema mate chini nyuma hujioni</b>	<b>Ehh, wanakukimbia</b>

Hata na wewe uringe ehh,  
**Una umbo gani**

**La kuturingia,**

Hata na wewe utambe ehh,

**Katika watu hutonifikia****Jitizame wewe umbo la flati, wajipa kiwewe umepigwa pasi****Kaona mambo yapo huku  
kaona mambo yapo huku****Taarabu imo, taarabu imo,  
WE utaumiza roho yako**

3. Ameshanipenda  
Wajipendekeza  
Uache kujizuzua  
Hataki kitu kwako  
Mambo yapo huku wewe

Wewe kakuponda  
Na kujigongagonga  
Kwangu ameshanogewa  
Namtimizia  
Ya mtiririko ngoma safi

Chorus II

Kaona mambo yapo huku  
Kaona mambo yapo huku  
Naringa hutamchukua  
Kaona mambo yapo huku  
Kaona mambo yapo huku  
SHOGA EEH

Taarabu imo, taarabu imo  
WE, utaumiza roho yako  
Mambo yangu yameshamchengua  
Taarabu imo, taarabu imo  
WE, utaumiza roho yako

**EEHH**

ANA NINI?

**TUNASHANGAA MTU MZIMA OVYO****OYA EEH WADUDU WADOGO WADOGO WANANYEVUA NYEVUA**

Ebu tueleze una kitu gani eeh  
Ebu tuambie una nywele gani eeh  
Ebu tueleze una umbo gani eeh  
Tema mate chini nyuma hujioni ehh

Cha kujisifia  
Za kujisetia  
La kututambia  
Wanakukimbia

Hata na wewe uringe  
Una umbo gani la kuturingia

Hata na wewe utambe  
**Katika watu hutonifikia**  
**Jitizame wewe umbo la flati wajipa kiwewe umepigwa pasi**

Chorus II**Kaona mambo yapo huku  
Kaona mambo yapo huku****Taarabu imo, taarabu imo,  
WE, taumiza roho yako.*****Mambo Yapo Huku (Hier spielt die Musik)***Chorus I**Mach Platz Mädels, der Ernährer verlässt dich!**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Du bist zurückgelassen worden, ich gehe mit ihm.<br>Was heißt hier wegnehmen?<br>Schlampig wie du bist,<br>Das ist nicht dein Niveau, | Du bist am Ende, ich habe Spaß mit ihm.<br>Er will dich nicht, also verschwinde!<br>gibst du an.<br>du biederst dich an, er will dich nicht. |
|--|--|

Chorus II

Er hat gemerkt, dass es hier abgeht,    taarab ist hier, taarab ist hier.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht.    Du, du wirst nur leiden.

**Ich bin stolz, du wirst ihn nicht bekommen.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht,  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht.**

**Meine Künste haben ihn umgehauen.  
taarab ist hier, taarab ist hier.  
Du, du wirst nur leiden.**

Chorus I

**Mach Platz Mädels, der Ernährer verlässt dich.**

2. Ich habe ihn verführt, er ist ganz von Sinnen.  
Du bietest dich an. Was soll der denn von dir wollen?  
Er genießt diesen taarab, er wird nicht geschlagen sondern getanzt.  
Also verschwinde! Du machst dir was vor, wer soll dich wollen?  
Es ist nicht deine Zeit, sie ist um, jetzt bin ich am Zug!

Chorus II

Er hat gemerkt, dass es hier abgeht, taarab ist hier, taarab ist hier.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht. Du, du wirst nur leiden.  
**Ich bin stolz, du wirst ihn nicht bekommen. Meine Künste haben ihn umgehauen.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht, taarab ist hier, taarab ist hier.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht. Du, du wirst nur leiden.**

FREUNDIN EEH;

**EEH!**

WAS HAT SIE ZU BIETEN?

**WIR WUNDERN UNS; DIESE SCHLAMPIGE FRAU OYA EEH; INSEKTEN; GANZ KLEINE; SIE  
KNABBERN!**

**Hey, erklär uns was du hast, um dich anzupreisen!  
Hey, sag uns welche Haare du hast, um sie schön legen zu lassen!  
Hey, erklär uns welche Figur du hast, um vor uns zu protzen!  
Gib zu, du siehst dich nicht von hinten. Oh, sie laufen vor dir weg!**

Auch du willst angeben, ehh!  
**Welche Figur hast du denn um vor uns zu protzen?**

Auch du willst angeben, ehh!  
**Du kannst mir das Wasser nicht reichen!**

**Sieh dich doch an, total platt deine Figur. Du gibst an und bist doch wie  
plattgebügelt.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht, taarab ist hier, taarab ist hier.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht. Du, du wirst nur leiden.**

3. Er liebt mich schon, er hat dich abgeschrieben.  
Du biederst dich an, läufst ihm hinterher.  
Hör auf dich zum Narren zu machen, bei mir gefällt es ihm.  
Er will nichts von dir, ich gebe ihm alles.  
Hier geht er ab, der richtige Tanz.

Chorus II

Er hat gemerkt, dass es hier abgeht, taarab ist hier, taarab ist hier.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht. Du, du wirst nur leiden.  
**Ich bin stolz, du wirst ihn nicht bekommen. Meine Künste haben ihn umgehauen.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht, taarab ist hier, taarab ist hier.  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht. Du, du wirst nur leiden.**

FREUNDIN EEH;

**EEH!**

WAS HAT SIE ZU BIETEN?

**WIR WUNDERN UNS; DIESE SCHLAMPIGE FRAU OYA EEH; INSEKTEN; GANZ KLEINE; SIE KNABBERN!**

Hey, erklär uns was du hast,  
Hey, sag uns welche Haare du hast,  
Hey, erklär uns welche Figur du hast,  
Gib zu, du siehst dich nicht von hinten.

um dich anzupreisen?  
um sie schön legen zu lassen?  
um vor uns zu protzen?  
Oh, sie laufen vor dir weg!

Auch du willst angeben, ehh!  
Welche Figur hast du denn,

um vor uns zu protzen?

Auch du willst angeben, ehh!  
Du kannst mir das Wasser nicht reichen!

Sieh dich doch an, total platt deine Figur,

Du gibst an und bist doch wie plattgebügelt.

Chorus II

Er hat gemerkt, dass es hier abgeht,  
Er hat gemerkt, dass es hier abgeht.

taarab ist hier, taarab ist hier.  
Du, du wirst nur leiden.

**Mambo Yetu Bambam**

East African Melody Modern Taarab

Vol. 13

Sänger: Haji Mohammad

- |   |   |
|---|---|
| 1. Jiepushe nami mimi<br>Baidan si mimi<br>Huwashi huzimi<br>Sichonge ulimi | Ni mali ya watu<br>Sinisogeele qatu<br>Hufiki khatua tatu<br>Wacha fyaratufyaratu |
|---|---|

Chorus

**Na kwako sidimi<sup>294</sup>**

**Mbali mbali nyota zetu**

- |  |  |
|--|--|
| 2. Hata mwendo wako<br>Ndiko au siko<br>Wajipa sumbuko<br>Nenda kwengineko | Watambaa kama chatu<br>Ruhusa yako viatu<br>Kisu chako kwangu butu<br>Kaanze mwanzo one/ two |
|--|--|

Chorus

**Sitodima kwako**

**Mbali mbali nyota zetu**

- |  |  |
|--|--|
| 3. Sugar mummy mum mum<br>Sijitie shamsham<br>Mambo yetu bambam<br>Akhiri kalaam | Katafute wako mtu<br>Acha wako utukutu<br>Mimi na mwana wa kwetu<br>Hutovunja pendo letu |
|--|--|

Chorus

**Sidimi tamaam**

**Mbali mbali nyota zetu**

---

<sup>294</sup> -dima bedienen im Murmelspiel

### **Mambo Yetu Bambam (Bei uns ist alles super)**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Halte dich von mir fern,<br>Nicht mit mir,<br>Du machst mich nicht an,<br>Laß die Verleumdungen, | ich gehöre jemandem.<br>komm mir niemals zu nahe.<br>keine drei Schritte kommst du ran.<br>schwatz kein dummes Zeug. |
|---|--|

#### Chorus

**Bei dir werde ich nicht schwach!**

**Viel zu weit entfernt sind unsere Sterne**

- |  |  |
|--|--|
| 2. Sogar dein Gang,<br>Ob ich hier bin oder nicht,<br>Du mühst dich nur unnötig ab,<br>Geh woanders hin, | du kriechst wie eine Boa constrictor.<br>nimm die Füße in die Hand.<br>mit deinen Waffen gewinnst du mich nicht.<br>fang noch mal von vorne an eins, zwei... |
|--|--|

#### Chorus

**Bei dir werde ich nicht schwach werden!**

**Viel zu weit entfernt sind unsere Sterne**

- |  |  |
|--|--|
| 3. Sugar- mummy, <sup>295</sup><br>Bring dich nicht in Verzweiflung,<br>Unsere Angelgenheiten sind super,<br>Niemand | such dir jemanden!<br>lass deine Hartnäckigkeit.<br>ich und meine Kleine.<br>wirst du unsere Liebe zerstören |
|--|--|

#### Chorus

**Bei dir werde ich nicht schwach, ich bin bei klarem Verstand!**

**Viel zu weit entfernt sind unsere Sterne**

### **Mapenzi**

Akhwani Safaa

1958

Dichtung: Shaib Abeid

Komposition: Ali A. Buesh

- |   |  |
|---|--|
| 1. Mapenzi yamenisibu<br>Hampenda <sup>296</sup> mahabubu<br>Namtafuta tabibu<br>Yu wapi wangu muhibu | Ghafula usingizini<br>Kiamka simuoni<br>Hali yangu taabani<br>Shime nitafutieni  |
| 2. Alipo kuna vishindo<br>Napita kando kando<br>Moyo umepiga fundo<br>Msitumie vishindo               | Mabawabu mlangoni<br>Yumo ndani simuoni<br>Waganga ufungueni<br>Wakajua majirani |
| 3. Nimependa kitu ghali<br>Ningelipoteza mali<br>Nachelea muhali<br>Ewe Badri Jamali                  | Hakiuzwi madukani<br>Hakitia mkononi<br>Na lawama za mjini<br>Takuona siku gani  |

---

<sup>295</sup> Als *sugar- mummy* werden Frauen bezeichnet, die viel jüngere Liebhaber aushalten.

<sup>296</sup> hampenda das Präfix ha- Neg. Subjekt Pronomen 1.Ps.Sg. (Kipemba)

**Mapenzi (Liebe)**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Die Liebe erfüllt mich mit Schmerz,<br>Ich liebte die Geliebte,<br>Ich suche einen Arzt,<br>Wo ist meine Geliebte?  | überrascht mich im Schlaf.<br>wache ich auf, so finde ich sie nicht.<br>mein Zustand ist besorgniserregend.<br>Eilt, sucht sie mir.        |
| 2. Wo sie ist, gibt es ein Hindernis,<br>Ich gehe ganz nah vorbei.<br>Mein Herz ist schwer,<br>Verursacht keinen Lärm, | Türhüter vor dem Eingang.<br>Sie ist drinnen, ich sehe sie nicht.<br>ihr Ärzte, erleichtert es.<br>so dass die Nachbarn informiert werden. |
| 3. Ich liebe ein teures Ding,<br>Ein Vermögen verlöre ich,<br>Ich verzögere diese schwierige Sache<br>Oh du Schöne,    | das in den Läden nicht erhältlich ist.<br>wäre sie leicht zu haben.<br>und die Anschuldigungen der Stadt.<br>wann werde ich dich sehen.    |

**Mapenzi Yamepungua**

1972

\*\*\*

Shairi: Shakila Said  
Musiki: Lucky Star  
Mwimbaji: Shakila Said

Ref

**Mapenzi yamepungua**  
**Kila nikiyachungua**  
**Mapenzi yamepungua**

**Mimi nimeshayaona**  
**Hakwishi kuoneana**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Mapenzi yamepungua<br>Kila nikiyachungua<br>Heri nipate pumua         | Mimi nimeshayaona<br>Hakwishi kuoneana<br>Kwako sina haja tena  |
| 2. Kuliko kuwa na pendo<br>Hukuwa navyo vishindo<br>Umebadilisha mwendo  | Na tukiwa twapendana<br>Wala hatukupigana<br>Ni heri tukaachana |
| 3. Umezidisha makuu<br>Wema umeusahau<br>Majuto ni mjukuu <sup>297</sup> | Yasiyokuwa na maana<br>Umebaki kujivuna<br>Mwisho utakuja ona   |
| 4. Duniani wengi wako<br>Usidhani peke yako<br>Sina haja pendo lako      | Mahaba kila namna<br>Uzuri unapitana<br>Dunia hii ni pana       |

<sup>297</sup> Erster Teil des Sprichwortes: *majuto ni mjukuu, mwishowe huja kinyume* – Bedauern gleicht Enkelkindern, sie kommen einige Zeit nach dem Ereignis

### **Mapenzi Yamepungua (Die Liebe ist verblasst)**

#### Ref

**Die Liebe ist verblasst  
Wenn ich sie betrachte  
Die Liebe ist verblasst**

**Das habe ich erkannt  
Wird das ganz deutlich**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Die Liebe ist verblasst,<br>Wenn ich sie betrachte,<br>Besser ich kann aufatmen,                               | das habe ich erkannt.<br>wird das ganz deutlich.<br>nach dir verlange ich nicht mehr.   |
| 2. Wir waren erfüllt von Liebe<br>Du kanntest keine Unduldsamkeit,<br>Du hast dein Verhalten geändert.            | und liebten uns<br>auch hatten wir uns nicht gezankt<br>Es ist besser, wir trennen uns. |
| 3. Du bist hochmütig,<br>Güte hast du vergessen,<br>Du wirst es später bedauern,                                  | völlig sinnlos.<br>bleibt dir nur das Prahlen.<br>du wirst es einsehen.                 |
| 4. Auf der Welt gibt es deinesgleichen viele,<br>Denk nicht du bist es allein,<br>Deine Liebe benötige ich nicht. | jede Art von Liebe.<br>die Attraktiven reichen sich die Hand.<br>Diese Welt ist gross.  |

### **Mapenzi Wazimu**

Akhwani Safaa

24.5.1959

Dichtung: Zeyana Seif

Komposition: Ali A. Buesh

Sänger: Mohammed Juma Dunia

- |  |  |
|--|--|
| 1. Mapenzi azizi<br>Mimi siku hizi<br>Wala sijiwezi      | Pokea salamu<br>Sina tabasamu<br>Unanidhulumu      |
| 2. Ya jana si ya juzi<br>Huwa usingizi<br>Nakoga machozi | Yanazidi hamu<br>Kwangu ni haramu<br>Nnakula sumu  |
| 3. Ewe! Mwenye enzi<br>Mlete mpenzi<br>Afute machozi     | Rabi nina hamu<br>Aje kwa muhimu<br>Naliya ya damu |

#### Kiitikio

**Mapenzi wazimu**

**Nimeshamaizi**

### **Mapenzi Wazimu (Liebe bedeutet Wahnsinn)**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Teuerste Geliebte,<br>An diesen Tagen<br>Ich weiss weder ein noch aus, | empfangen den Gruß.<br>kommt kein Lächeln über mich.<br>du missachtetest mich. |
| 2. Es ist vergangen,<br>Auch überkommt der Schlaf<br>Ich bade in Tränen,  | das Verlangen steigt.<br>mich selten.<br>ich schlucke Gift.                    |

- |  |   |
|--|---|
| 3. Du! Allmächtiger,<br>Bringe mir die Geliebte,<br>die Tränen trocknen. | Herr, ich vergehe vor Verlangen.<br>sie soll dringend kommen,<br>Ich weine mir die Augen aus. |
|--|---|

Kiitikio**Die Liebe bedeutet Wahnsinn.****Das habe ich erkannt.****Mimi wa Karne 21**

East African Melody Modern Taarab

2000

Dichtung: Nassor Seif Salum  
 Komposition: Lamania Shaaban  
 Sänger: Khadija Yussuf

Intro

**Haya, haya, haya namlambe, namlambe**  
**Haya, haya, haya New Millenia imeingia**  
**Tazameni wa karne nimeingia**  
**Mimi ni top teni nimeingia**  
**Nafanya maintenance kwa software**  
**Nafanya maintenance kwa hardware**  
**Meikrosofti staili naichezea**  
**Haya, haya, haya namlambe, namlambe**

Kiitikio

**Mimi ndiye topu wenu**  
**Zimekwisha ndaro zenu**  
**Nimepoa sina presha**  
**Nyie yenu yamekwisha**  
**Ndipo najifaragua**  
**Kwa mambo n'noyajua**

**Karne ya ishirina na moja eh**  
**Hamna chenu kimoja he**  
**Nakula kwa nakshinakshi**  
**Mimi hamnishughulishi**  
**Ni nafasi yangu miye**  
**Kiboko yenu ndiyo miye**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Mimi ndiye mwanamke<br>Niliyeumbika kike<br>Nyote namkusanike<br>Bure msihangaika<br>Mkitaka msitake<br>Niache mimi tambike                  | Wa karne hii mpya<br>Ndo miye nimetokea<br>Shamba na mjini pia<br>Miye hamtonifikia<br>Wakati wangu miye<br>Ilobakia mlie |
| 2. Mimi ni bodi saizi<br>Tazama yangu mavazi<br>Nguo za hadhi na ujuzi<br>Si tetroni kudarizi<br>Hiyo ndiyo yangu hadhi<br>Ndiyo yangu matanuzi | Yeyote namvutia<br>Mwilini naitambia<br>Kwa dola nagharamia<br>Mitaani kutanua<br>Watapitapi mjuwe<br>Kazi iko kwenu nyie |
| 3. Kwenye bahari ya huba<br>Matamu yangu mahaba<br>Nawaliza majibaba<br>Zaidi hatosiriba<br>Nayajulia si haba<br>Kwa hizo zangu huba            | Bingwa ninaogelea<br>Ya kisaikolojia<br>Hakika yanavutia<br>Nina teknolojia<br>Nawatia kiwewe<br>Hamuniwezi kwa nyie      |
| 4. Kwenye mpya same chaji<br>Nitazameni hodari  | Natesa 'mepanda chati<br>Ni laivu kwa satalaiti   |

Kwa sayansi mahiri  
Usabasi na ushari  
Mimi kwenu natesa  
Teknolojia ya kisasa

Mkija kwa juu nawadaka nyie  
Mkija kwa chini nawachota nyie  
Mkija kwa mbele nawakamata nyie  
Mkija kwa nyuma nawasukuma

Narusha roho muumie  
Narusha roho mzimie  
Kitikiti<sup>298</sup> natikisika  
Kwa intaneti hamnisumbui

Naruka kwa roketi  
Umepitwa na wakati  
Mnitambuwe wenzangu  
Hiyo ndiyo fani yangu

**Nyie hamnitatizi**  
**Nyie hamna ujuzi**  
**Nyie hamniwezi**  
**Nyie nawapa dozi**

Narusha roho mpagawe nyie  
Narusha roho muuguwe nyie  
Nimebobe nacheke nyie  
Nimebobe n'na cheti miye

## **Mimi wa Karne 21 (Ich aus dem 21. Jahrhundert)**

### Intro

**Haya, haya, haya sagt was immer ihr wollt.**  
**Haya, haya, haya das neue Jahrtausend hat begonnen.**  
**Seht nur, die Dame des Jahrtausends tritt ein.**  
**Ich, als eine der ersten zehn, trete ein.**  
**Ich überarbeite meine Software.**  
**Ich überarbeite meine Hardware.**  
**Den Microsoft Stil beherrsche ich von A bis Z.**  
**Haya, haya, haya sagt was immer ihr wollt.**

### Kiitikio

**Ich bin die beste von allen.**  
**Eure Angeberei hat ein Ende,**  
**Mir geht es gut,**  
**Ihr seid mit eurem Latein am Ende,**  
**Deshalb rühme ich mich,**  
**Mit dem was ich weiss,**

1. Ich, ich bin eine Frau  
Ich bin fraulich gebaut.  
Versammelt euch alle,  
Ihr bemüht euch umsonst,  
Ob ihr wollt oder nicht,  
Lasst mich prahlen!
2. Ich habe den perfekten Körper.  
Seht meine Kleidung an,  
Elegante und perfekte Kleider,  
Es ist nicht billiger, bestickter Stoff,  
Genau das ist mein Status,  
So lass ich es mir gut gehen!
3. Im Ozean der Liebe  
Meine Liebe ist süß  
Ich bringe die stärksten Männer zum Weinen,  
Mehr kann niemand erwarten.  
Nicht zu knapp bringe ich es ihnen bei,  
Mit diesen meinen Liebeskünsten

**Das einundzwanzigste Jahrhundert.**  
**ihr habt nichts zu bieten.**  
**ich esse stilvoll.**  
**mich beeindruckt ihr nicht.**  
**meine Zeit ist gekommen.**  
**steche ich euch alle aus.**

dieses neuen Jahrhunderts.  
Ich, ich trete jetzt in Erscheinung.  
vom Land wie von der Stadt.  
mich erreicht ihr nicht.  
es ist meine Zeit.  
Bleibt euch nur zu weinen.

Jeden ziehe ich in meinen Bann.  
die ich ausführe.  
die kaufe ich mit Dollar.  
mit dem ich mich auf der Straße zeige.  
das sollt ihr wissen, ihr Schwätzer.  
Es ist jetzt an euch.

schwimme ich, die Expertin.  
und raffiniert.  
ohne Zweifel auch die attraktivsten.  
Ich verfüge über eine Technik.  
ich bringe sie um den Verstand.  
könnt ihr anderen Frauen nicht mithalten.

---

<sup>298</sup> *kitikiti* Ausruf in Kinderspiel, in dem ein Kind auf den Armen zweier Kinder getragen wird. Hier heisst das im übertragenen Sinn, dass jemand sich so leicht tragen läßt wie ein Kind

4. Mit neuer Energie  
Seht mein Können  
Gewandt in der Wissenschaft,  
Lügen und Streitereien  
Euch bringe ich in Bedrängnis,  
Modernste Technologie,  
Wenn ihr von oben kommt, fange ich euch auf.  
Wenn ihr von unten kommt, sammle ich euch auf.  
Wenn ihr von vorne kommt, schnappe ich euch.  
Wenn ihr von hinten kommt, schubse ich euch.

Ich heize euch ein bis es euch schmerzt.  
Ich heize euch ein bis ihr ohnmächtig werdet.  
Kinderleicht ist dieses Spiel für mich.  
Bezogen aufs Internet irritiert ihr mich nicht.

ein Zertifikat.

steche ich alle aus.  
in Echtzeit auf dem Satelliten.  
fliege ich in einer Rakete.  
sind veraltet.  
begreift das endlich.  
das ist mein Feld

**Ihr bereitet mir keine Probleme.**

**Ihr wisst ja nichts.**

**Mit mir könnt ihr euch nicht messen.**

**Ich werde es euch geben.**

Ich heize euch ein bis ihr verrückt werdet.  
Ich heize euch ein bis ihr krank werdet.  
Ich habe mich darauf spezialisiert und lache.  
Ich habe mich darauf spezialisiert und  
Erhielt dafür

## Mtwangio

TOT

1994, Vol. 6

- |   |   |
|---|---|
| 1. Yategeni masikio<br>Kubwa langu kusudio<br>Nausifu mtwangio          | Mpate kusikia<br>Leo nawaambia<br>Mimi ninaotwangia                   |
| 2. Kwa kutwanga namba wani<br>Sithubutu asilani<br>Na mwengine sitamani | Sifa ninautolea<br>Mwengine kuutumia<br>Huu nimeuzoea                 |
| 3. Ukweli nawaambieni<br>Uingiapo kinuni<br>Unatwanga kwa makini        | Si utani ndugu zangu<br>Huu mtwangio wangu<br>Mwenye hiki kinu changu |
| 4. Nakamilisha usemi<br>Mtwangio wangu mimi<br>Hata kwa masaa kumi      | Nilosema ya hakika<br>Kweli umekamilika<br>Hutwanga bila kuchoka      |

### Chorus

**Mtwangio wewe twanga usichoke**  
**Twanga bila wasi wasi**  
**Kinu kimekuridhia**

## Mtwangio (Stößel)

- |   |  |
|---|--|
| 1. Hört gut zu,<br>Mein großes Anliegen<br>Ich lobe den Stößel  | damit ihr es erfahrt.<br>ist es heute, euch etwas mitzuteilen.<br>mit dem ich stampfe. |
| 2. Zum Stampfen ist er die Nummer eins,<br>Ich werde es niemals wagen<br>Und einen anderen begehre ich nicht, | mein Lob an ihn.<br>einen anderen zu verwenden.<br>diesen bin ich gewohnt.             |

- |  |   |
|--|---|
| 3. Ich sage euch die Wahrheit,<br>Gelangt er in den Mörser<br>stößt er mit Bedacht | das ist kein Scherz meine Lieben.<br>dieser mein Stößel,<br>in diesem meinem Mörser.                |
| 4. Ich beende meine Rede,<br>Mein Stößel,<br>Sogar für zehn Stunden                | was ich sagen wollte, habe ich gesagt.<br>wirklich, er ist perfekt.<br>stampft er, ohne zu ermüden. |

Chorus

**Stößel, stampfe nur ohne Unterlass!  
Stampfe nur ohne Bedenken!  
Der Mörser ist hoch zufrieden mit dir!**

**Mwanamke Mambo**

TOT

Vol. 29

Dichtung: Othman Soud Wazir  
Komposition: Othman Soud Wazir  
Sänger: Khadija Kopa

Intro

<b>Kijasho chembamba</b>	<b>Kitakutoka</b>
<b>Nimeshamkumba</b>	<b>Utamu kaupata</b>
<b>Tutakwenda sambamba</b>	<b>Ukidaka ntadaka</b>
<b>Nitakutoa ushamba</b>	<b>Hatoki nimemteka</b>
<b>Kama wewe</b>	<b>Mwenye nyumba</b>
<b>Ooh na mie</b>	<b>Kanitaka</b>

- |   |   |
|---|---|
| 1. Nishamsomba, nishamsomba, nishamchukuwa ehh<br>Oh majambo<br>Kwa mavitu ameroa<br>Kwa mavitu ameroa<br>Nampa kitumbua<br>Wala sitombania | <b>Eh nachichitia</b><br>Kwako hakupendelea<br>Hakutaki kanambia<br>Mafuta hujirambia<br>Nampa kisawasawa |
|---|---|

CHORUS

<b>Eh mwanake mambo</b>	<b>Eh mwanamke jicho</b>
<b>Eh mwanake mambo</b>	<b>Eh mwanamke raha</b>
<b>Ngoma namtikisia</b>	
<b>Kumba nenda jigongegonge mbio nitakuvivua we</b>	
<b>Tutakula kwa matonge sambamba tutatumia</b>	
<b>Ukiumwa hata jinyonge wewe</b>	
<b>Nyumba utaiachia simtoi hata chembe</b>	
<b>Mtepesho mtepesho umechengua</b>	

- |  |  |
|--|--|
| 2. Hutokula hutokula<br>Ooh sambamba<br>Ni wako akiwa kwako<br>Naramba mpaka ukoko<br>Hakuna cha peke yako | Bibi peke yako<br><b>Eh tutachambua</b><br>Akitoka naopoa<br>Hoi kachanganiiyikiwa<br>Ukichukua n'tachukua |
| 3. Kivumbi kitatimka<br>Nitamwinda kama paka<br>Sitishwi nikatishika<br>Ukinipaka nitakupaka               | Chumbani ukimfungia<br>Dirishani nitamtoa<br>Raha zimenikolea<br>Dada, nokauti nimekutoa                   |

Mwanamke kikuba  
Mwanamke udi

Mwanamke hina  
Mimi namfukizia

Chorus

**Eh mwanake mambo**  
**Eh mwanake mambo**  
**Ngoma namtikisia**  
**Ubela ubela mumeo**  
**Mimi sina papara**  
**Ooh kisamkole**  
**Alikutaka**  
**By exdenti**  
**Eti na utamu nnao**  
Jicho mwanangu

**Eh mwanamke jicho**  
**Eh mwanamke raha**

**Msobesobe**  
**Kwako wewe mimi mbabe**  
**Ngoma nimeichukua**  
**Kwa bahati mbaya**  
**Usishindane na mimi, mimi ni mzuri**

**Halo**

**Sio wewe alokuruka**

Shepu ya gorila hainitii shaka

**Black beautifully, beautifully natural**

**Sio mkorogo**

**Ulojipaka**

Mpira ukirushwa

**Nadaka**

**Nafunga goli kwa tikitaka karibu utapewa talaka**

4. Jitazame ujimurike jitazame  
Ngurwangurwa kichwa boya  
Huna umbile la kike  
Tuliza boli ustirike  
Mimi ndie kitu chake  
Mwanamke masaji  
Mwanamke liwa

Alipotea maboya  
Asije kushtukia  
Kaonja kasehelea mpenzi  
Mumeo kumfanyia  
Mimi namsugua

Chorus

**Eh mwanake mambo**  
**Eh mwanake mambo**  
**Ngoma namtikisia**

**Eh mwanamke jicho**  
**Eh mwanamke raha**

Chini

Ehehee

**Aiii**

**Kalipasua fenesi ee kalipasua**

**Eti anataka msada**

**Na bwana kamkataa**

Mke mwenzu akiregearegea

**Chuna, chuna buzi**

Ukiona mambo hayawezi

**Kula, kula vitu**

Ukiona kazubaazubaa

**Kaza, kaza buti**

**Nadaka**

Mpira ukirushwa

**Nafunga goli kwa tikitaka karibu utapewa talaka**

***Mwanamke Mambo (Eine Frau, das sind ihre Künste)***

Intro

**Leichte Schweißausbrüche**

**Ich habe ihn schon verwirrt,**

**Wir werden Seite an Seite gehen.**

**Ich werde dir die Rückständigkeit austreiben.**

**Zwar bist du die Ehefrau, mich aber begehrt er.**

**wirst du bekommen.**

**die Süßigkeit hat er gekostet.**

**So wie du, werde auch ich zum Zuge kommen.**

**Er verlässt mich nicht, ich habe ihn entführt.**

1. Ich habe ihn schon entführt,  
Oh, die ganze Sache  
Meine Behandlung hat ihn betört,  
Meine Behandlung hat ihn betört,  
Ich gebe ihm Krapfen<sup>299</sup>  
Ich werde ihm nichts vorenthalten,

ich habe ihn genommen.  
**ist aufregend**  
bei dir gefiel es ihm nicht.  
er will dich nicht, hat er mir gesagt.  
und beleckt sich nach dem Fett.  
ich mache es ihm besonders gut.

Chorus

**Eine Frau, das sind ihre Künste,**

**Eine Frau, das sind ihre Künste,**

**Ich lasse meine Hüften für ihn erzittern.**

**Protestiere nur,**

**Ich werde häppchenweise genießen,**

**Solltest du krank werden, kannst du dir gleich einen Strick nehmen.**

**Du wirst dein Haus noch verlassen, ich rücke kein bisschen von ihm ab.**

**Du sexhungrige bist demoliert.**

**eine Frau, das ist ihr Blick.**

**eine Frau, das ist Vergnügen.**

**ich werde dir die Trägheit austreiben.**

**Schulter an Schulter mit dir.**

2. Du wirst nicht alleine essen,  
Seite an Seite  
Solange er bei dir ist, ist er dein.  
Bis auf den Bodensatz koste ich alles aus,  
Es gibt nichts, was nur dir gehört.

meine Liebe.  
**werden wir die Spreu vom Weizen trennen.**  
Verlässt er das Haus, hole ich ihn mir.  
bis er den Verstand verliert.  
Was du nimmst, nehme auch ich.

3. Ich werde für Wirbel sorgen,  
Wie eine Katze werde ich ihn jagen,  
Ich fürchte mich vor nichts  
Wie du mir, so ich dir.  
Eine Frau, das bedeutet duftende Blumengebinde,  
Eine Frau benötigt Parfüm,

schließt du ihn ein.  
ihn durchs Fenster entführen.  
im Angesicht dieser Freuden.  
Schwester, ich habe dir einen KO- Schlag erteilt.  
eine Frau benötigt Henna.  
ich parfümiere ihn.

Chorus

**Eine Frau, das sind ihre Künste,**

**Eine Frau, das sind ihre Künste,**

**Ich lasse meine Hüften für ihn erzittern.**

**Dein Mann ist mal hier mal dort,**

**Oh du Landei,**

**Dass er dich einmal wollte, war nur ein Versehen,  
ein Unfall.**

**Konkurriere nicht mit mir, ich bin schön.**

**Ich verfüge über besondere Reize,**

mein Blick,

**oh ja.**

**Er hat dich nicht hintergangen.**

Die Figur eines Gorillas flößt mir keine Angst ein.

**Als schwarze Schönheit, eine natürliche Schönheit**

**nicht diese Bleiche,**

fliegt der Ball in meine Richtung,

**fange ich ihn.**

**Ich treffe direkt ins Tor. Langsam aber sicher wird dir die Scheidung ins Haus kommen**

**eine Frau, das ist ihr Blick.**

**eine Frau, das ist Vergnügen.**

**wahllos.**

**den Liebsten habe ich dir genommen.**

**mit der du deine Haut behandelst.**

---

<sup>299</sup> *kitumbua* (vi-) sind in Fett gebackene Reispfannekuchen, metaphorisch in der Umgangssprache auch verwendet für Vagina. Letztere Bedeutung ist im Kontext dieses Liedes wahrscheinlich.

4. Sieh dich genau an!  
 Dünn wie eine Bohnenstange und der Kopf wie eine Boje.  
 Du hast überhaupt keine frauliche Figur, er hat eine Boje verloren.  
 Halt den Ball flach, pass auf, er soll ja nicht aufgeschreckt werden.  
 Ich bin sein Kleinod, er hat gekostet und fühlt sich zu mir  
 hingezogen, der Liebste.  
 Eine Frau muss massieren, ihren Mann damit verwöhnen.  
 Eine Frau, das ist Sandelholz, ich massiere ihn damit.

Chorus

**Eine Frau, das sind ihre Künste,  
 Eine Frau, das sind ihre Künste,  
 Ich lasse meine Hüften für ihn erzittern.**

**eine Frau, das ist ihr Blick.  
 eine Frau, das ist Vergnügen.**

Chini

Ehehee

**Aiii**

**Er hat von der Jackfrucht gekostet.  
 Stell dir vor, sie möchte Hilfe  
 und der Mann weigert sich.**

Wird die Nebenfrau nachlässig,  
**zieh ihm das Fell über die Ohren.**

Merkst du, dass sie nichts kann?  
**Mach dich ran, genieße es!**

Merkst du, dass sie nicht aufmerksam ist?  
**Trete in Aktion!**

**Ich fange**

Den Ball, wenn er geworfen wird,  
**ich treffe direkt ins Tor. Langsam aber sicher wird dir die Scheidung ins Haus kommen**

**Mwanamke Mazingira**

Muungano Cultural Troupe

2004, Vol. 22

Dichtung: Mustafa Ramadhani  
 Komposition: Mustafa Ramadhani  
 Sänger: Nasma H. Kidogo

Intro**Ewe mwanamke****Walia upendwe****Hujui kupika hujui kufua hujui kujiremba huna unadhifu****Kikanga cheusi fii wena nacho mitaani hata aibu huoni****Mwanamke jina huna unadhifu****Akutake nani nawe mchafu**

1. Mwanamke mazingira bibi  
 Usidhani kata mti panda  
 Waharibu mandhari  
 Ukiambiwa mkali

Sio kunuka kikwapa  
 Mti usafi wahitajika  
 Aibu wanakucheka  
 Nini unakasirika

2. Mwanamke upendeze  
 Manukato jipakaze  
 Mpenzi umliwaze  
 Wewe naye mpendeze

Bibi kwa mashoga nikupashe  
 Jifukize uzidishe na kasheshe  
 Mapenzi yasimchoshe  
 Na vengine mwonjeshe

- |  |   |
|--|---|
| 3. Mwanamke sio macho bibi<br>Muhimu mwili ung'are<br>Usafi kwako kebele<br>Ukisema ukalale          | Nywele umbo kitu necha <sup>300</sup><br>Uwe safi kama picha<br>Kwa kulanda kutwa kucha<br>Kama kitu kimechacha |
| 4. Usituone warembo<br>Mwanamke ni vitendo na mapambo<br>Waongeza na vijambo<br>Njoo nikufunze mambo | Bibi jua tunachakarika<br>Ya ndani na kadhalika<br>Ndivyo vikakamilika<br>Usije kuaibika                        |

Chorus

**Laiti ungelijua unavyotia kichefuchefu wajitia  
Una mambo una mambo kitu gani nawe mchafu  
Mwanamke mazingira bibi usafi wahitajika  
Mwanamke kujiremba bibi umbo kujipendezesha**

Chini

<b>Unamwambia nani? Anayajua haya subutu Kutwa kiguu na njia Uchafu umembobea Asiyesikia ya wenziye Punda hapandi farasi</b>	<b>Si huyo mchafu hakogi Ayajue wapi? Umbea amezoea Ana nini mdudu wa sikio Ama kweli mzoea Mm toka hapa mwanamke mazingira</b>
--	---

**Wayataka mambo si saizi yako  
Huyawezi tena**

***Mwanamke Mazingira (Eine Frau heißt gepflegt zu sein)***

Intro

**Ehh du Frau! Der Ausdruck ist ein bloß leeres Wort, du bist nicht sauber.  
Du klagst, du würdest gerne geliebt werden. Wer will dich denn, du Schmutzige?  
Du kannst nicht kochen, nicht waschen, dich nicht schön machen, du bist nicht sauber!  
Deine Kleidung steht vor Schmutz, bewegst dich damit auf der Straße und es ist dir noch nicht einmal  
peinlich.**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Eine Frau heißt gepflegt zu sein,<br>Denk nicht, Sex sei so einfach,<br>Du bringst deiner Umgebung Schande.<br>Wenn dir gesagt wird, du bist bissig,     | nicht unter den Achseln stinken.<br>es braucht dazu Sauberkeit.<br>Welch Schmach, sie lachen über dich.<br>warum bist du dann aufgebracht?                               |
| 2. Als Frau musst du attraktiv sein.<br><br>Parfüm musst du benutzen,<br>es deinem Liebsten behaglich machen,<br>Ihm musst du auch gefallen.                | Ich werd Dich bei Deinen<br>Busenfreundinnen anschwärzen.<br>Räucherwerk und gewisse Finessen,<br>damit die Liebe ihn nicht ermüdet.<br>Verführe ihn mit Deinen Künsten. |
| 3. Eine Frau ist nicht nur Augen, meine Liebe,<br>Der Körper muss glänzen,<br>Du redest nur von Sauberkeit,<br>Wenn du sagst du gehst schlafen,             | Haare und Figur natürlich.<br>so glatt sein wie ein Bild.<br>Tag und Nacht streunst du herum.<br>siehst du aus, wie etwas das vergoren ist.                              |
| 4. Betrachte uns nicht wie Schönheiten,<br>Eine Frau, das sind ihre Taten und Verschönerungen<br>Verführungskünste füge hinzu,<br>Komm, ich weise dich ein, | wir arbeiten hart dafür.<br>in jeder Hinsicht.<br>so wird es perfekt.<br>bevor du dich blamierst.  |

---

<sup>300</sup> *necha* vom Englischen nature

Chorus

Wenn du wüsstest, wie du Übelkeit verursachst.  
 Du hast es drauf? Ja was denn du Schmutzige?  
 Eine Frau, das ist ihre Umgebung, meine Liebe, Sauberkeit ist gefragt!  
 Eine Frau schmückt sich, meine Liebe, die Figur macht sie attraktiv!

Chini

Wem sagst du das?	Doch nicht dieser dreckigen, die badet nicht!
Weiß sie das?	Wage es, woher soll sie das wissen?
Den ganzen Tag auf den Beinen,	Tratschen, daran ist sie gewöhnt.
Im Dreck ist sie versunken.	Was ist mit diesem menschlichen Insekt los?
Die nicht auf ihresgleichen hört,	wirklich, die ist es so gewohnt.
Ein Esel besteigt kein Pferd.	Verschwinde hier, eine Frau heißt gepflegt zu sein!

Du willst bestimmte Angelegenheiten, das ist nicht dein Niveau.  
 Das kannst du nicht !

**Natanga na Njia**

TOT

1995, Vol. 10

Sänger: Aly Star

Intro

Natangatanga mwenzenu  
 Nahangaika na dunia  
 Kupata au kukosa hii ni shani yake Mola  
 Ewe Mola ee ewe Mola ee Mola wangu we  
**Lakini Mungu yupo**

Ewe Mola ee ewe Mola ee Mola wangu we  
**Lakini Mungu yupo**

- |                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| 1. Nilikuwa maskini  | Kanijalia mwenyezi  |
| Mitihani ya Manani   | Haina kipingamizi   |
| Hii ndiyo yake shani | Hila hii Mola mlezi |
| Naranda majiani      | Sina raha sijiwezi  |

Chorus

<b>Natanga na njia, natanga na njia</b>	<b>Nahangaika</b>
<b>Yote umasikini</b>	<b>Nalala na njaa</b>
<b>N'na shida na njaa</b>	<b>Nahangaika</b>
<b>Mambo juu ya mambo</b>	<b>Shida juu ya shida</b>
<b>Huku na huku</b>	<b>Nahangaika kusaka pesa</b>
<b>Natanga na njia, natanga na njia</b>	<b>Nahangaika</b>
<b>Lakini Mungu yupo</b>	

- |                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| 2. Umasikini kaniki   | Hii dhalili 'lotopea |
| Maisha yangu ya dhiki | Sina wa kuniokoa     |
| Ndugu hata marafiki   | Wote wamenikimbia    |
| Ama kweli sipendeki   | Katika hii dunia     |

- |                          |                  |
|--------------------------|------------------|
| 3. Kutwa nipo kwenye jua | Nahangaikia pesa |
| Bado sijafanikiwa        | Mitego sijainasa |
| Haya ni majaaaliwa       | Yeyote yanamgusa |
| Umbanie mtoa             | Kupata au kukosa |

- |   |  |
|---|--|
| 4. Imeshuka yangu nyota<br>Mateso n'nyayopata<br>Mwenzenu yamenikuta<br>Kila nnachokipata     | Naishi kimasikini<br>Akhera naitamani<br>Muokozi simwoni<br>Hakikai mkononi              |
| 5. Sina anayenipenda<br>Nimenyang'anwa kitanda<br>Nilovaa ndiyo sanda<br>Kwaherini ninakwenda | N'na damu ya kunguni<br>Mwenzenu nalala chini<br>Ndugu zangu nizekeni<br>Nawaaga buriani |

### Chini

Pamoja na masumbuko nipatayo duniani  
Nasema ipo siku Mola ataniauni  
Bila ya misukosuko nikatulie mbinguni  
Ee Mola ee Mola ee Mola wangu ee

**Lakini Mungu yupo**  
**Lakini Mungu yupo**  
**Lakini Mungu yupo**  
**Lakini Mungu yupo**

## **Natanga na Njia (Ich irre umher)**

### Intro

Ich irre umher meine Freunde.  
Ich ringe mit der Welt.  
Zu bekommen oder nicht, alles liegt in Gottes Hand.  
Ohh Gott, mein Gott!  
**Aber Gott ist da.**

Ohh Gott, mein Gott!  
**Aber Gott ist da.**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Ich war arm,<br>Gottes Prüfungen<br>Das ist Gottes Wunder,<br>Ich irre umher, | Gott hatte es mir zgedacht.<br>können nicht verhindert werden.<br>Gott ist der Schöpfer.<br>ich weiß weder ein noch aus! |
|--|--|

### Chorus

**Ich irre umher,  
Alles nur Armut,  
Der Hunger quält mich,  
Ein Problem jagt das nächste,  
Hier und dort,  
Ich irre umher,  
Aber Gott ist da!**

**ich kämpfe!  
ich lege mich hungrig schlafen.  
ich kämpfe!  
nichts als Not.  
ich schinde mich wegen des Geldes.  
ich kämpfe!**

- |   |  |
|---|--|
| 2. Armut bedeutet Lumpen,<br>Mein Leben ist Elend,<br>Weder Verwandte noch Freunde,<br>Oder heißt das doch,                 | das Zeichen schlimmster Not.<br>habe niemanden mich zu retten.<br>alle liefen mir davon.<br>dass die Welt mich nicht leidet? |
| 3. Den ganzen Tag in brennender Sonne,<br>Noch habe ich nichts erreicht,<br>Das ist die Gnade,<br>Einen Geber zu bedrängen, | bemühe ich mich um Geld.<br>keinen Kunstgriff gefunden.<br>jeden kann sie treffen.<br>zu bekommen oder nicht.                |
| 4. Mein Stern ist gesunken,<br>Das Leid, das ich erfahre,<br>Freunde, es hat mich getroffen,<br>Alles was ich bekomme,      | ich lebe in Armut.<br>läßt mich ins Jenseit sehnen.<br>den Erlöser sehe ich nicht.<br>entgleitet mir sofort.                 |

- |  |  |
|--|--|
| <p>5. Niemand liebt mich,<br/>Das Bett wurde mir genommen,<br/>Was ich trage ist ein Leichentuch,<br/>Auf Wiedersehen, ich gehe.</p> | <p>in mir ist Wanzenblut.<br/>Freunde, ich schlafe auf dem Boden.<br/>meine Brüder, begrabt mich.<br/>Ich sage euch lebe wohl!</p> |
|--|--|

Chini

Bei allen Widrigkeiten, die mir auf der Welt widerfahren,  
Ich sage mir, es wird der Tag kommen, an dem Gott mir beisteht.  
Ohne all dieses Elend werde ich im Himmel ausruhen.  
Ohh Gott, mein Gott!

**aber Gott ist da!**  
**Aber Gott ist da!**  
**Aber Gott ist da!**  
**Aber Gott ist da!**

**Ngangari Feki**

East African Melody Modern Taarab

Idd 2000

Dichtung: Hajjy Machano  
Komposition: Lamania Shaaban  
Sänger: Khadija Yusuf

Intro

Hata nawe ngangari...nashangaa  
Ngangari ovyoo  
Ovyoo...kama mchuzi wa magozi<sup>301</sup>  
**Acha kuleta soo wewe**  
**Wataka nipiga bao wewe**  
**Uniny'anganye mwandani wewe**  
**Ili awe mchumba wako**  
**Ili awe mchumba wako**  
**Yagujuu ni ndoto za alinacha**  
**Kwa hapa utabloo**  
**Kwangu hutombandua**  
**Kwa mbinde hutomtwaa**  
**Kwangu mimi si mchezo**

**Nimekushtukia wewe**

1. Makachero wa kasheshe  
Siri wameigundua  
Ngangari una choyo  
Internet zimenyaka  
Nyonda wangu wamsaka  
Nia yako kumsweka  
Hutowahi kumteka  
Kama kuishi umechoka  
Nitakupiga mweleka  
Mimi ndo anonitaka  
Namrusha namdaka  
Mtoto achacharika  
Bure unajipeleka  
Shepu yenyewe ya tembo  
Chunusi tele usoni  
Yanachana bedshiti

Wamekufuma laivu  
Ngangari una wivu  
Dhidi ya mpenzi wangu  
Wataka kunipindua  
Ili kwangu kumtoa  
Unache kwenye mataa  
Ngangari nakupa shua  
Jaribu kumdandia  
Ukome kunichezea  
Mapenzi nayajua  
Namzungusha „pia“  
Raha zinamchengua  
Hakupendi kanambia  
Baraka ya kubwa tumbo,  
Na makea miguuni  
Hakutaki afriti

Chorus

<sup>301</sup> Bei knapper finanzieller Lage wird auch Haut für die Soße mitgekocht. Das ergibt allerdings eine relativ geschmacklose Soße.

Hata na wewe ngangari nashangaa

Mungu bariki ngwanda

Ungekuwa mbaazi ungetugarimu nazi

Kwa ngangari zenyewe weye

Omba ombeakibovu maghufira hunitishi

Huna hata pawa pawa wa kunipindua

Huna hata pawa ndani kwake kunitoa

Huna nyezo nyezo za kumchukua

Huna nyezo hakutaki kanambia

Huna mpya luzi-boli twakujua

Huna mpya bwawa la kuogelea

Ewe ngangari feki

Take care

Usiruke anga zangu mimi nitakuzodoa

Mimi nitakuzodoa ujutie kuzaliwa

Wewe ngangari cheki chekea

2. No way kwangu mimi humng'oi      Bure kurusha madongo  
Kunipikia majungu      Ewe ngangari uchwara  
Nakuambia kula huli      Utabakia kunawa tu  
Pia mepata ripoti      Unamfuata kazini  
Na simu kila wakati      Wampigia mwandani  
Unajisifia shoti      Atakuoa mwakani  
Kumbe mambo tofauti      Kwako akifuate nini  
Miguu kama spoki      Nyuma sahani ya bati  
Na huko mbele huchezi      Na nyuma hutikisiki  
Ngangari bullshiti      Ebu ishia mitini  
Bali huyo humpati      Loga fika mizimuni  
Ninaye nimemdhiniti      Nadunda naye mjini  
Handreti pasenti      Ananipenda moyoni  
Toka jamvi la wageni      Wewe akutake nani  
Ndoa zako za mkeka      Halafu unaachika  
Umebaki kukamatia      Soko lako limepwaya
3. Sililie bahati yangu      Ngangari utaumia  
Kupendwa ni jadi yangu      Sigombe, nagombaniwa  
Siombi mimi ninapewa      Katu mimi siyo wewe  
Aidha mekubaini      Juzi usiku wa mwezi  
Umegonga madirishani      Nimo ndani na mpenzi  
Ukapiga chabo ndani      Na kuchora mpuuzi  
Usije tena nyumbani      Tutakunadia mwizi  
Hutakiwi hayawani      King'ang'anizi cha nini  
Katu huyu humchuni      Si buzi la pata sote  
Miye ndo wake beauty      Nampa usingizi  
Anipenda mtanashati      Sop-sop kama kazi  
Na misosi halawati      Namlisha la azizi  
Ngangari umepigwa buti      Toka kwake hupendezi  
Huna hata sura ya kike      Na huna ujana jike  
Nywele mafuta ya nazi      Na mapete na masheni  
Ni michovyoyo ya darajani      Nani utamtambia

Chini

**Ngangari, ngangari, ngangari gani**  
**Ngangari, ngangari, ngangari feki**

Wachia wacha ntimanyongo

**Ngangari, ngangari, ngangari feki**

Usicheze na mali yangu

**Ngangari, ngangari, ngangari feki**

Cheza cheza na mwenye mali

**Ngangari, ngangari, ngangari feki**

Utakufa nacho kijiba cha roho

**Utamwona hivi hivi shaksia la azizi**

Mimi naye napeta naye

**Ngangari, ngangari, ngangari feki**

Mimi naye natamba naye

**Ngangari, ngangari, ngangari feki**

Ebu nione natanua naye

**Ngangari, ngangari, ngangari feki**

Roho juu hapa natanua naye

**Ngangari, ngangari, ngangari feki**

Ebu nione wewe uliye tuu

### **Ngangari Feki<sup>302</sup> (Du Scheinheilige)**

Intro

Ach, du bist tugendhaft...das wundert mich.

Eine wertlose Tugendhaftigkeit,

wertlos wie eine billige geschmacklose Soße.

**Hör auf Unfrieden zu stiften,                   ich durchschaue dein Spielchen.**

**Du willst mich übertreffen,**

**mir meinen Liebsten nehmen,**

**damit er dein Verlobter wird.**

**Ja wie denn, das ist ein echter Wunschtraum.**

**In diesem Fall wirst du auflaufen!**

**Von mir wirst du ihn nicht loseisen!**

**Auf krummen Wegen wirst du ihn nicht erobern,**

**bei mir gibt es da nichts zu lachen.**

1. Du Unglücksspion,  
 Das Geheimnis ist gelüftet,  
 Du scheinheilige Person bist geizig  
 Es kursiert schon im Internet,  
 Meinem Liebsten jagst du hinterher,  
 Deine Absicht ist ihn zu nehmen,  
 Du wirst ihn nie erhaschen,  
 Wenn du deines Lebens müde bist,  
 Ich werde dir einen Ringkampf liefern,

Ich bin diejenige, die er will.

Ich werf ihn, ich fang ihn,

gestern haben sie dich inflagranti erwischt.

du scheinheilige Person, du bist neidisch.

meinem Geliebten gegenüber.

du willst mich ausstechen.

damit du ihn mir abspenstig machst.

um mich im Regen stehen zu lassen.

das versichere ich dir.

versuch' ihn abzuschleppen.

damit du aufhörst dieses Spielchen mit mir

zu spielen.

In Sachen Liebe kenne ich mich aus.

ich wirble ihn herum „phyaa“.

<sup>302</sup> Der Ausdruck *ngangari* entstand während des Wahlkampfes 2000. Es wurde von den Anhängern der Partei CUF verwendet, die sich damit als standhaft und wehrhaft gegenüber der Regierungspartei CCM bezeichneten.

Der Kleine ist ganz außer sich,  
Du mühst dich umsonst,  
Eine Figur wie ein Elefant,  
Das Gesicht über und über mit Pickeln  
Die reißen ja die Bettlaken kaputt.

das Vergnügen macht ihn fertig.  
er hat mir gesagt, er mag dich nicht.  
gesegnet mit einem großen Bauch.  
und aufgerissene Füße.  
Er will dich nicht, du niederträchtige Person.

### Chorus

**Sogar du scheinheilige Person, mich wunderts.**

**Gott segne die Bohnen.**

**Wärest du Erbsen, würde uns das noch eine Kokosnuss kosten.<sup>303</sup>**

**Du scheinheilige Person, selber nichts als Betteln, du bist so elend, dass man dir nur vergeben kann, du machst mir keine Angst.**

**Du hast keine Macht, mich auszuspielen.**

**Du hast keine Macht, mich von ihm wegzubringen.**

**Du hast keine Mittel, ihn zu nehmen.**

**Du hast keine Mittel, er hat mir gesagt, er will dich nicht.**

**Du hast nichts Neues zu bieten, du Niete, wir kennen dich.**

**Du hast nichts Neues zu bieten, du Badesee.**

**Hey, du scheinheilige Person, nimm dich in acht.**

**Komm mir nicht in die Quere, ich mach dich fertig,**

**so dass du bereust, geboren worden zu sein.**

**Kapier das, du scheinheilige Person.**

2. Keine Chance, von mir kriegst du ihn nicht weg.

Intrigen in die Welt setzen.

Ich sag dir doch, essen wirst du nicht,

Mir ist außerdem berichtet worden,

und ständig am Telefon,

Du gibst damit an,

Dabei steht die Lage ganz anders.

Beine wie Speichen,

Hier vorne tanzt du nicht

Scheinheilige Person, Schwachsinn,

Den kriegst du nicht.

Hundert Prozent

Verschwinde von der Gästematte!

Deine unehrenhaften Heiraten

Bleibt dir nichts als Krumen.

Umsonst, mit Dreck zu schmeißen,

Hey, du scheinheilige Person bist wertlos.

du kommst bloß bis zum Händewaschen.

du folgst ihm auf die Arbeit

rufst du ihn an, meinen Liebsten.

er heirate dich nächstes Jahr.

Was soll er denn bei dir suchen?

hinten wie ein Blechteller.

und hinten bewegst du dich nicht.

geh doch dahin, wo der Pfeffer wächst!

Verzaubere, beschwöre die Geister.

liebt er mich von Herzen.

Wer will dich denn?

und dann wirst du sowieso verlassen.

Dein Marktwert ist runtergekommen.

3. Trachte nicht nach meinem Glück!

Geliebt zu werden ist meine Natur,

Ich bitte nicht, ich bekomme.

Außerdem hat er dich klar erkannt

hast du an die Fenster geklopft,

hast einen Blick reingeworfen

Komm nicht wieder ans Haus,

Du bist unerwünscht, Idiot.

Niemals wirst du von ihm profitieren,

Ich bin seine Schönheit,

Er liebt mich, die Grazie,

Und köstliche Speisen

Scheinheilige Person, du bist abgeschlagen.

Du siehst nicht mal weiblich aus

In den Haaren Kokosnussöl

alles billigstes Blech.

Scheinheilige Person, du wirst dir wehtun.

ich schlage mich um niemanden, um mich schlägt man sich.

Niemals bin ich mit dir vergleichbar.

gestern nacht im Mondschein

ich drinnen mit meinem Liebsten,

und spioniert du Schwachkopf.

wir werden dich als Dieb ausrufen.

Wozu diese Beharrlichkeit?

das ist keiner für alle.

ich wiege ihn in den Schlaf.

immer hübsch zurechtgemacht.

reiche ich meinem Liebsten.

Geh, du gefällst ihm nicht!

und bist nicht mehr jung.

und Ringe und Ketten

Wem willst du damit imponieren?

---

<sup>303</sup> Um den Geschmack von dieser Sorte Erbsen aufzubessern, kocht man sie mit Kokosnussmilch. Im übertragenen Sinn helfe bei der angesprochenen Person aber noch nicht einmal eine Aufbesserung, die zusätzliche Ausgabe wäre umsonst.

Chini

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.  
Du Scheinheilige.**

Laß sie nur, die verdorbene Person.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

Spiel nicht mit meinem Schatz.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

Spiel mit den Besitzenden.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

Das wird dich umbringen, du schlechter Mensch.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

Du wirst ihn nur von weitem sehen, meinen Liebsten.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

Ich, ich brüste mich mit ihm.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

Ich stolziere mit ihm.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

Sieh doch, wie ich es mir mit ihm gutgehen lasse.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

Ich lasse es mir mit ihm gutgehen.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

Hey sieh mich doch an, du um die sich alles dreht.

**Die Scheinheilige, was für eine scheinheilige Person.**

***Nimekinai Umasikini Wangu***

Zanzibar Stars Modern Taarab

Dichtung: Nassoro Seif

Komposition: Bakari Shomari

Sänger: Mwanahawa Ally

Intro

**Umasikini wangu haunipi tahayuri  
Bure mkinikebehi ni ya Mola takadiri  
Naamini kupata na kukosa ni jaala yake Mungu  
Sizijali idhilali zenu walimwengu  
Sitodhalilika nikauza utu wangu**

- |                                  |  |
|----------------------------------|--|
| 1. Natangaza hadharani nimekinai | Nimekinai umasikini wangu              |
| Naapa sitodhalilika              | Nikauza utu wangu                      |
| Japo mimi masikini               | Kwani lipi la ajabu                    |
| Mmeumbwa nimeumbwa               | Hakuna mtimilifu sote ni waja wa Mungu |
| Yake Mola mitihani               | Nitapasi naamini                       |
| Siinyongi roho yangu             | Inshaalah Mola Muweza                  |
| Atanipa langu fungu              |  |
| Japo mimi masikini               | Katu sijiweki nyuma                    |
| Sababu naziamini                 | Rehema zake kalima                     |
| Ipo siku nitawini                | Mtanyamaza kusema                      |
| Nitamegewa na mimi               | Zilizo njema rehema                    |
| Nimekinai                        | Umasikini wangu                        |
| Wala sina choyo                  | Walichonacho wenzangu                  |

2. Kwa kuwa majaaliwa yake Rabana, yake Rabana                      Siweki fundo moyoni  
Yeye ndiye anayetoa                      Kumpa amtakae  
Wala hajamuonea                      Yule mja akosae  
Hana hiyana manani                      Naapa sitokufuru  
Nikakesha ugangani  
Nipatacho nashukuru                      Ndio riziki yangu  
Ilopangwa aridhini                      Kanifariji ghafuru  
Faraja na sudi zake  
Umasikini haunidhuru                      Wala haunipi joto  
Roho tanda nimepoa                      Kwa kipindi ni dhalilike  
Nina ugeni si tatizo                      Nguzo yangu Mola peke  
Hakuna lilo na mwanzo                      Likakosa mwisho wake  
Nimekinai umasikini wangu                      Ndio maana nanawiri  
Mwili wangu
3. Hana hiyana kahari                      Kata kasi kaa, kata kasi, kaa hamtupi mja wake  
Sitochoka kusubiri                      Neema zangu zishuke  
Na nini hasa heri                      Idhilali ziondoke  
Kebehi na zenu shari                      Mola ataniyauni zitafika mwisho wake  
Mabaya mlobashiri                      Ili yangu yafutike  
Hiyo ni ya Mola siri                      Huwa atanisitiri katika himaya yake  
Kumnyanyua wa chini                      Na wa juu aanguke  
Hamjui takadiri                      Waja ya nini makeke  
Temeni mate chini                      Viumbe msinicheke  
Mimi ntashushiwa nuru                      Mkitaka msitake  
Nimekinai umasikini wangu                      Ipo siku nitapata langu fungu

Chorus

**Umasikini wangu  
Bure mkinikebehi  
Mimi sizijali  
Sitodhalilika**

**Haunipi tahayuri  
Ni ya Mola takadiri  
Hizi rai zenu walimwengu  
Nikauza utu wangu**

Chini

**Masikini naye mtu japokuwa hana kitu**

Sina njema kwenu sina njema  
Hata nikifanya nini  
Ndiyo maana hamwishi kunisema  
Kwa sababu masikini  
Ipo siku ntashushiwa rehema  
Waja mtafanya nini  
Nachojali huu utu wangu  
Sibabaiki na kitu

**Masikini naye mtu  
Masikini naye mtu**

***Nimekinai Umasikini Wangu (Ich hab meine Armut satt)***

Intro

**Meine Armut demütigt mich nicht.  
Umsonst beleidigt ihr mich, sie kommt von Gottes Gnaden.  
Ich glaube, zu erhalten und zu entbehren ist Gottes Gnade.  
Ich kümmere mich nicht um eure Demütigungen.  
Ich werde nicht gedemütigt werden und meine Würde verkaufen.**

1. Ich erkläre es öffentlich,                      ich habe meine Armut satt!  
Ich schwöre, ich werde nicht schwach                      und verkaufe meine Würde,  
obwohl ich arm bin.                      Was ist daran so besonders?  
Ihr würdet erschaffen, ich wurde erschaffen,                      niemand ist perfekt.

- |   |  |
|---|--|
| <p>Gottes Prüfungen,<br/>Die Demütigungen berühren mich nicht,<br/>Er wird mir mein Schicksal geben.<br/>Obwohl ich arm bin,<br/>Weil ich an den Großmut<br/>Es wird der Tag kommen, an dem ich gewinne.<br/>Auch ich werde bedacht werden<br/>Ich habe meine Armut satt!<br/>Aber ich empfinde keinen Neid denen gegenüber,</p>  | <p>Alle sind wir Gottes Geschöpfe.<br/>ich glaube, ich werde sie bestehen.<br/>Gott ist groß.<br/><br/>werde ich mich nie hinten anstellen,<br/>des Einzigen glaube.<br/>Da werdet ihr schweigen.<br/>mit Gottes Barmherzigkeit.<sup>304</sup><br/><br/>die etwas besitzen.</p>  |
| <p>2. Weil alles Bestimmung<br/>hege ich keinen Groll<br/>Er ist es, der gibt.<br/>Auch übervorteilt er nicht<br/>Er ist nicht hinterlistig, der Barmherzige.<br/>und bei einem Zauberer die Nacht verbringen.<br/>Für das, was ich bekomme, danke ich.<br/>Das, was auf der Erde vorgesehen wurde,<br/>mit Trost und Glück.<br/>Die Armut macht mir nichts aus,<br/>Meine Seele ist bedeckt, ich bin ruhig.<br/>Ich empfangen Gäste, das ist kein Problem.<br/>Es gibt nichts, was nicht einen Anfang<br/>Ich habe meine Armut satt!</p> | <p>Gottes des Gebenden ist,<br/>im Herzen.<br/>Er gibt dem, den er bestimmt hat.<br/>denjenigen, der entbehrt.<br/>Ich schwöre, ich werde nicht lästern<br/><br/>Das ist meine Vorsehung.<br/>dafür tröstet mich der Verzeihende<br/><br/>sie macht mich nicht krank.<br/>Warum sollte ich schwach werden?<br/>Mein Pfeiler ist Gott allein.<br/>und auch ein Ende hat.<br/>Deshalb strahlt mein Körper.</p>   |
| <p>3. Er kennt keine Hinterlist der Unterwerfer.<br/><br/>Ich werde nicht müde zu warten,<br/>Was habt ihr außer Glück?<br/>Eure Beleidigungen und Bosheit,<br/>Das Schlechte, das ihr vorausgesagt habt,<br/>Dieses ist Gottes Geheimnis,<br/>Den von unten aufrichten<br/>Ihr kennt den Mächtigen nicht,<br/>Spuckt nur auf den Boden<br/>Das Licht wird über mich kommen<br/>Ich habe meine Armut satt.</p>  | <p>Mach langsam, setz dich, Gott verläßt<br/>sein Geschöpf nicht.<br/>dass Glück über mich kommt.<br/>Diese Demütigungen sollen aufhören.<br/>Gott wird mich erlösen.<br/>bei mir soll es ausgelöscht werden.<br/>dass er mich in seinem Reich beschützt.<br/>und den von oben stürzen.<br/>warum die Prahlerei?<br/>Geschöpfe lacht mich nicht aus<br/>ob ihr wollt oder nicht.<br/>Es wird der Tag kommen, an dem ich<br/>meinen Anteil bekomme.</p> |

Chorus

**Meine Armut  
Ihr beleidigt mich vergebens,  
Ich mache mir nichts  
Ich werde nicht gedemütigt werden**

**beschämt mich nicht.  
es ist Gottes Gnade.  
aus euren Tricks.  
und meine Würde verkaufen.**

Chini

**Auch ein Armer ist ein Mensch, auch wenn er nichts besitzt.**

In Euren Augen habe ich nichts Gutes.  
Gleichgültig was ich mache.  
Genau deshalb hört ihr nicht auf über mich zu reden.  
Weil er arm ist.  
Es kommt der Tag, an dem die Gnade über mich kommt.  
Ihr Geschöpfe, was werdet ihr machen?

**Auch ein Armer ist ein Mensch.  
Auch ein Armer ist ein Mensch.**

<sup>304</sup> Alles, was dem Menschen widerfährt, ist in der muslimischen Auffassung Barmherzigkeit. Unangenehme Ereignisse, wie auch angenehme gehören zur Barmherzigkeit. Sie werden aber unterschieden in *rehema njema* – die angenehmen Gnadenerweise und *rehema mbaya* – die unangenehmen. An dieser Stelle wird von der dem Menschen angenehmen Barmherzigkeit *rehema njema* gesprochen.

Worauf es mir ankommt ist meine Würde.  
Mich bringt nichts aus der Fassung.

**Auch ein Armer ist ein Mensch.  
Auch ein Armer ist ein Mensch.**

## **Nimezama**

East African Melody Modern Taarab

Eid el Fitri 2002

Dichtung: Mahmoud El - Alawy  
Komposition: Mahmoud El - Alawy  
Sänger: Rukia Ramadhani

- |   |  |
|---|--|
| 1. Nimezama kwenye huba zako<br>Nimekwama kwenye huba zako<br>Mpenzi fanya imani<br>Mwako moyoni unifiche mie ndani | Wala sitaki kuvuliwa<br>Wala sitaki kung'olewa<br>Uniweke mi' moyoni nikae<br>Nisitoke wasinione     |
| 2. Nimeona wewe kwako raha<br>Nimeona wewe kwako raha<br>Mpenzi fanya imani<br>Moyoni unifiche miye ndani           | Sijazona kwa wengine<br>Sijazona mi kwengine<br>Uniweke mi' moyoni nikae mwako<br>Nisitoke wasinione |
| 3. Nimepata mimi kwako mambo<br>Nimepata mimi kwako mambo<br>Mpenzi fanya imani<br>Moyoni unifiche mi ndani         | Yamenifurahisha sana<br>Najua kwengine hakuna<br>Uniweke moyoni nikae kwako<br>Nisitoke wasinione    |
| 4. Najiona mimi sasa bora<br>Najiona mimi sasa bora<br>Mpenzi fanya imani<br>Mwako moyoni unifiche miye ndani       | Wengine nawaringia<br>Wengine nawatambia<br>Uniweke mimoyoni nikae<br>Nisitoke wasinione             |

### Chorus

**Ashki majinuni napenda  
Napenda mmoja naye anajua  
Sitowapa jina roho zenu mbaya**

## **Nimezama (Ich bin eingetaucht)**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Ich bin eingetaucht in deine Liebe<br>Ich stecke fest in deiner Liebe<br>Liebster, habe Vertrauen, gib mir einen Platz in<br>deinem Herzen,<br>damit ich nicht entweiche  | und wünsche nicht herausgezogen zu werden.<br>und wünsche nicht herausgezogen zu werden.<br>hüte mich in deinem Innersten,<br>und mich dort niemand entdeckt. |
| 2. Bei dir finde ich Glückseligkeit,<br>Bei dir finde ich Glückseligkeit,<br>Liebster, habe Vertrauen, gib mir einen Platz in deinem<br>Herzen,<br>damit ich nicht entweiche | die ich noch nirgendwo kennengelernt habe.<br>nirgendwo habe sie kennengelernt.<br>hüte mich in deinem Innersten,<br>und mich dort niemand entdeckt.          |
| 3. Ich habe von dir Dinge bekommen,<br>Ich habe von dir Dinge bekommen,<br><br>Liebster, habe Vertrauen, gib mir einen Platz in deinem                                       | die mich tief erfreut haben.<br>von denen ich weiss, dass es sie sonst<br>nirgends gibt.<br>hüte mich in deinem Innersten,                                    |

Herzen,  
damit ich nicht entweiche

und mich dort niemand entdeckte.

4. Ich fühle mich jetzt als etwas besonderes,  
Ich fühle mich jetzt als etwas besonderes,  
Liebster, habe Vertrauen, gib mir einen Platz in deinem  
Herzen,  
damit ich nicht entweiche

damit brüste ich mich vor anderen.  
damit prahle ich anderen gegenüber.  
hüte mich in deinem Innersten,  
und mich dort niemand entdeckt.

Chorus

**Süßestes Verlangen  
Ich liebe jemanden  
Seinen Namen werde ich euch nicht sagen**

**Ich liebe  
Und er weiss es  
Ihr seid missgünstig**

**Nitadumu Naye<sup>305</sup>**

Zanzibar Stars

2004

Dichtung: Mzee Yusuf  
Komposition: Mzee Yusuf  
Sänger: Mzee Yusuf

Intro

**Ya Rabi iwe salama  
Wasipate la kusema  
Mapenzi yawe ya daima  
Waloomba tuachane  
Nyoyo zao ziwaume**

**Salama oo salimini  
Maadui asilani  
Yasiingiliwe na mtu  
Wasipate kutucheka katu  
Kwetu wametoka patupu**

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. Nimemzimia kichizi<br/>Namfagilia mpenzi<br/>Tunapendana azizi<br/>Anavyojua mapenzi<br/>Na kumkosa siwezi<br/>Animaliza kwa pozi<br/>Kusema yote siwezi</p>                    | <p>Ndio maana niko naye<br/>Inshalah nitadumu naye<br/>Iwe maisha mimi naye<br/>Sijaona kama yeye<br/>Mpaka nife na yeye<br/>Na mapenzi yake yeye<br/>Hii siri yangu mie</p>   |
| <p>2. Sijui nipewe nini<br/>Huyu ndo wangu ayuni<br/>Hata niambiwe nini<br/>Kwake n'nakosa nini<br/>Kikiwa cha bakulini<br/>Kiwe ndani ya sahani<br/>Simuachi asilani</p>             | <p>Kwa huyu nishatosheka<br/>Hana hofu sina shaka<br/>Kwengine sendi teseka<br/>Napewa n'nachotaka<br/>Nakula pasi na shaka<br/>Hunilisha muhibaka<br/>Wanochomwa nawataka</p> |
| <p>3. Wapo wanotia hila<br/>Nitadumu naye inshaallah<br/>Anajulia mashalah<br/>Kwa tabia hana hila<br/>Nampenda kila mahala<br/>Penzi letu la muhala<br/>Kiulaini na kula na kula</p> | <p>Ana hivi ana vile<br/>Kwa Mola baraka tele<br/>Tena ana sifa tele<br/>Na umbo lake teule<br/>Nikienda huku na kule<br/>Si kama penzi la wale<br/>Furaha yetu milele</p>     |

<sup>305</sup> Das Lied wurde 2004 mit dem Tanzania Music Award als bestes *taarab*- Lied ausgezeichnet.

- |                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| 4. Wapo wanaotamani       | Penzi watuvurugie        |
| Hawawezi asilani          | Wala wasiingilie         |
| Labda nife nende kaburini | Au afe nimzike yeye      |
| Mapenzi yetu ya shani     | Raha ya mambo yake oye   |
| Nampenda kama nini        | Mola jalie tutulie       |
| Kwake karaha sioni        | Raha pendo letu siye     |
| Cheko bashasha usoni      | Inshaallah nitadumu naye |

Chorus

**Oh, walahi naona raha**  
**Kwake sioni karaha**  
**Nitadumu naye**  
Wan'ochonga  
**Tutakomaa nao**  
Na wachonge  
**Kimpango wao**

**Raha kama nini**  
**Huyu wangu ayuni**  
**Kwa nguvu za Manani**

Chini

Ooh huyu ndo wangu ayuni kwani  
Nitadumu nae kwa nguvu za Manani  
Ooh nitakuwa na yeye maishani  
Labda afe nimzike au anizike mimi  
Acha waseme wao watachoka  
Acha wachonge wao kimpago wao  
Wacha wavimbe na wapasuke  
Hata niambiwe nini mimi simuachi  
Kwengine nifuate nini sitaki teseka  
Ooh huyu ndo wangu ayuni jama

**Nampenda sana**  
**Nampenda sana**

***Nitadumu Naye (Ich werde mit ihr zusammen bleiben)***

Intro

**Gott gebe Ruhe,**  
**Mögen sie nie zu reden finden**  
**Und die Liebe ewig sein,**  
**Die unsere Trennung wünschen,**  
**Es soll sie quälen,**

**absolute Ruhe!**  
**die Feinde!**  
**ungestört!**  
**nie sollen sie Genugtuung bekommen!**  
**bei uns leer auszugehen!**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Ich bin ihr restlos verfallen,<br>Ich bin so stolz auf die Geliebte.<br>Wir lieben uns sehr.<br>So wie sie die Liebe beherrscht,<br>Ohne sie kann ich nicht sein,<br>Sie raubt mir den Verstand<br>Alles kann ich nicht sagen, | deshalb bin ich bei ihr.<br>So Gott will werden wir zusammen bleiben.<br>Möge das Leben lang sein.<br>habe ich es nie erlebt.<br>bis ich mit ihr sterbe.<br>mit ihrer Liebe.<br>das ist mein Geheimnis.  |
| 2. Ich weiß nicht was mir gegeben werden müsste,<br>Diese ist meine Liebste,<br>Gleich welches Angebot,<br>Was fehlt mir bei ihr?<br>Sei es aus der Schüssel,<br>Sei es vom Teller,<br>Niemals verlasse ich sie!                  | bei ihr finde ich alles.<br>wir Vertrauen uns.<br>ich gehe nicht um zu leiden.<br>Ich bekomme was ich wünsche.<br>ich werde gut versorgt.<br>meine Geliebte nährt mich.<br>Das sollen die Neider wissen. |
| 3. Es gibt Hinterhältige,<br>Ich werde mit ihr zusammen bleiben,<br>Sie ist wunderbar,<br>Hinterlist kennt sie nicht,   | die sie anschwärzen wollen.<br>mit Gottes reichem Segen.<br>hat die besten Eigenschaften.<br>hat eine fabelhafte Figur.  |

Ich liebe sie überall,  
Unsere Liebe ist kostbar,  
Ich erfreue mich der Süße,

am ganzen Körper.  
nicht wie die der anderen.  
unsere Freude dauere ewig.

4. Es gibt Neider,  
Nie werden sie das erreichen,  
Vielleicht wenn ich sterbe  
Das Wunder unserer Liebe,  
ich liebe sie unendlich.  
Verstimmung kenne ich bei ihr nicht.  
Freudiges Lachen,

die unsere Liebe zerstören wollen.  
noch nicht einmal zu stören.  
oder ich muss sie begraben.  
das Vergnügen ihrer Liebe,  
Gott gebe uns Frieden!  
Freude erfüllt unsere Liebe.  
Gott gebe uns, dass wir zusammen bleiben.

#### Chorus

**Oh, ich bin erfüllt von Freude,  
Verstimmung kenne ich bei ihr nicht,  
Ich werde mit ihr zusammen bleiben,**

**unendlicher Freude.  
meiner Liebsten.  
Kraft des Barmherzigen,**

Die Intriganten,  
**wir werden an ihnen wachsen.**

Sollen sie intrigieren,  
**ganz nach ihrem Geschmack.**

#### Chini

Ohh, diese ist meine Liebste.  
Kraft des Barmherzigen werde ich mit ihr zusammen bleiben.  
Ohh, ich werde mein Leben mit ihr teilen.  
Außer, ich sterbe oder muss sie begraben.  
Lass nur die Neider machen.  
Lass sie sich wichtig tun, sie werden sehen.  
Was soll ich andernorts leiden.  
Ohh, diese ist meine Liebste.

**Ich liebe sie sehr.  
Ich liebe sie sehr.**

### **Nyama ya Bata**

TOT

1992

Dichtung: Mohammed Mrisho  
Sänger: Mohammed Mrisho

- |                       |                   |
|-----------------------|-------------------|
| 1. Namtangaza bata    | Kwa bei nafuu     |
| Nyama yake kwa mafuta | Kuku utamsahau    |
| Shilingi mia wapata   | Ukapike kwa pilau |

#### Kiitikio

- |                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| Nyama ya bata i tamu  | <b>I tamu</b>        |
| Kwa matonge           | <b>I tamu</b>        |
| Kwa chapati           | <b>I tamu</b>        |
| Kwa pilau             | <b>I tamu</b>        |
| 2. Bata ni mtamu sana | Ukijuwa siri yake    |
| Ni laini kutafuna     | Kama sufi nyama yake |
| Bata mle wa kunona    | Na masala umpake     |
| 3. Ukitaka kumjua     | Sharti uwe na utuvu  |
| Ndipo utapogundua     | Bata ana hiba pevu   |
| Kwa pupa hutomjua     | Utampa sifa mbovu    |

- |   |  |
|---|--|
| 4. Bata hupendeza sana<br>Hutembea kwa mapana<br>Bawa zake kubwa sana | Anapokupa maungo<br>Hakazanishi viungo<br>Zimepangwa kwa mpango    |
| 5. Chakula alacho bata<br>Tofauti nimepata<br>Sifa zote amepata       | Na ndicho alacho kuku<br>Bata kazidi shauku<br>Kwa mchana na usiku |

### **Nyama ya Bata (Entenfleisch)**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Ich preise eine Ente an<br>Über ihr fettes Fleisch<br>Für hundert Schilling bekommst du es.             | zum Vorteilspreis.<br>wirst du ein Hühnchen vergessen.<br>Koch es mit Pilau. <sup>306</sup>                  |
| 2. Eine Ente ist köstlich,<br>Es ist zart zu kauen,<br>Iss eine dicke Ente                                 | kennst du ihr Geheimnis.<br>wie Wolle ihr Fleisch.<br>und füge Curry hinzu.                                  |
| 3. Willst du sie kennen lernen,<br>Da wirst du erkennen,<br>Mit Ungeduld wirst du sie nicht kennen lernen, | musst du zartfühlend vorangehen.<br>eine Ente verfügt über reife Gaben.<br>du wirst sie schlecht beurteilen. |
| 4. Eine Ente ist besonders attraktiv,<br>Sie läuft breitbeinig,<br>Ihre Flügel sind sehr groß,             | gibt sie dir ihren Körper.<br>hält die Gelenke nicht zusammen.<br>sie sind mit Bedacht angelegt.             |
| 5. So wie eine Ente isst<br>den Unterschied habe ich verstanden.<br>Alle Auszeichnungen hat sie bekommen,  | und so, wie ein Hühnchen isst,<br>Die Ente übertrifft in der Leidenschaft.<br>tagsüber und nachts.           |

#### Chorus

Entenfleisch ist köstlich.	<b>Ist köstlich.</b>
Mit matonge. <sup>307</sup>	<b>Ist köstlich</b>
Mit Pilau.	<b>Ist köstlich</b>
Mit Chapati. <sup>308</sup>	<b>Ist köstlich.</b>

---

<sup>306</sup> *Pilau* ist ein Reisgericht mit Fleischstückchen und vielen Gewürzen. Es wird besonders zu Festtagen serviert.

<sup>307</sup> Als *matonge* werden die kleinen Portionen bezeichnet, die man beim Essen vom Maisbrei abgenommen werden, in der Hand zu einer Kugel formt, damit Soße oder Beilagen aufnimmt und im Ganzen isst.

<sup>308</sup> *Chapati* ist ein dünnes Fladenbrot. Beim Essen werden davon Stückchen abgerissen, mit denen Beilagen wie Fleisch und Gemüse aufgenommen werden.

**Nyota**

Akhwani Safaa

1955

Shairi: Ali Buesh

Musiki: Ali Buesh

Mwimbaji: Mohammad Juma Dunia

- |  |   |
|--|---|
| 1. Nyota nakuamini<br>Nimo safarini<br>Wasemao siponi            | Dira na ramani<br>Siwasili kwani<br>Wasisibu ya Manani              |
| 2. Nyota tokea zamani<br>Sibaini sioni<br>Huu leo mtihani        | Naelewa na sukani<br>I wapi pwani pwani<br>Nasubiri yake shani      |
| 3. Dharuba na matufani<br>Nyota tena sizioni<br>Sioni sionekani  | Zivumazo baharini<br>Nahiliki mawimbini<br>Nimefunikwa gizani       |
| 4. Bandari nitaegsha<br>Rabi taniwasilisha<br>Anivue vya kutisha | Nipokewe kwa bashasha<br>Na hatari kunivusha<br>Na salama kunivusha |

Chorus**Nyota nakuamini****Dira na ramani****Nyota (Stern)**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Stern ich vertraue dir,<br>Ich befinde mich auf einer Reise.<br>Was sie sagen, tröstet mich nicht. | Kompass und Karte.<br>Warum komme ich nicht an?<br>Sie sollen Gott nicht beschimpfen.       |
| 2. Stern, schon vor Zeiten<br>Ich erkenne nicht, ich sehe nicht.<br>Dies heute ist eine Prüfung.      | verstehe ich das Ruder.<br>Wo ist es, das Ufer?<br>Ich erwarte seinen Ausgang.              |
| 3. Sturm und Orkan<br>wieder sehe ich die Sterne nicht.<br>Ich sehe nicht, ich werde nicht gesehen,   | tobend auf dem Meer,<br>Ich gehe verloren in den Wellen.<br>von Dunkelheit verhüllt.        |
| 4. Im Hafen werde ich anlegen,<br>Gott wird mir helfen,<br>Er bewahre mich vor Angst                  | mit Jubel empfangen.<br>mich durch Gefahren geleiten.<br>und setze mich unversehrt hinüber. |

Refrain**Stern ich vertraue dir,****Kompass und Karte.**

## **Pendo Wanitakiyani**

Akhwani Safaa

1960

Dichtung: Masauni Yusuf

Komposition: Masauni Yusuf

Sänger: Almas Masudi

- |   |  |
|---|--|
| 1. Pendo husikii kwani<br>Mimi wanitakiyani<br>Kwangu utapata nini      | Sinifanyie ghadhabu<br>Waitafuta aibu<br>Wataka kuniadhibu     |
| 2. Siwezi kukuchukua<br>Hali yangu waijua<br>Hayo yote watambua         | Mimi hapa masikini<br>Kiumbe sina thamani<br>Haniachi kwa nini |
| 3. Kuishi kwangu kwa tabu<br>Kula kwangu kwa tabu<br>Eee! Illahi wahabu | Sijui nakula nini<br>Napewa na majirani<br>Haya taondosha lini |
| 4. Pendo nikiliachia<br>Kweli mimi naumia<br>Lakini nnachelea           | Tanitia mashakani<br>Kwa kumhamu fulani<br>Tamridhi kitu gani  |

### Chorus

**Pendo wanitakiyani**

**Wataka kuniadhibu**

## **Pendo Wanitakiyani (Liebe, warum belästigst du mich)**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Liebe warum hörst du nicht?<br>Du willst mich ergreifen.<br>Was erwartest du bei mir? | Bereite mir kein Ärgernis!<br>Suchst wohl Beschämung?<br>Willst mich wohl bestrafen?                              |
| 2. Ich kann dich nicht empfangen.<br>Du kennst meine Lage.<br>Das alles erkennst du.     | Ich bin völlig mittellos.<br>Als Geschöpf habe ich keinen Wert.<br>Warum lässt du mich nicht?                     |
| 3. Leben bedeutet bei mir Not.<br>Essen bedeutet bei mir Not.<br>Eee! Allah der Gebende, | Ich weiß nicht was essen.<br>Ich erhalte es von Nachbarn.<br>wann wird das ein Ende haben?                        |
| 4. Lass ich die Liebe zu,<br>Wahrlich, ich leide,<br>Aber ich zögere,                    | wird sie mich in Schwierigkeiten stürzen.<br>weil ich nach jemand Bestimmtem verlange.<br>was kann ich ihr geben? |

### Chorus

**Liebe, warum belästigst du mich?**

**Willst mich wohl bestrafen!**

## **Penye Riziki Hapakosi Fitina**

East African Melody Modern Taarab

Dichtung: Adam Mlamali  
Komposition: Adam Mlamali  
Sänger: Mwanahawa Ally

### Intro

#### **Penye riziki hapakosi fitina**

Oh! sadakta  
Oh! yakini  
Riziki – anaetowa – ni Mola

- |                           |                      |
|---------------------------|----------------------|
| 1. Oh! Walimwengu wakiona | Mambo yako yanyooka  |
| Oh! Roho zao husonona     | Chuki binafsi huweka |
| Kumbe kazi ya Rabana      | Humpa anomtaka       |
| Anyimwae hila hana        | Hata akikasirika     |
| Dua mbaya kukuombea       | Upate kuharibikiwa   |
| Fitina hukutilia          | Uluwa kuubomowa      |
| Kafara wanakupiga         | Riziki kuzizuwia     |

### Chorus

**Hatupendeleani mema**  
**Hawakutakii mema**  
**Yenye kheri na salama**  
**Ya imani neema**

**Wanadamu**  
**Wanadamu**  
**Wanadamu**

- |                         |                        |                       |
|-------------------------|------------------------|-----------------------|
| 2. Tumetafautiana       | Viumbe imani zetu      | Insafu na fadhila     |
| Sio sote waungwana      | Wasafi nyoyoni mwetu   | Tunomshukuru Mola     |
| Wapo wamejaa khiana     | Roho zimejaa kutu      |                       |
| Hawapendi kukuona       | Mambo yako yawe kwatu  | Huzusha kila balaa    |
| Hutenda ushirikina      | Yasinyooke ya watu     | Wamekubuhu kwa hila   |
| Viumbe huwawezi katu    |                        |                       |
| 3. Wamegubikwa na choyo | Hawajali utu wao       | Hikdi ndo zao libasi  |
| Daima wapate wao        | Akiambulia mwenzao     | Hupiga fundo la nafsi |
| Huichimbua fitina       | Mikwara kuwekeana      | Pasi chanzo na sababu |
| Kisa riziki zafana      | Tonge haikupigi chenga | Watataka kuharibu     |
| Bali ujanja hawana      | Mola huwaruzuku waja   | Bighairi hisabu       |

#### **Penye riziki hapakosi fitina**

Oh! sadakta  
Oh! yakini  
Riziki anayetoa ni Mola  
**Riziki zina mgao**  
**Hupewa asionayo**  
**Bure kumwendea mbio**  
**Kumbe kazi ya Rabana**  
**Waja msijipe dhiki**  
**Haki ya mtu hailiki**  
**Mpewa hapokonyeki**  
**Wazushi zenu kasheshe**  
**Sio kitu nege zenu**

**Ni Mola hekima yake**  
**Msijue chanzo chake**  
**Huzidi neema zake**  
**Humsitiri mja wake**  
**Alopewa keshapewa**  
**Bure kuiwania**  
**Shina hamtoling'owa**  
**Bilashi mnasumbuka**  
**Riziki huongezeka**

### Sub Chorus

Hao wanaona gere  
Hawataki ning'are

Wanaona gere  
Wacha wajikere

<b>Hao wanaona gere</b> <b>Hawataki mining'are</b>	<b>Wanaona gere</b> <b>Wacha wajikere</b>
Mie nimeramba dume Wacha yangu yasimame <b>Mie nimeramba dume</b> <b>Wacha yangu yasimame</b>	Nimebahatika Nakunawirika <b>Nimebahatika</b> <b>Nakunawirika</b>
Riziki haiwaniwi Anaetoa Rabana <b>Riziki haiwaniwi</b> <b>Anaetoa Rabana</b>	Nyie hata mkinuna Wakupokonya hakuna <b>Nyie hata mkinuna</b> <b>Wakupokonya hakuna</b>
Riziki mtoaji Mungu Haina fundi mangungu <b>Riziki mtoaji Mungu</b> <b>Haina fundi mangungu</b>	Taireni visalata Alopata keshapata <b>Taireni visalata</b> <b>Alopata keshapata</b>
Riziki mantashau Hakuna kila wenzangu <b>Riziki mantashau</b> <b>Hakuna kila wenzangu</b>	Zinashushwa kwa hesabu Hamuwezi kuharibu <b>Zinashushwa kwa hesabu</b> <b>Hamuwezi kuharibu</b>

### **Penye Riziki Hapakosi Fitina (Wo Gottes Fürsorge ist, ist auch Neid)**

#### Intro

**Wo Gottes Fürsorge ist, ist auch Neid.**

Oh! Wahrhaftig!

Oh! Gewiss!

Die Vorsehung erteilt Gott.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Oh! Wenn Menschen sehen,<br>oh, sind ihre Herzen betrübt<br>Doch, es ist das Werk Gottes<br>Er kennt keine Hinterlist, | dass es dir gut geht,<br>und stiften Unfrieden.<br>dem zu geben, den er erwählt.<br>enthält niemanden etwas vor,<br>selbst wenn er erzürnt ist.<br>die deine Zerstörung wünschen,<br>um Gewinn zu vernichten,<br>um die glückliche Vorsehung von dir abzuwenden. |
| Selbst Gebete,<br>selbst das Spinnen von Intrigen<br>die Ungläubigen schlagen auf dich ein,                               |  |

#### Chorus

**Wir wünschen uns nichts Gutes,  
Sie wünschen dir nichts Gutes,  
In Glück und Frieden,  
in Glaube und Güte.**

**die Menschen.  
die Menschen.  
die Menschen,**

- |   |   |   |
|---|---|---|
| 2. Wir Geschöpfe unterscheiden uns<br>Nicht alle sind ehrenwerte<br>Menschen.<br>Es gibt Verräter,<br>Sie mögen dich nicht sehen,<br>Sie bemühen magische Kräfte,<br><br>Niemand kannst du diese Geschöpfe<br>bezwängen | in unserem Glauben,<br>Rein in unseren Herzen,<br><br>deren Herzen erstarrt sind.<br>wenn es dir gut geht<br>damit das Leben anderer nicht<br>gut verläuft, | in Güte und Tugend.<br>die wir Gott danken.<br><br>und bringen Unheil über dich.<br>bringen sie dich mit List zum<br>Schweigen. |
| 3. Sie sind von Habgier erfüllt,<br>Nur sie sollen bedacht werden.  | geben nichts auf Menschlichkeit.<br>Erhält jemand anderes etwas,  | Hass, das sind ihre Kleider.<br>hegen sie Groll,  |

Säen Zwietracht,  
So bekommen sie, was sie brauchen,  
Aber sie haben keine Macht.

Legen Fallstricke  
Erleiden keinen Hunger,  
Gott versorgt seine Geschöpfe,

ohne Grund.  
wollen aber andere ruinieren.  
bedenkt die Zuwendungen.

### Wo Glück ist, ist auch Neid!

Oh! Wahrhaftig!  
Oh! Gewiss!  
Der, der Glück gibt, ist Gott.  
**Das Glück wird verteilt**  
**Dem Elenden wird gegeben,**  
**Es ist nutzlos, jemandem Böses zu wünschen,**  
**Doch es ist das Werk Gottes,**  
**Geschöpfe macht euch keinen Kummer,**  
**Das Recht eines Menschen nutzt sich nicht ab,**  
**Dem Empfangenden kann nichts genommen werden.**  
**Die Lügner und ihre Probleme,**  
**Worte haben kein Gewicht.**

**nach Gottes Weisheit.**  
**warum auch immer.**  
**es wird ihm geholfen werden.**  
**sein Geschöpf zu behüten.**  
**der Gesegnete ist schon gesegnet.**  
**vergeblich, etwas zu begehren.**  
**Die Wurzel werdet ihr nicht ausreißen.**  
**sie reiben sich umsonst auf.**  
**Die göttliche Fürsorge versiegt nicht.**

### Sub Chorus

Sie, sie sind hasserfüllt.  
Sie wollen nicht, dass ich glänze.  
**Sie, sie sind hasserfüllt.**  
**Sie wollen nicht, dass ich glänze.**

Sie sind hasserfüllt.  
Lass sie sich nur ärgern.  
**Sie sind hasserfüllt.**  
**Lass sie sich nur ärgern.**

Ich, ich habe eine gute Partie gemacht.  
Lass nur mein Leben erstarken  
**Ich, ich habe eine gute Partie gemacht.**  
**Lass nur mein Leben erstarken**

Ich habe Glück gehabt.  
und erblühen.  
**Ich habe Glück gehabt.**  
**und erblühen.**

Die Vorsehung lässt sich nicht erstreiten,  
Der, der gibt ist Gott,  
**Die Vorsehung lässt sich nicht erstreiten,**  
**Der, der gibt ist Gott,**

ihr, auch wenn ihr zürnt.  
unmöglich es zu nehmen.  
**ihr, auch wenn ihr zürnt.**  
**unmöglich es zu nehmen.**

Gott ist der Geber der Vorsehung,  
Da gibt es keinen noch so guten Experten.  
**Gott ist der Geber der Vorsehung,**  
**Da gibt es keinen noch so guten Experten,**

so oder so ihr Lügner.  
Der Gesegnete hat schon empfangen.  
**so oder so ihr Lügner.**  
**der Gesegnete hat schon empfangen.**

Vorsehung gibt es überall  
Nicht jeder bekommt es,  
**Vorsehung gibt es überall**  
**Nicht jeder bekommt es,**

und wird gerecht verteilt.  
ihr könnt es nicht zerstören.  
**und wird gerecht verteilt.**  
**ihr könnt es nicht zerstören.**

## **Riziki Mafungu Saba**

Zanzibar Stars Modern Taarab

Vol. Rusha Roho Usitoe Roho

Dichtung: Mzee Yussuf  
Komposition: Mzee Yussuf  
Sänger: Jokha Kassim

### Intro

**Shani ni shani ya Mungu shani, shani**  
**Mola kanivua**  
**Ama kweli Mungu akitaka kupa**  
**Ama kweli Mungu akikuandikia**

**Yaloubwa duniani**  
**Hili mimi nimeondokea**  
**Haiandiki kibarua**  
**Haikuwekei pazia**

**Hukupa kwa zake njia**  
**Ohh, riziki mafungu saba**

1. Nilikuwa sina uso  
Nilikuwa nimeinamia chini  
Na dunia sikuitamani  
Nilidhulumiwa chair yangu  
Siwafichi walimwengu  
Nilidai haki yangu  
Bali ni matusi kwangu  
Yote yalisibu kwangu  
Ohh nashukuru sana  
Nimefurahi sana

**Mwenyewe anazijua**  
**Yangu yanakaa sawa**

- Sina uso kwa kuupeleka  
Nachekwa na kila mtu  
Kwa sababu sina kitu  
Wenye nguvu wakachukua  
Hili kweli limekuwa  
Hakuna nilichoambua  
Na kebehi zilojaa  
Nikabaki naomba dua  
Nimeokoka si haba  
Riziki mafungu saba

Chorus

**Mlinipiga kibuti**  
**Ahhh kwa Mungu hakuna kubwa**  
**Hamuipati bahati**  
**Ahh riziki mafungu saba**

**Mkadhani mmepata**  
**Kwa mganga mkikeshwa**

2. Nimejawa na furaha, na furaha  
Kweli Mola hamtupi mja wake  
Katu hamuachii ahangaika  
Walotaka niadhirike  
Kila mtu ana lake  
Yule amepewa yake  
Kwa waganga uhangaika  
Acha sasa niwacheke  
Ohh mnataka yanifike  
Nimefurahi sana
3. Hata kingekuwa pungufu, pungufu  
Kwa Mungu hakuna kubwa  
Nashukuru majaliwa Subulhana  
Nimepata kipya kinyemi  
Wamenyamaza wasemi  
Mola ameshanihami  
Nilidhulumiwa mimi  
Walijiona watemi  
Ohh natesa sana  
Nimefurahi sana

- Ndani ya nafsi yangu  
Hata ufunge pingu  
Atange ulimwengu  
Kanivua Mola wangu  
Riziki saba mafungu  
Na mi nimepewa yangu  
Hufungi riziki yangu  
Hamuyawezi ya Mungu  
Inshaallah yawarudie  
Riziki mafungu saba

- Nitakipokea  
Lilozidi kudra yake  
Kanistiri mja wake  
Kwa mtu sipigi hodi  
Kimya vishindo na inadi  
Na vichwa vya mafisadi  
Sasa Mola akawarudi  
Nanukia hal-udi  
Nacheka kistaarabu  
Riziki mafungu saba

**Kwa Mola hakuna kubwa, kwa Mola hakuna kubwa**

Wacheni mbwembwe

**Kwa Mola hakuna kubwa, kwa Mola hakuna kubwa**

Nimepata changu

**Kwa Mola hakuna kubwa, kwa Mola hakuna kubwa**

Nashukuru Mungu

**Kwa Mola hakuna kubwa, kwa Mola hakuna kubwa**

Riziki saba mafungu

Riziki Mafungu Saba<sup>309</sup> (Wunderbare Göttliche **Vorsehung**)

Intro

**Wunder, Wunder Gottes, Wunder  
Gott hat mich von Schwierigkeiten befreit.  
Wenn Gott dir wirklich etwas geben will,  
Wenn Gott es wirklich will,  
Er gibt dir auf seine Art und Weise,  
Ohh, meine wunderbare Vorsehung!**

**der Schöpfung auf Erden.  
Das ist für mich vorüber.  
gibt er dir nicht niedrige Arbeit.  
enthält er dir nichts vor.  
die nur er selber kennt.**

1. Ich hatte kein Gesicht,  
Ich ging gebückt,  
Und die Welt hatte ich nicht begehrt,  
Ich wurde um meine Stellung betrogen,  
Ich verstecke dies nicht vor den Menschen,  
Ich forderte mein Recht,  
im Gegenteil,  
Das alles hat mich sehr geschmerzt.  
Oh, ich bedanke mich sehr,  
Ich habe mich sehr gefreut

mich zu zeigen.  
wurde von jedem ausgelacht.  
weil ich nichts besaß.  
die mit Macht haben sie genommen.  
wirklich, so war es.  
nichts habe ich bekommen,  
nur Schimpf und Beleidigung ohne Ende.  
Es blieb mir das Gebet.  
ich bin gerettet und das nicht zu knapp.  
über meine wunderbare Vorsehung!

Chorus

**Ihr habt mich mit Stiefeln getreten, weil ihr glaubtet  
Ahh, für Gott ist nichts zu groß.  
Ihr habt kein Glück,  
Medizinmann verbringt.  
Ahh meine wunderbare Vorsehung!**

**bekommen zu haben.  
selbst wenn ihr die Nacht beim**

2. Ich bin in meinem Innersten  
Wirklich, Gott verwirft seine Menschenkinder nicht,  
Niemand lässt er den Menschen mit Sorgen allein,  
Die, die wünschten, ich nähme Schaden an,  
Jeder Mensch hat sein  
Jener hat seines bekommen,  
Geh nur zum Medizinmann,  
Lass mich über euch lachen,  
Ohh, ihr wollt, dass es mich erwischt.  
Ich habe mich sehr gefreut

von Freude erfüllt.  
auch wenn du verhext bist.  
umherirrend auf der Welt.  
mein Gott hat mich befreit.  
Schicksal.  
ich habe meines bekommen.  
du änderst meine Vorsehung nicht.  
ihr könnt nichts gegen Gott ausrichten.  
In Gottes Namen, es komme auf euch zurück!  
über meine wunderbare Vorsehung!

3. Selbst wenn es mangelhaft sein sollte,  
Für Gott ist nichts zu groß,  
Ich bedanke mich für Gottes Gnadenerweis.  
Ich habe erneut angenehme Dinge erhalten,  
Die Schwätzer sind still geworden,  
Gott hat mich geschützt  
Ich wurde unterdrückt,  
Sie sahen sich als Helden,  
Ohh, ich steche sie alle aus,  
Ich habe mich sehr gefreut

ich werde es empfangen.  
seine Macht ist unermesslich.  
Er hat mich, sein Geschöpf bewahrt.  
ich klopfe nicht an Türen anderer.  
still Aufruhr und Provokation.  
vor den Köpfen der Intriganten.  
jetzt hat es ihnen Gott zurückgegeben.  
ich (aber) dufte nach kostbarem Weihrauch.<sup>310</sup>  
ich lache weise.  
über meine wunderbare Vorsehung!

**Für Gott ist nichts zu groß,**

**für Gott ist nichts zu groß.**

Lasst die Prahlerei!

**Für Gott ist nichts zu groß,**

**für Gott ist nichts zu groß.**

Ich habe meines bekommen.

**Für Gott ist nichts zu groß,**

**für Gott ist nichts zu groß.**

<sup>309</sup> *mafungu*: viele verschiedene Wege, *saba*: göttliche Zahl = Wunder

<sup>310</sup> Mit *hal-udi* wird die beste Qualität an Weihrauch bezeichnet.

Ich danke Gott!

**Für Gott ist nichts zu groß,**

Wunderbare Vorsehung!

**für Gott ist nichts zu groß.**

## **Sanamu la Michelini**

Muungano Cultural Troupe

2000, Vol. 19

Dichtung: Mustafa Ramadhani

Komposition: Mustafa Ramadhani

Sänger: Nasma Hamisi Kidogo

### Chorus I

**Unasemwa wehh  
Unaambiwa wewe  
Ngoma si yako  
Mbele huchezi**

**Sanamu la michelini  
Usojua kushaini  
Waivalia kibwaya  
Nyuma hutikisiki**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Umbile kipaji changu<br>Nitazame shepu yangu<br>Mimi si wewe mwenzangu<br>Mwili una matuta na manundu | Sio mwili wa kubuni<br>Kabisa hatulingani<br>Wanakucheka mjini<br>Sanamu la michelini |
|--|---|

### Chorus II

Utabakia nambie nambiee

**Akwambie nani shoga nawe shoga huna**

Utat'abikia nambie nambie

**Akwambie nani wewe shepu huna**

Ooo sanamu la michelini

**Hupendezi, hata ujirembe, unatisha**

Ooo sanamu la michelini

**Hupendezi, hata ukisuka vinywele vinafumka**

Ooo sanamu la michelini

**Hupendezi, hata ukivaa mitaani unachekesha**

Tuachie wenyewe

**Tujimwage**

Cheki bodi cheki shepu

**Sio mchezo**

- |   |   |
|---|---|
| 2. Mimi wewe sikusemi<br>Hupendezwi na gauni<br>Akishona ubavuni<br>Uzuri akupe nani        | Nakujua juu chini<br>Fundu amepiga chini<br>Yachanika kifuani<br>Usahau sanamu la michelini |
| 3. Ujitazame mwili wako<br>Hakuna saizi yako<br>Hutoi msisimko<br>Baki kusema wenzako       | Umefura kama nini<br>Utaranda mitaani<br>Akuonapo machoni<br>Hujioni sanamu la michelini    |
| 4. Uso umepondwapondwa<br>Shedo yako imedunda<br>Masikio kama punda<br>Fani yako kumbakumba | Wanja hauonekani<br>Haienei shavuni<br>Herini zagusa chini<br>Rudi kwenu ukaishi kijijini   |

## **Sanamu la Michelinini (Michelinmännchen)**

### Chorus I

Über dich wird getratscht,                      du Michelinmännchen.  
 Du bist angesprochen,                      Du, die nicht zu strahlen verstehst!  
 Das ist nicht dein Tanz,                      du trägst noch Baströckchen.  
 Vorne tanzt du nicht,                      hinten bewegst du dich nicht.

- |                                   |                                     |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Meine Figur ist eine Gabe,     | kein unförmiger Körper.             |
| Betrachte nur meine Figur.        | Wir ähneln uns nicht im geringsten. |
| Ich bin nicht du, meine Liebe.    | Sie lachen über dich in der Stadt.  |
| Dein Körper hat Dellen und Ringe, | du Michelinmännchen.                |

### Chorus II

Du wirst zurückbleiben und sagen: sag's mir, sag's mir.  
**Wer soll es dir denn sagen, Freundin, wo du keine Freundin hast!**  
 Oh, du Michelinmännchen!  
**Du bist nicht attraktiv, gleich wie du dich zurechtmachst.**  
 Oh, du Michelinmännchen!  
**Du bist nicht attraktiv, selbst wenn du deine strohigen Haare flichst, löst sich die Frisur gleich auf.**  
 Oh, du Michelinmännchen!  
**Du bist nicht attraktiv, selbst wenn du dich gut kleidest, lacht doch jeder im Viertel über dich.**  
 Überlassen wir es ihnen selber.  
**Lass uns Spass haben!**  
 Sieh diesen Körper, sieh diese Figur.  
**Das ist kein Witz!**

- |  |  |
|--|--|
| 2. Ich rede nicht über dich,             | ich kenne dich von oben bis unten.             |
| Du bist nicht attraktiv in deinem Kleid, | der Schneider hat sich vernäht.                |
| An der Seite ist es viel zu eng,         | reißt an der Brust.                            |
| Wer soll dir Schönheit geben?            | Vergiss es, Michelinmännchen!                  |
| 3. Sieh dir deinen Körper an,            | du bist total aufgedunsen.                     |
| In deiner Größe gibt es nichts.          | Wirst in den Straßen umherirren.               |
| Du bist nicht aufregend                  | für den der dich sieht.                        |
| Bleibt, dass dich die deinen aufklären.  | Selber siehst du dich nicht, Michelinmännchen. |
| 4. Dein Gesicht ist eingefallen,         | den Kajalstrich sieht man nicht.               |
| Dein Rouge wie ein Bluterguss,           | nicht über die Wange verteilt.                 |
| Ohren wie ein Esel,                      | die Ohringe berühren den Boden.                |
| Dein Ressort ist die Promiskuität.       | Kehr zurück ins Dorf!                          |

## **Sasa Njiwa Kakutoka**

Akhwani Safaa

28.4.1963

Dichtung: Maulidi Othman

- |                       |                    |
|-----------------------|--------------------|
| 1. Bure unahangaika   | Njiwa kumfuatiya   |
| Madhali keshakutoka   | Situmai kurejeya   |
| Kwangu mimi keshafika | Kutoka tena udhiya |

- |   |   |
|---|---|
| 2. Njiwa alikuwa wako<br>Ukavifanya <sup>311</sup> vituko<br>Sasa keshatoka kwako | Nyumbani alituliya<br>Ndipo akakukimbiya<br>Naapa hatorejea   |
| 3. Naona wajipa dhiki<br>Humtoi kwa bunduki<br>Seuze yako mikuki                  | Na majonzi kujitiya<br>Huko alikoingiya<br>Wapita kutembeleya |
| 4. Si kama yuko mwituni<br>Wala hayuko mtini<br>Njiwa yumo mikononi               | Njiwa ukamfatiya<br>Ikiwa wamgojeya<br>Mwangu sasa katuliya   |

### **Sasa Njiwa Kakutoka (Jetzt ist dir die Taube davongeflogen)**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Du bemühst dich umsonst,<br>Wenn sie schon von dir fort ist,<br>Bei mir ist sie angekommen,                            | der Taube nachzustellen.<br>hoffe nicht, dass sie zurückkehrt.<br>wieder zu gehen ein Verdruss. |
| 2. Die Taube war deine,<br>Da machte sie mir Avancen,<br>Jetzt ist sie fort von dir.                                      | hatte ihr Zuhause.<br>so lief sie fort von dir.<br>Ich schwöre, sie kehrt nicht zurück!         |
| 3. Ich sehe, du verzehrst dich,<br>Selbst mit Waffengewalt entreißt du sie nicht,<br>Wie viel weniger mit deinen Speeren, | bist von Trauer ergriffen.<br>dort, wo sie eingetreten ist.<br>mit denen du vorbeikommst!       |
| 4. Das ist nicht wie im Wald<br>Auch ist sie nicht auf einem Baum,<br>Die Taube ist in sicheren Händen.                   | eine Taube zu jagen.<br>falls du ihr auflauerst.<br>Bei mir hat sie jetzt ihr Zuhause.          |

### **Semeni**

East African Melody Modern Taarab

2004

Dichtung: Mahmoud el- Alawy  
Komposition: Mahmoud el- Alawy  
Sänger: Sabaha Muchacho

#### Intro

**Waja yangu ya semeni  
Ya uwongo zueni  
Lakini lakini**

**Mtakavyo yapikeni  
Msichoke niandameni  
Haki yangu mi nipeni**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Waja yangu mimi<br>Waja mtakavyo<br>Tena pia urongo<br>Nye msichoke<br>Bure mwajishughulisha<br>Bure mwajifedhehesha<br>Anotaka Mungu hasha<br>Semeni semeni | Yasemeni<br>Yapikeni<br>Uwazueni<br>Niandameni<br>Bure mwajihangaisha<br>Bure mwajiaibisha<br>Hamtolibadilisha<br>Mtakuja nyamaza kisha |
|---|---|

---

<sup>311</sup> Im Manuskript von Akhwani Safaa heißt es *Akavifanya* – 3.Ps.Sg., was aber im Kontext keinen Sinn ergibt. Vermutlich handelt es sich hierbei um einen Schreibfehler.

- |    |                        |                        |
|----|------------------------|------------------------|
| 2. | Wacha kamari           | Hiyari yenu            |
|    | Waja ningekuwa         | Sina kitu              |
|    | Bora riziki            | Sio kazi yenu          |
|    | Nyie kuigawa           | Ni ya watu             |
|    | Uzushi chakula chenu   | Uzushi faida kwenu     |
|    | Uzushi ndiyo kazi zenu | Uzushi ni ubaya wenu   |
|    | Japo choyo hulka yenu  | Acheni hasara kwenu    |
|    | Semeni semeni          | Mvae na njuga zenu     |
| 3. | Waja kushukuru         | Mimi ndiyo sawa        |
|    | Mungu kunipa           | Hifadhi yake           |
|    | Kundi la ziro          | Miye sijakuwa          |
|    | Pakazeni urongo        | Muupake                |
|    | Mwaudhika kweli kweli  | Mwaudhika mumefeli     |
|    | Mwaudhika yangu hali   | Bora kuliko awali      |
|    | Kuwa mpaji Jalali      | Sichuji nang'ara daily |
|    | Semeni semeni          | Mnoyasema mimi sijali  |

Chorus

**Hamunitaabishi, hamnishughulishi**  
**Hamnikesheshi, hamnishtushi**  
**Semeni lieni ropokeni**  
**Mapema bado wenzangu mtachoka nyie**  
**Mungu yuko wetu sote ee**  
**Semeni semeni semeni semeni**  
**Ya urongo semeni na ya kweli semeni**  
**Ya nje semeni na vya ndani semeni**  
**Mtabaki mnalo hampati mtakalo**  
**Mtabaki nyekenyeke, roho zenu nyekenyeke**  
**Sala yenu nyekenyeke, amka yenu nyekenyeke**  
**Nyekenyeke, nyekenyeke**

Chini

**Mie nikila chakula nyie mnakula maneno**  
**Sichoki nawatazama**  
**Mie nikienda kulala nyie mwalalia maneno**  
**Sichoki nawatazama**  
**Nikitulia mahala nyie mwavumisha maneno**  
**Sichoki nawatazama**  
**Nimewashinda bahati hamkubali kwa nini**  
**Ukweli kwenu uchungu**  
**Kutesa wangu wakati mwakasirishwa na nini**  
**Ukweli kwenu uchungu**  
**Bado mi hamnipati hamridhiki kwa nini**  
**Ukweli kwenu uchungu**  
**Mnani jama mnani urongo wenu wa nini**  
**Asoshindwa si mshindani mna macho hamuoni**  
**Kaniruzuku Manaani**  
**Acheni husda mpaji Mungu**  
**Acheni uchoyo mpaji Mungu**  
**Acheni ubinafsi mpaji Mungu**  
**Ninangara sijachuja nala kuku kwa mrija**  
**Hoja zenu si hoja**

Poa ee mambo poa	Sasa ndiyo
<b>Poa ee mambo poa</b>	<b>Sasa ndio</b>
Poa mambo yangu	Mimi poa
<b>Sasa ndio</b>	

Poa ee mambo poa, **Sasa ndio**

## **Semeni (Redet nur)**

### Intro

**Redet nur über mich,  
Verbreitet eure Lügen,  
Aber, aber,**

**kocht in der Gerüchteküche, wie ihr wollt.  
werdet nicht müde, mir nachzuspionieren.  
mein Recht gebt mir.**

1. Über meine Angelegenheiten  
Eure Intrigen,  
Auch die Lügen,  
Werdet nicht müde,  
Umsonst belastet ihr euch,  
Umsonst beschämt ihr euch,  
Was Gott will, niemals  
Redet nur, redet nur!  
redet.  
spinnt sie.  
verbreitet sie.  
spioniert mir nach.  
umsonst plagt ihr euch.  
umsonst blamiert ihr euch.  
werdet ihr es ändern.  
Am Ende werdet ihr schweigen.
2. Glücksspiele, ihr Menschenkinder,  
Ihr Menschenkinder,  
besser Gottes Vorsehung,  
Das, was ihr euch teilt  
Klatsch und Tratsch ist eure Nahrung,  
Klatsch und Tratsch ist eure Beschäftigung,  
Auch wenn der Geiz euer Charakter ist,  
Redet nur, redet nur!  
das bleibt euch überlassen.  
wenn ich nichts besäße,  
als eure Beschäftigung.  
sind anderer Leute Angelegenheiten.  
daraus zieht ihr Gewinn.  
das ist eure Gehässigkeit.  
lasst es, es ist nur zu eurem Schaden.  
Ich fürchte mich vor nichts.
3. Menschenkinder danken,  
Gott gibt mir  
Der Gruppe von Taugenichtsen  
Verbreitet eure Lügen,  
Ihr müsst wohl sehr gekränkt sein,  
Euch ärgert meine Situation.  
weil der Allmächtige gibt.  
Redet nur, redet nur!  
ich bin so in Ordnung.  
seinen Schutz.  
gehöre ich nicht an.  
diffamiert.  
ihr habt versagt.  
Sie ist besser als je zuvor,  
Ich akzeptiere dies und glänze jeden Tag.  
Was ihr redet, berührt mich nicht.

### Chorus

**Ihr bereitet mir keine Probleme, ihr belastet mich nicht.  
Ihr bereitet mir keine schlaflosen Nächte, ihr schockt mich nicht.  
Redet, schreit, fantasiert!  
Noch ist es zu früh, ihr werdet ermüden.  
Gott ist mit uns allen.  
Redet nur, redet nur!  
Lügen verbreitet, die Wahrheit gebt bekannt.  
Ihr bleibt mit dem, was ihr habt und bekommt nicht, was ihr möchtet.  
Ihr bleibt Klatschmäuler, eure Herzen nichts als Klatsch.  
Eure Gebete leere Worthülsen, euer Erwachen Klatsch.  
Klatsch und leere Worthülsen.**

### Chini

**Während ich Speisen zu mir nehme, ernährt ihr euch von Tratsch.  
Ich ermüde nicht, ich beobachte euch nur.  
Während ich Schlafen gehe, ruht ihr euch auf Tratsch aus.  
Ich ermüde nicht, ich beobachte euch nur.  
Während ich an einem Ort ausruhe, bringt ihr Gerede in Umlauf.  
Ich ermüde nicht, ich beobachte euch nur.  
Ich habe euch mit meinem Glück übertroffen, warum gebt ihr das nicht zu.  
Die Wahrheit ist für euch bitter.  
Es ist meine Zeit, mich wohl zu fühlen, was ärgert euch denn.  
Die Wahrheit ist für euch bitter.  
Ihr kriegt mich nicht, warum gebt ihr euch nicht zufrieden.**



## „Kwa Raha Zangu“ – Zu meinem Vergnügen

---

Siadhiriki mie sikashifiki  
Na wala hamuniwezi mtapanda mkishuka  
Namuamini mwenyezi Mola aso mshirika

Bure mkiniandama

### Chorus

**Ah! wabaya kweli wabaya  
Binadamu hawana wema  
Hawana wema wala shukurani  
Binadamu kweli wabaya**

### Subchorus

**Oh! mtalia mtaniona nikihimili dunia peke yangu miye**

### Subchorus No.1

Mlitaka niadhirike kusudi lenu mucheke  
Lakini Mola Manani amenisitiri mja wake

### Subchorus

**Oh! mtalia mtaniona nikihimili dunia peke yangu miye**

### Subchorus No. 1

Waja mwanikamia kutaka niadhirike mie  
Mwake mkitambua ubaya una mwisho wake nyie

### Subchorus

**Oh! mtalia mtaniona nikihimili dunia peke yangu miye**

### Subchorus No. 1

Nimekukoseni nini hamwishi kunidoboa mie  
Namuachia manani Mola atanilipia mie

### Subchorus

**Oh! mtalia mtaniona nikihimili dunia peke yangu miye**

### Subchorus No. 1

Mtamaliza mizungu roho zitakuumeni nyie  
Mkiniweka kizani nuru inanianga mie

### Subchorus

**Oh! mtalia mtaniona nikihimili dunia peke yangu miye**

### Subchorus No. 2

Napenda ah! mkishuka nyie  
Hamuwezi kuziba nuru kanipa Mungu

Mtanisema ah! mtachoka nyie  
Zitashindwa hila zenu                      Mie sitoadhirika



## „Kwa Raha Zangu“ – Zu meinem Vergnügen

---

Was habe ich euch getan, dass ihr nicht aufhört, mich zu peinigen?  
Ich überlasse es dem Allmächtigen, Gott wird mich entschädigen.

### Subchorus

**Oh! Ihr werdet weinen ihr werdet mich sehen, wie ich die Welt ganz alleine ertrage.**

### Subchorus No. 1

Ihr werdet die Magie ausschöpfen, es wird euch in der Seele wehtun.  
Wenn ihr mich in die Dunkelheit bringt, wird mir das Licht leuchten.

### Subchorus No. 2

Ich mag es Ah! Wenn ihr absteigt!  
Ihr könnt das Licht nicht verdunkeln, das Gott mir gibt!  
Ihr werdet über mich reden Ah! Ihr werdet ermüden!  
Eure Hinterlistigkeiten werden versagen, ich, ich bin nicht zu diffamieren!

## **Tanga Kuna Raha**

Bembea

2002

Dichtung: Husein Kibao  
Komposition: Husein Kibao  
Sänger: Husein Kibao

### Intro

## **Tanga Tanga Raha Raha**

### Chorus

**Tanga kuna raha  
Hakuna karaha  
Siku zote ni furaha  
Tanga kuna raha**

**Nendeni muone mambo  
Mji ule wa urembo  
Kwa mavitu na majambo**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Ukingia mjini<br>Hakuna purukushani<br>Upepo wa baharini<br>Kama mji wa peponi<br>Kama mgeni<br>Utembezwe mitaani<br>Kuanzia Ngamiani                                      | Tanga mji umepoa<br>Mtu wa kukusumbua<br>Marashi unanukia<br>Una visomo na dua<br>Utapokelewa kwa heshima na murua<br>Na namba ukitajiwa<br>Msambweni na Mabawa             |
| 2. Watu wa Tanga wavuvi<br>Wengine ni wachuuzi<br>Na kule kuvunjwa nazi<br>Wanaugua maradhi<br>Watu wenye hadhi<br>Na wenye busara<br>Hao wasojihifadhi<br>Wao wamekosa radhi | Na wafanya biashara<br>Wa faida na hasara<br>Ni kuondosha madhara<br>Ya husuda na tijara<br>Na wenye busara<br>Tanga wametia fora<br>Wasodoma na gomora<br>Wanatutia dosari |

EE MWANAMKE WA KITANGA EE

**BEE**

HEBU NILETEE HIZO NGUO ZANGU NATAKA KWENDA

ND'O KWANZA ZIKO JUU YA KAMBA ZADODA MAJI

SASA NITAKWENDAJE KAZINI?

USIWE NA WASIWASI NIMEKUOMBEA RUHUSA UNA ID<sup>313</sup> YA SIKU MBILI

EEE

**FULANA HIYO HAPO, SERUNI HIYO HAPO**

**HATOKI MTU HAPA LEO**

YALE YALE TANGA KUNA RAHA

- |                         |                        |
|-------------------------|------------------------|
| 3. Na huko Uswahilini   | Kuna majambo mazito    |
| Utalishwa mapajani      | Chachandu mapochopocho |
| Utabebwa bebwa mgongoni | Hata kama u mzito      |
| Utabebwa bebwa mgongoni | Kushinda hata mtoto    |
| Upelekwe msalani        | Uogeshe maji moto      |
| Ukirudishwa chumbani    | Ni mapenzi moto moto   |

Chini

**ooh boribo ni tamu nikila sina fahamu**

Nimefika Tanga nikamenyewa nikala sina fahamu

**ooh boribo ni tamu nikila sina fahamu**

Nikarudi Tanga nikakatiwa nusura niwe wazimu

**ooh boribo ni tamu nikila sina fahamu**

Boribo la maganda nikalipewa utamu juu ya utamu

Sukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Sukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
ee	<b>Naona tamu</b>
ee Nasukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Nasukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Ngamiani	<b>Naona tamu</b>
Nasukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Kisosora	<b>Naona tamu</b>
Nasukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Makorora	<b>Naona tamu</b>
Nasukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Kachunju	<b>Naona tamu</b>
Nasukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Mabawa	<b>Naona tamu</b>
Nasukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Mwaboza	<b>Naona tamu</b>
Nasukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Kwa Minju	<b>Naona tamu</b>
Nasukuma bembea	<b>Naona tamu</b>
Naona tamu kwa Mzee Makamba	

<sup>313</sup> Abkürzung für Urlaub



Chini

**Ohh Mangos<sup>315</sup> sind süß, wenn ich sie esse, verliere ich das Bewusstsein.**

Ich kam nach Tanga und mir wurde eine geschält, hab sie gegessen und das Bewusstsein verloren.

**Ohh Mangos sind süß, wenn ich sie esse, verliere ich das Bewusstsein.**

Ich bin nach Tanga zurückgekehrt, fast hätte ich den Verstand verloren.

**Ohh Mangos sind süß wenn ich sie esse, verliere ich das Bewußtsein.**

Die Mango mit Schale, die ich bekam, süßer als süß.

Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
In Ngamiani. <sup>316</sup>	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
In Kisosora.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
In Makorora.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
In Kachunju.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
In Mabawa.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
In Mwaboza.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
In Ngamiani.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Bei Minju.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Ich stoße die Schaukel an.	<b>Ich finde es köstlich.</b>
Bei Mzee Makamba. <sup>317</sup>	<b>Ich finde es köstlich.</b>

**Tudumishe Pendo Letu**

JKT

2001

\*

Dichtung: Suya Mselem  
Komposition: Suya Mselem  
Sänger: Suya Mselem

- |                         |                     |
|-------------------------|---------------------|
| 1. Tudumishe penzi letu | Ewe wangu la azizi  |
| Kamwe maadui zetu       | Nao wapata simanzi  |
| Wasijadili ya kwetu     | Wabakie vinywa wazi |

Kiitikio

<b>Simwachi haniachi</b>	<b>Ewe wangu la azizi</b>
<b>Pendo letu bado bichi</b>	<b>Kweli nawambia wazi</b>
<b>Anipenda kama pochi</b>	<b>Hilo mwake mfukoni</b>

<sup>315</sup> *boribo* (ma-) bezeichnet eine bestimmte Art von Mango mit rotem Fruchtfleisch. Diese gilt als besonders süß.

<sup>316</sup> Kisosora, Makorora, Kachunju, und Mwaboza sind Stadtviertel in Tanga.

<sup>317</sup> Minju und Makamba sind Familiennamen.

- |   |  |
|---|--|
| 2. Ni penzi liso dosari<br>Wala hatuna habari<br>Mambo yetu ni shwari     | Ni sisi na raha zetu<br>Ya kuchunguza ya watu<br>Hatutoachana katu |
| 3. Wale wanaojigonga<br>Mambo yetu tulopanga<br>Mimi kwake nnaringa       | Kweli nawahurumia<br>Hakuna wa kupangua<br>Napewa penzi murua      |
| 4. Ni ninyi na roho zenu<br>Huyu wangu siyo wenu<br>Kamwe na majungu yenu | Katu hatutoachana<br>Nawapa hilo bayana<br>Tutazidi kupendana      |

### **Tudumisha Pendo Letu (Lass uns unsere Liebe festigen)**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Lass uns unsere Liebe festigen,<br>Niemals wollen wir unseren Feinden in die Hände spielen,<br>Nichts über uns zu reden haben. | oh meine Liebste.<br>Sie sollen sich grämen,<br>Der Mund soll ihnen offen stehen bleiben. |
|---|---|

#### Kiitikio

- |  |  |
|--|--|
| <b>Ich verlasse sie nicht, sie verlässt mich nicht,<br/>Unsere Liebe ist noch frisch,<br/>Sie liebt mich wie ihre Geldbörse,</b> | <b>oh meine Liebste.<br/>das sage ich euch ganz offen.<br/>die sie immer bei sich trägt.</b>                               |
| 2. Es ist eine Liebe ohne Makel,<br>Wir haben kein Verlangen,<br>Bei uns ist alles in Ordnung.                                   | nur wir und unser Vergnügen.<br>anderer Leute Angelegenheiten<br>auszuspionieren.<br>Niemals werden wir auseinander gehen. |
| 3. Die, die sich den Mund zerreißen,<br>Bei uns läuft es so, wie wir uns das vorstellen,<br>Ich bin stolz auf sie                | die bedauere ich wirklich.<br>da gibt es nichts zu verändern.<br>und komme in den Genuss süßester Liebe.                   |
| 4. Das ist allein eure Fantasie,<br>Die meine gehört euch nicht,<br>Mit eurer Gerücheküche erreicht ihr nichts,                  | wir werden niemals auseinander gehen.<br>das sage ich euch ganz klar.<br>wir werden uns weiterhin lieben.                  |

### **Tunapendana**

Culture Musical Club

- |   |  |   |
|---|--|---|
| 1. Aliponitaka<br>Sikuwa na shaka<br>Sikubabaika<br>Sitobadilika            | Ili niwe wake<br>Hilo ombi lake<br>Tangu anitake<br>Naipata kwake      | Sikumhofia<br>Nimelipokea<br>Nimeshatulia<br>Raha ya dunia    |
| 2. Mapenzi adimu<br>Tena ni matamu<br>Wanonilaumu<br>Sitojidhulumu          | Yasio mithali<br>Kuliko asali<br>Potelea mbali<br>Hilo ni muhali       | Yameniingia<br>Nayafurahia<br>Leo nawambia<br>Nikaangamia     |
| 3. Toka awe wangu<br>Mara mje kwangu<br>Hilo pendo langu<br>Yabaki machungu | Nami siwe wake<br>Mara mwende kwake<br>Kwake liondoke<br>Tena mtucheke | Kiguu na njia<br>Fitina kutia<br>Mmeshamiria<br>Na kuhadithia |

Kiitikio

**Kama ni rahisi  
Sina wasiwasi  
Natoa nafasi  
Ameshanihisi**

**Mngeliyaanza  
Wa kuyapoteza  
Kwa anaweza  
Kwake napenda**

**Nyinyi kuyatenda  
Niliyoyaunda  
Aje kunishinda  
Ndipo kaniganda**

**Tunapendana (Wir lieben uns)**

- |  |   |  |
|--|---|--|
| 1. Als er mich wollte,<br>Ich zweifelte nicht,<br>Ich war nicht verwirrt,<br>Ich werde mich nicht ändern,      | ich seine sein sollte,<br>diese seine Bitte,<br>seit er mich will,<br>erfahre bei ihm         | fürchtete ich mich nicht vor ihm.<br>ich nahm sie entgegen.<br>bin ich zufrieden.<br>die Freuden der Welt. |
| 2. Erhabene Liebe,<br>Sie ist so süß,<br>Ihr, die ihr mich tadelt,<br>Ich werde mich nicht erniedrigen.        | die Ihresgleichen sucht,<br>süßer als Honig.<br>weit gefehlt,<br>Dies ist unmöglich,          | hat mich ergriffen.<br>Ich erfreue mich an ihr.<br>heute sage ich es euch.<br>ich würde zugrunde gehen.    |
| 3. Seit ich ihn erwählt habe,<br>Mal kommt ihr zu mir,<br>damit diese meine Liebe<br>Nur Schmerz soll bleiben. | er zögerlich war,<br>mal geht ihr zu ihm,<br>ihn nicht erreiche.<br>Ihr wollt über uns lachen | habe ich mich sehr bemüht.<br>Intrigen zu spinnen,<br>Das ist es, was ihr wollt.<br>und über uns reden.    |

Kiitikio

**Wäre es so einfach,  
Ich bin nicht besorgt  
Ich mache Platz  
Er hat schon verstanden.**

**hättet ihr schon erreicht  
das zu verlieren,  
für den,  
Ihn liebe ich,**

**was ihr wollt.  
was ich erschaffen habe.  
der mich übertrifft.  
deshalb hält er zu mir.**

**Tutabanana Hapa Hapa**

Zanzibar Stars Modern Taarab

2002

Dichtung: Haji Machano  
Komposition: Mzee Yusuf  
Sänger: Mwanahawa Ally

Intro

**Tutabanana hapa hapa  
Kama wewe wa nyumba kubwa  
Sote wa mume mmoja  
Usilete za kuleta  
Usifikiri goigoi  
Tutabanana hapa hapa  
Ukishindwa, shauri yako**

**Nakwenda nawe sambamba  
Na mimi wa nyumba ndogo  
Sote tuna haki sawa  
Kunitimua huwezi  
Mimi niko fiti kishenzi  
Tule mkono kwa mkono  
Ukisusa, hiari yako**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Unasemasema nini<br>Kunitia mdomoni<br>Kama kakuweka ndani<br>Kajua yangu thamani<br>Amependa zangu mboni<br>Na figa la wastani<br>Wewe una uzuri gani<br>Tutabanana hapa hapa | Kinyago usojjua<br>Majungu kunipikia<br>Na mimi keshaniao<br>Ndio akanichagua<br>Na macho ya kurembua<br>Nyonda limemzingua<br>Si basi tu umestiriwa<br>Sote wa mume mmoja |
|---|--|

Kwa raha na shida  
N'takwenda nawe sambamba

Kwa uzima na ugonjwa  
Ukitaka usitake

Kiitikio

**Tutabanana hapa hapa**  
**Sote tule kwa pamoja**  
**Ya nini matusi**  
**Kama wewe ni mkewe**  
**Ya nini hasama**  
**Kama wewe wa nyumba kubwa**  
**Tutabanana hapa hapa**  
**Tutabanana hapa hapa**  
Na ukizubaa  
**Nakutoa kapa**  
Ukilegea  
**Nje nakutupa**

**Kwa mwanaume mmoja**

**Ugomvi na mabishano**  
**Na mimi keshania**  
**Choyo na kununiana**  
**Na mimi wa nyumba ndogo**  
**Niko na wewe beneti**  
**Nipo na wewe sikuachi**

2. Unajiekti<sup>318</sup> na nyodo kunitilia  
Huniwezi kwa lolote  
Kwa mapenzi hunipati  
Penzi nampa lote  
Wewe hujui chochote  
Na kupika si yako hati  
Ndio maana siku zote  
Tutabanana hapahapa  
Lala nae siku mbili  
Ukizidisha siku moja

Mimi mambo yangu poa  
Raha nazijulia  
Yeye anafurahia  
Mimi nnavyosikia  
Vibichi wampikia  
Huja kwangu kujilia  
Sote wa mume mmoja  
Na kwangu alale mbili  
Cha moto utakiona

3. Tutabanana hapa hapa  
Tena koma cha umbeya  
Kuja kwangu kuchunguza  
Pia wataka kujua  
Mume wa bajeti sawa  
Hakuna cha peke yako  
Kugawana na wenzako  
Tutabanana hapahapa  
Bibi usinijie juu  
Tena usinisumbue

Sibanduki ubavuni  
Kutuma watu nyumbani  
Nnakula mlo gani  
Navaa viwalo gani  
Wivu na choyo cha nini  
Hususa hapa mjini  
Siku hizi ni fesheni  
Hunipiku asilani  
Kama moto wa kifuu  
Cheo chetu ni kimoja

4. Usinitie kibuti  
Acha zako tashtiti  
Mimi ndiye supa beauty  
Talaka mimi sipewi  
Aa kazi kwako

Tunakula pleti moja  
Tunacheza groundi moja  
Ananipenda zaidi  
Kama kupewa ni wewe  
Mimi nnahisa kwake

**Aee** Kanipenda miye  
**Aee** Natamba nae  
**Aee** Natanua nae  
**Aee** Nadunda nae  
**Aee** Cheza rumba  
**Aee**

---

<sup>318</sup> abgeleitet vom Englischen *to act*

## **Tutabanana Hapa Hapa (Wir werden hier beengt zusammen leben)**

### Intro

**Wir werden hier beengt zusammen leben,  
Wenn du die Hauptfrau bist,  
Beide gehören wir einem Mann,  
Erfinde hier nichts,  
Denk ja nicht, ich sei schwach,  
Wir werden hier beengt zusammen leben  
Kannst du das nicht, dein Problem.**

1. Was redet du rum,  
mich ins Gerede zu bringen  
Hat er dich zu sich geholt,  
Er kannte meinen Wert,  
Er hat meine Pupillen gemocht  
Meine ausgewogene Figur,  
Wo bist du denn schön?  
Wir werden hier beengt zusammen leben,  
Schulter an Schulter,

**Seite an Seite.  
bin ich die Nebenfrau.  
beide haben wir die gleichen Rechte.  
du ekelst mich nicht heraus.  
ich bin unglaublich fit.  
und abwechselnd zum Zuge kommen.  
Weigerst du dich, deine Wahl.**

du dumpfe Vogelscheuche,  
und Intrigen zu spinnen.  
so hat er mich geheiratet.  
deshalb hat er mich erwählt.  
und meinen verführerischen Blick.  
meine Liebe hat ihn eingewickelt.  
Sei doch froh geschützt zu werden.  
wir gehören beide einem Mann.  
ob du willst oder nicht.

### Kiitikio

**Wir werden hier beengt zusammen leben.  
Beide sollten wir davon profitieren.  
Warum die Beschimpfungen,  
Bist du seine Frau,  
Warum die Rivalität,  
Du bist die Hauptfrau  
Wir werden hier beengt zusammen leben.  
Wir werden hier beengt zusammen leben.  
Passt du nicht auf,  
**besiege ich dich.**  
Wirst du schwach,  
**werfe ich dich raus****

**Beide gehören wir einem Mann.  
  
den Zank und Streit?  
mich hat er schon geheiratet.  
die Habgier und das Schmollen?  
und ich die Nebenfrau.  
Ich bin dir gleichwertig.  
Ich lebe mit dir, ich gehe nicht weg.**

2. Du spielst dich auf bist grob zu mir.  
Du kannst mir nichts anhaben,  
Was die Liebe angeht reichst du mir nicht das Wasser.  
Ich gebe ihm alles  
Du hingegen weißt gar nichts,  
Und Kochen kannst du auch nicht,  
Deshalb kommst du immer zu mir  
Wir werden hier beengt zusammen wohnen,  
Schlafe mit ihm zwei Tage  
Hängst du nur einen Tag dran,

mir geht es super.  
Ich kenne mich aus mit Vergnügen.  
und er genießt das.  
so wie mir das zu Ohren kommt.  
setzt ihm Halbgares vor.  
zum essen.  
beide gehören wir einem Mann.  
und bei mir soll er zwei Tage schlafen.  
wirst du was erleben.

3. Wir werden hier beengt zusammen leben.  
Lass deinen Tratsch  
Deine Spionierereien,  
dann willst du noch wissen,  
unser Ehemann hat genug Geld.  
Es gibt nichts nur für dich allein,  
Das Teilen mit anderen  
Wir werden hier beengt zusammen leben,  
Komm, mache keinen Ärger  
Belästige mich nicht,

Mich wirst du nicht los.  
und das Schicken von Leuten zu mir nach Hause.  
welches Gericht ich gerade esse,  
welche Kleidung ich gerade trage,  
Warum Neid und Geiz?  
besonders nicht hier in der Stadt.  
ist im Moment in Mode.  
du stichst mich niemals aus.  
wie ein Strohfeuer.  
wir haben den gleichen Stand.

4. Versuche nicht mich zu vertreiben.  
Lass deine Provokationen.

Wir essen von einem Teller.  
Wir spielen auf demselben Feld.



- |  |  |
|--|--|
| <p>Er operiert mein Geschwür,<br/>Ausländischer Experte, operiere mich,</p>  | <p>das lange in meinem Bauch war.<br/>entferne die innere Krankheit.</p>   |
| <p>2. Der ausländische Experte hat ein Zertifikat,<br/>Er hat mich betäubt,<br/>Und ich erlange kein Bewusstsein<br/>Ausländischer Experte, operiere mich,<br/>verweigern.</p> | <p>das er aus Deutschland hat.<br/>ich verliere das Bewusstsein im Bett.<br/>und warte auf die Operation.<br/>verlange was du willst, ich werde es dir nicht</p> |
| <p>3. Ich, ich bin seine Patientin,<br/>Ich liebe seine Spritzen,<br/>Wenn er seine Medizin einspritzt,<br/>Ausländischer Experte, operiere mich,</p>                          | <p>Frau<sup>320</sup>, mach Platz.<br/>sie schmerzen im Körper nicht.<br/>eine völlige Taubheit in den Gliedern.<br/>du und ich enthalten uns nichts vor.</p>    |
| <p>4. Wenn der ausländische Experte operiert,<br/>Das Messer, das er benutzt,<br/>Er macht es nicht mit Eile,<br/>Ausländischer Experte, operiere mich,</p>                    | <p>bin ich von Kopf bis Fuß von Glück erfüllt.<br/>es ist nur ein einziges, nicht zwei.<br/>er operiert mit Bedacht.<br/>andere schätze ich nicht.</p>           |
| <p>5. Der ausländische Experte zögert nicht,<br/>Er mag es in der Mitte,<br/>Mit Katgut<sup>321</sup><br/>Ausländischer Experte, operiere mich,</p>                            | <p>eine Operation einzuleiten.<br/>er operiert mich nicht seitlich.<br/>näht er mich tief innen.<br/>damit ich erlöst werde.</p>                                 |

## Una Hela Wewe

Zanzibar Stars Modern Taarab

Dichtung: Hajji Machano  
Komposition: Mzee Yussuf  
Sänger: Zubeida Mlamali

### Intro

**Una hela wewe aah utajju**  
**Unajikoki wewe jacpoti bingo**  
**Unajiekti mshefa jiji la bongo**  
**Hela na wewe wapi wapi**  
**Demu mwenyewe mchovu mchovu**  
**Umeshaloose market**

**Nani atakupa hela aah**  
**Wanaume hawakutaki ahh**  
**Mchapwa huna chance**

Una hela wewe  
**Utajjuu**

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Una hela wewe<br/>Unasema una hela<br/>Unakaukia dola<br/>Arosto huna hela<br/>Hata senti ya kula<br/>Umetimuliwa pa kulala<br/>Kwenye geto za wasela</p> | <p>Wacha kujikwezakweza<br/>Bili imekuchanganyia<br/>Wewe unajisifia<br/>Siri tunaitoboa<br/>Huna pa kuivumbua<br/>Chumba hujakilipia<br/>Ndipo unapoponeaa</p> |
| <p>2. Hata nawe una hela wewe<br/>Bibi nimekushtukia</p>  | <p>Wacha kujibostibosti<br/>Wacha zako tasnifa</p>  |

<sup>320</sup> *Bibi* kann je nach Kontext verschiedene Bedeutungen haben. In diesem Fall bedeutet es auch Nebenbuhlerin. Durch die Verwendung des Begriffes *bibi*, der auch neutral mit Frau übersetzt werden kann, wird die Konnotation von Nebenbuhlerin der Interpretation des Hörers überlassen.

<sup>321</sup> *Nyuzi za katigati* sind Fäden aus Katzendarm, mit denen bestimmte Wunden vernäht werden. Der medizinische Begriff dafür ist Katgut.

Kila baa waingia  
Kinywaji ukikiagizia  
Dezo itakuumbua  
Wako mtandao wa nokia  
Umeshindwa ridhia

Kutangazia ushefa  
Wewe unasubiri ofa  
Omba omba ni kashfa  
Unofania masifa  
Huna kitu lodilofa

3. Kweli una hela wewe  
Wajiekti una noti  
Isitoshe uko fiti  
Magari kila wakati  
Kumbe zote ndio lifti  
Pia tumetonywa eti  
Waazimwa dhati

Wacha kujishebedua  
Zari zimekuangukia  
Chochote unanunua  
Ndio unatembelea  
Majiani wadandia  
Gauni unazovaa  
Stori zimeenea

#### Chorus

**Una hela wewe utajiju**  
**Una hela gani wewe**  
**Kila ulonacho ofa**  
**Unajipraudi bure**  
**Limbukeni penda sifa**  
**Wenye hela**  
**Wenye hela**  
**ACHA HIZO**

**Sio wewe lodilofa**  
**Twawajua**

#### Chini

**Unajitia mapana**  
**Ofa zitakuumbua**  
**Wacha kujishebedua**  
**Pri unambip**

**Kama pazia senema**  
**Sifa zitakuumbua**  
**Hela ni za kugaiwa**  
**Ukipigiwa unaomba ofa**

Una hela wewe  
Utajiju

### **Una Hela wewe (Und du hast Geld?)**

#### Intro

**Und du hast Geld?**  
**Du brezelst dich auf,**  
**Führst dich auf wie ein Snob**  
**Ja, wo denn, wo denn?**  
**Selber bist du die lasche Tussi,**  
**Du hast an Marktwert verloren!**

**Ah, du wirst schon sehen!**  
**du Lotteriegirl.**  
**in der Weltstadt.<sup>322</sup>**  
**Wer soll dir denn Geld geben?**  
**die Männer wollen dich nicht!**  
**Du Geschundene hast keine Chance!**

Und du hast Geld?  
**Du wirst schon sehen!**

1. Und du hast Geld?  
Du sagst, du hast Geld,

Keinen Dollar hast du  
Völlig abgebrannt,  
Noch nicht mal die paar Cent für's Essen

Hör auf dich wichtig zu tun!  
wo dich die Rechnungen um den  
Verstand bringen.  
und da prahlst du?  
dieses Geheimnis lüften wir jetzt.  
kannst du auftreiben.

---

<sup>322</sup> *bongo* wird im Swahili Slang die Stadt Dar es Salaam genannt. Diese Bezeichnung ist abgeleitet von *bongo* (ma-) Intelligenz, Verstand. Intelligenz und Verstand benötigt ein Bewohner Dar es Salaams, um in der Stadt zu überleben.



- |  |  |
|--|--|
| 4. Yote uliyonitendea<br>Kila nikifikiria<br>Jua sitokuachia | Maudhi ya kuudhika<br>Damu inanichemka<br>Kuzama au kuzuka |
|--|--|

Chorus

<b>Ushoga sitaki tena Ushoga wa kupinduana Changu kukitamani</b>	<b>Ushoga unatisha Si shoga adui yangu</b>
--	--

**Ushoga Unatisha (Freundschaft macht Angst)**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Ich habe dich früher gewarnt,<br>Was willst du überhaupt?<br>Du hast dich beschämt                           | die Freundschaft habe ich aufgekündigt.<br>Was suchst du noch?<br>und jetzt zahlst du dafür. |
| 2. Ich kann mich nicht beruhigen<br>Du hast nicht locker gelassen,<br>Du wirst zugrunde gehen,                  | darüber was du verlangst.<br>warst voller Gier.<br>Bosheit wird dich ereilen.                |
| 3. Du erinnerst dich nicht an Wohltaten<br>Preist dich in großen Häusern<br>Du arbeitest mit unrechten Mitteln. | und vieles andere mehr.<br>und hier schmarotzt du.<br>Was du willst, bekommst du.            |
| 4. Alles was du mir angetan hast,<br>Immer wenn ich daran denke,<br>Wisse, ich lass nicht von dir ab,           | Kränkung über Kränkung.<br>gerät mein Blut in Wallungen.<br>auf Gedeih und Verderb.          |

Chorus

<b>Ich will keine Freundschaft mehr, Freundschaft heißt nicht Hinterhältigkeit! nach meinem Gut zu trachten!</b>	<b>Freundschaft macht Angst. Mein Freund ist nicht mein Feind,</b>
--	--

**Utalijua Jiji**

East African Melody Modern Taarab

2005

Dichtung: Lamanía Shaaban  
Komposition: Lamanía Shaaban  
Sänger: Afua Suleimani

Intro

<b>Kazi yako ufisadi Baraka ya ukaidi Vituko vya makusudi Badala ya soda baridi Ushamba umekuzidi Mwenzangu huna ujuzi Kaja kwangu nimempokea</b>	<b>Jeuri ngebe na nongwa Ukali kama embe ngwangwa Si bure we umerogwa Ama juice ya chungwa Andazi wanywia togwa Mpenzi umemuudhi</b>
---	--

- |   |   |
|---|---|
| 1. Pokea chako kibomu<br>Hata ukinilaumu<br>Penzi ulimdhulumu<br>Chachandu vitamtamu<br>Bwana kapata wazimu<br>Kwangu akatia timu | Shoga nakutumia<br>Wako nishamchukua<br>Visa ukamfanyia<br>Bwana hukumpatia<br>Kashindwa kuvumilia<br>Tiba nikampatia |
|---|---|

- |  |   |
|--|---|
| Nikampa vitu adimu<br>Amri akasalimu<br>Huku akijilaumu  | Kwako hajajionea<br>Magoti kunipigia<br>Kwako kapotea njia  |
| 2. Kapenda yangu nidhamu<br>Pamoja na ukarimu<br>Ucheshi na tabasamu<br>Nimepewa lugha tamu<br>Sifa hizi ni muhimu<br>Wewe mkaanga sumu<br>Na mapishi yako bomu<br>Wali wautia ndimu<br>Bwana imemwisha hamu | Na utulivu nyumbani<br>Kwa ndugu na majirani<br>Kanijalia manani<br>Nyoka hutoka pangoni<br>Na mengi mengine ndani<br>Kwako hazipatikani<br>Kitimutimu jikoni<br>Hayo ni mapishi gani<br>Katimua nyumbani |
| 3. Unangingoja njiani<br>Usitake ushindani<br>Mimi naletewa ndani<br>Magomeni Buguruni<br>Wasela wa vijiwani<br>Uroda kwa foleni<br>Wewe gumzo mjini<br>Umeachika ndoa nini<br>Unaogea jikoni                | Madhila kunifanyia<br>Hunishindi nakwambia<br>Wewe watanga na njia<br>Ndala za kukatikia<br>Nafuu wajipatia<br>Kwako wajipendelea<br>Watu wanahadithia<br>Kwa yako mbaya tabia<br>Bafuni unapikia         |

Chorus

<b>Kwako kaachia ngazi</b>	<b>Kwangu kaweka makazi</b>
<b>Sasa akaa Mbalizi</b>	<b>Kachoka yako maudhi</b>
<b>Utamaliza mizizi</b>	<b>Waganga na waganguzi<sup>323</sup></b>
<b>Talasimu na hirizi</b>	<b>Ongeza na vipodozi</b>
<b>Kwake hupati nafasi</b>	<b>Mimi ndiyo yake pumzi</b>

Chini

**Sasa ndo utalijua jiji mwenzangu**  
**Chujio utakunywa uji mwenzangu**  
**Na juice utakunywa maji mwenzangu**  
**Huyu kwako harudi tena mwenzangu**  
**Najinafasi najinafasi**  
**Utajiju wewe utajiju**

Kwako nishamchukua <b>ohh utalia mwenzangu jiji utalijua</b>	Kwako harudi tena we mwenzangu
Katamka waziwazi <b>ohh utalia mwenzangu jiji utalijua</b>	Kuwa hakutaki tena we mwenzangu
Bwana kanipa nafasi <b>ohh utalia mwenzangu jiji utalijua</b>	Nimuonyeshe ujuzi we mwenzangu
Nami sifanyi ajizi <b>ohh utalia mwenzangu jiji utalijua</b>	Mpenzi namuenzi we mwenzangu
Nampikia maandazi <b>ohh utalia mwenzangu jiji utalijua</b>	Na chai ya tangawizi we mwenzangu
Wali wa nazi kwa ndizi <b>ohh utalia mwenzangu jiu utalijua</b>	Mavitus kama kazi mwenzangu we mwenzangu
Mwisho natoa dozi <b>ohh utalia mwenzangu jiji utalijua</b>	Impayo usingizi we mwenzangu
Mwenzangu huna ujuzi	Rudi tena kajifunze we mwenzangu

<sup>323</sup> *mganga (wa-)* der mit Medizin behandelnde Heiler, *mganguzi (wa-)* der diagnostizierende Heiler



Chorus

Bei dir hat er sich aus dem Staub gemacht. Bei mir hat er sich niedergelassen.  
 Jetzt wohnt er in Mbalizi,<sup>327</sup> ist den Ärger mit dir leid.  
 Du kannst sämtliche Medizin durchprobieren, Medizinmänner jeder Art,  
 Amulette und Talismane, vervollständige das mit Schönheitsmitteln,  
 bei ihm bekommst du keine Chance. Ich bin sein Elixier!

Chini

Jetzt wirst du die Stadt kennenlernen, meine Liebe.  
 Durchgesiebt wirst du den flüssigen Brei essen  
 und den Saft mit Wasser verdünnt.  
 Dieser hier kommt nicht zu dir zurück.  
 Ich lass es mir gutgehen.  
 Du wirst schon sehen, dein Problem!

Den deinen habe ich schon genommen, zu dir kommt er nicht zurück, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Er sprach ganz offen aus, dass er dich nicht mehr will, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Der Mann hat mir die Chance gegeben, ihm meine Kenntnisse zu zeigen, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Und ich zögere nicht, meinen Liebsten auf Händen zu tragen, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Ich backe ihm Krapfen und koche ihm Tee mit Ingwer, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Reis mit Kokosmilch und Bananen und noch andere Dinge gleich einer Arbeit, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Zum Schluss dann noch eine Dosis, die ihm Schlaf bringt, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Meine Liebe, du hast keine Kenntnisse. Geh zurück zum Lernen, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Lass den Unsinn, Frau, mit einem Mann zu leben heißt Arbeit, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Ein Mann will Fürsorge, kein Vagabundenleben, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

Dein Gerede und deine Ungezogenheit sind dir heute wohl vergangen, meine Liebe.  
**Oh du wirst weinen, du wirst die Stadt kennenlernen.**

**Uwa**

Akhwani Safaa

25.5.1960

Dichtung: Mohammed Ahmed

Komposition: Abu Bakar

Sänger: Seif Salim

- |                     |                 |
|---------------------|-----------------|
| 1. Uwa usijelichuma | Kiumbe nakuusia |
| Waitafuta khasama   | Uwa ukilichukua |
| Sichelei kugombana  | Kaa ukizingatia |

<sup>327</sup> Stadtviertel gut situierter Bewohner in Dar es Salaam

- |  |   |
|--|---|
| 2. Uwa tokea zamani<br>Hupita bustanini<br>Nionapo silioni       | Naona walirandia<br>Na macho kulitolea<br>Tajua melichukua    |
| 3. Uwa hilo lapendeza<br>Nani kalitengeneza<br>Daima nitalitunza | Kwa uzuri lachanua<br>Linazidi kunukia<br>Sitochoka kukwambia |
| 4. Uwa langu nalienzi<br>Usifanye upuuzi<br>Utavumbua ugomvi     | Usije niharibia<br>Uwa kunichafulia<br>Katu sitovumilia       |

### **Uwa (Blume)**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Pflücke die Blume nicht,<br>Dich erwartet Rivalität,<br>Ich zögere nicht zu kämpfen. | Geschöpf ich warne dich!<br>nimmst du die Blume.<br>Überlege dir das gut!                    |
| 2. Schon lange sehe ich,<br>Du gehst durch den Garten<br>Sehe ich sie nicht mehr,       | wie du um die Blume schleichst.<br>um sie zu betrachten.<br>weiß ich, du hast sie genommen.  |
| 3. Diese Blume bezaubert,<br>Wer hat sie gepflanzt?<br>Immer werde ich sie hüten,       | blüht wunderschön auf.<br>Sie duftet immer berauschender.<br>das werde ich dir immer sagen.  |
| 4. Meine Blume verehere ich.<br>Begehe keine Torheit,<br>Du löst damit Streit aus!      | Zerbreche sie mir nicht!<br>mir meine Blume zu beschmutzen!<br>Niemals werde ich das dulden! |

### **Wanaume kama Mabinti**

R&B

2003

Dichtung: Judith Wambura

Sänger: Lady Jay Dee & Mwanafalsafa

#### Intro

Mnakula kunywa na kuvaa	Siku zinaenda
Vya bure hupenda kupewa	Wala hamna fikira
Kila upande mnafiti	Siku zinaenda
Vinywa vimejaa ufitini	Wanaume kama mabinti

#### Jay Dee

1. Ninaposema wanaume, simaanishi wote  
Ila wale wenye tabia, kama za mabinti  
Utawaona kwenye magari, ya mademu zao  
Wakitanua na kucheka, utadhani yao  
Hupenda kuwaliwaza wamama, watu wazima  
Hawana mapenzi ya kweli, moyoni wanawaza pesa  
Nikisema wanajiiza, katu sitokosea  
Tuwatofautisheje hawa na machangudoa

Chorus

<b>Mnakula kunywa na kuvaa</b>	<b>Siku zinaenda</b>
<b>Vya bure hupenda kupewa</b>	<b>Wala hamna fikira</b>
<b>Kila upande mnafiti</b>	<b>Siku zinaenda</b>
<b>Vinywa vimejaa ufitini</b>	<b>Wanaume kama mabinti</b>

Mwanafalsafa

2. Sema sema haki yako JD  
 Tembo kuvaa vipusa, ni halali haki yako JD  
 Siwezi danganya, sina upendo upande mlipo marafiki  
 Ndugu wa mwisho wiki,  
 Hatuwezi kuwa washikaji kama una moyo wa plastik,  
 Ambwene aliona usoni kama watu,  
 Mioyoni unafiki mtupu  
 Siyo kula siyo kuvaa tegemezi mpaka mgonjwa kondomus  
 Kufahamu hii ni simpo zaidi ya kumnyatia kiziwi  
 Wanaume gani hamwelewi milupo ya kiume  
 Nataka muache kutazama n'ataka muone  
 Mnajidanganya wenyewe na inakolea zaidi mnapodanganya wengine,  
 Sizui msifanye mfanyayo tunafikiri kwa ubongo, siyo kwa nyayo  
 Inshaala inshaala kibao bila maisha kuwafuata mbio ujinga huo  
 Kusanya mawazo yenu namwachia Mungu awahukumu  
 Binamu

Lady Jay Dee

3. Ukiwakuta kwenye vikao, vya pombe  
 Eti wao wasemaji, wanojua yote  
 Hawatoi hata senti, ya kulipa bili  
 Ikifika zamu yao, huenda msalani  
 Kwa ukuadi namba moja wao hupenda  
 Wanaopenda kuwaliwaza mademu wa wenzao  
 Shoga zangu hebu leteni magauuni tuwavishe  
 Hijabu tuwafunge na vimini vitop tuwaazimee

Outro

Umeona wapi mwanaume kunyweshwa pombe  
 Hivi tangu lini dume zima likasutwa  
 Umesikia ya jana "Hasani naye kaja Kitchen Party"  
 Olalaaa mwanishangaza!!!

**Wanaume kama Mabinti (Männer sind wie junge Frauen)**Intro

Ihr esst, trinkt und kleidet euch,	die Tage vergehen.
Umsonst willst du alles haben.	Sie denken gar nicht daran.
In jeder Hinsicht passt es euch,	die Tage vergehen.
Voll von Intrigen,	Männer sind wie junge Frauen!

Jay Dee

1. Wenn ich Männer sage, meine ich nicht alle,  
 Aber die mit dem Charakter von jungen Frauen.  
 Du wirst sie im Auto sehen, im Auto ihrer Flamme.

So wie die damit angeben und lachen, denkst du es wär ihres.  
Sie mögen es, Mamas den Hof zu machen, reifen Frauen.  
Ihr Herz kennt keine wirkliche Liebe, sie denken nur an Geld.  
Wenn ich sage, sie verkaufen sich, sage ich nichts falsches.  
Wie sollen wir die denn unterscheiden von den Prostituierten?

Chorus

**Ihr esst, trinkt und kleidet euch,  
Umsonst willst du alles haben.  
In jeder Hinsicht passt es euch.  
Voll von Intrigen,**

**die Tage vergehen.  
Sie denken gar nicht daran.  
die Tage vergehen.  
Männer sind wie junge Frauen!**

Mwanafalsafa

2. Sag's, sag's, sag's, das ist dein Recht JD<sup>328</sup>  
Wenn ein Elefant Dreiviertel-Hosen tragen will, ist das in Ordnung, es ist dein Recht JD.  
Ich kann keinen Hehl daraus machen, mag nicht, wo ihr steht, Freunde.  
Dem nächststehenden gebe ich eine Woche.  
Wir können einfach nicht auf gut Freund machen, als hätten wir ein Herz aus Plastik.  
Ambwene<sup>329</sup> sieht im Gesicht aus wie jeder andere,  
aber im Herzen nur Heuchelei.  
Nicht nur essen und Kleidung, die Abhängigkeit geht bis zu Kondomen.  
Das zu erkennen ist simpel, simpler als an einem Tauben vorbeizuschleichen.  
Welcher Mann erkennt nicht die Männer, die männlichen Flittchen?  
Ich will, dass ihr aufhört sie zu betrachten, ich will dass euch die Augen aufgehen.  
Ihr betrügt euch selbst und es ist geschmackvoller, wenn ihr andere betrügt.  
Ich halte euch nicht davon ab, wir denken mit dem Kopf, nicht mit den Sohlen.  
Wenn Allah will, im Leben nur ihnen hinterher zu sein, das ist Dummheit.  
Um eure Gedanken zu durchschauen, das überlasse ich Gott, er soll euch richten.  
Menschen!

Lady Jay Dee

3. Triffst du sie beim Stammtisch,  
stell dir vor, sind sie die Wortführer, die alles wissen.  
Sie rücken keinen Cent heraus, um die Rechnung zu zahlen.  
Ist die Reihe an ihnen, verschwinden sie auf der Toilette.  
Bei der Anmache sind sie Nummer eins, das mögen sie.  
Meine Freundinnen, bringt Kleider, damit wir sie ihnen anziehen.  
Ein Kopftuch legen wir ihnen an, Minirock und Trägertops leihen wir ihnen aus.

Outro<sup>330</sup>

Wo hast du denn so etwas gesehen, dass Männern Bier gezahlt wird?  
Hey, seit wann wird ein erwachsener Mann in der Öffentlichkeit beschuldigt,  
hast du das gestern gehört „Ha, Hasan kam auch zur Kitchen Party“?  
Ohlala, ihr versetzt mich in Erstaunen!!!

---

<sup>328</sup> Abkürzung für Lady Jay Dee, die Sängerin des Dialogs mit dem Sänger Mwanafalsafa

<sup>329</sup> Nyakyusa Männername

<sup>330</sup> Der Begriff outro ist im R&B für den Schlussteil üblich.

**Was'o Haya**

East African Melody Modern Taarab

1993, Vol. 4

Dichtung: Hajji Machano

Komposition: Lamania Shaaban

Sänger: Mwanahawa Ally

- |                        |                   |
|------------------------|-------------------|
| 1. Binadamu was'o haya | Wana mji wao      |
| Hawana lililo baya     | Kwa upande wao    |
| Jambo wakikutendea     | Ni sawa sawa kwao |
| Wao ukiwatendea        | Inakuwa mwao      |

**Wallahi masikini roho zao**

- |                       |                 |
|-----------------------|-----------------|
| 2. Wazuri sura jamali | Maumbile yao    |
| Kumbe ni watu thakili | Tabia zao       |
| Huchunguza na kusaili | Mambo ya wenzao |
| Yao huyaficha mbali   | Vibindoni mwao  |

**Kweli waso haya wanamji wao**

- |                            |                |
|----------------------------|----------------|
| 3. Warambaji visogoni      | Watu namna hao |
| Majungu na kufitini        | Ndio sera yao  |
| Tonge yako kwenda kinywani | Hawapendi wao  |
| Hata ukiwathamini          | Huna jema kwao |

**Waso haya hawajali utu wao**

- |                         |               |
|-------------------------|---------------|
| 4. Waso haya wanafanana | Hata sura zao |
| Kupuliza na kutafuna    | Ndio kazi yao |
| Nyuso wameshazichuna    | Kwa umbea wao |
| Wenyewe wanajuwana      | Wana mji wao  |

**Naona yatawashinda hasara kwao**Chorus**Waso haya wana mji wao****Waso haya hawaoni yao****Waso haya huna jema kwao****Was'o Haya (Die Schamlosen)**

- |                             |                             |
|-----------------------------|-----------------------------|
| 1. Die schamlosen Menschen  | haben ihre eigene Stadt.    |
| Sie haben nichts Schlechtes | von ihrer Seite aus.        |
| Tun sie dir etwas an,       | ist das für sie in Ordnung. |
| Tust du ihnen etwas an,     | wiegt das schwer.           |

**Wahrhaftig, sie können einem leid tun.**

- |                                    |                                    |
|------------------------------------|------------------------------------|
| 2. Schön sind ihre Gesichter,      | ihre Erscheinungen.                |
| Dabei sind es schwierige Menschen, | Charaktäre.                        |
| Sie spionieren und schnüffeln      | anderer Leute Angelegenheiten aus. |
| Ihre Angelegenheiten verbergen sie | möglichst unauffindbar.            |

**Wirklich, die Schamlosen haben ihre eigene Stadt.**

- |                           |                                |
|---------------------------|--------------------------------|
| 3. Die Speichellecker,    | Menschen dieser Art,           |
| Gerüchte und Intrigen,    | das ist ihre Politik.          |
| Dein Happen zu essen      | gefällt ihnen nicht.           |
| Auch wenn du sie achtest, | bei ihnen hast du keinen Wert. |

**Die Schamlosen achten nicht ihre Würde.**

- |   |   |
|---|---|
| 4. Die Schamlosen ähneln sich<br>Auslöschen und verleumden,<br>Ihr Ansehen haben sie ruiniert<br>Untereinander kennen sie sich. | sogar vom Gesicht.<br>das ist ihre Beschäftigung.<br>mit ihrem Klatsch.<br>Sie haben ihre eigene Stadt. |
|---|---|

**Ich denke, es wird sie aufreiben, es ist nur zu ihrem Schaden.**

Chorus

**Die Schamlosen haben ihre eigene Stadt.  
Die Schamlosen sind blind sich selbst gegenüber.  
Bei den Schamlosen hast du keinen Wert.**

**Wawili Wanaopendana**

20.1.1962

Dichtung: Mohammed Ahmed  
Komposition: Masoud Mohammed Rashid  
Sänger: Salim Kasim, Almas Masoud

- |   |   |
|---|---|
| 1. Hakika wamo peponi<br>Mapenzi wanothamini<br>Kweli wamo furahani | Wawili wanopendana<br>Wakawa wameoana<br>Daima wanapatana       |
| 2. Wanapokuwa nyumbani<br>Katu hawana undani<br>Likizuka jambo gani | Husikii kuzozana<br>Mambo yao kufichana<br>Upesi kuambizana     |
| 3. Maisha kwao amani<br>Makosa yakibaini<br>Nyoyo hujaa imani       | Hawajui kugombana<br>Wenyewe hukatazana<br>Huzidi kusikizana    |
| 4. Bibi akiwa tabuni<br>Bwana akiwa shidani<br>Pendo huzidi moyoni  | Huathirika na bwana<br>Bibiye furaha hana<br>Hawataki kuwachana |

Chorus

**Wawili wanopendana                      Hakika wapo peponi**

**Wawili Wanaopendana (Zwei, die sich lieben)**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Sie befinden sich im Paradies,<br>Schätzen sie diese Liebe,<br>Wahrhaftig von Glück erfüllt              | zwei, die sich lieben.<br>heiraten sie.<br>sind sie ewig geeint.                           |
| 2. Bei ihnen zu Hause<br>Nie hegen sie ein Geheimnis,<br>Kommt ein Problem auf,                             | hörst du keinen Streit.<br>verstecken ihre Angelegenheiten.<br>wird es schnell besprochen. |
| 3. Friede herrscht bei ihnen.<br>Werden Fehler klar,<br>Vertrauen beseelt sie,                              | Sie kennen keine Zwietracht.<br>unterbinden sie sie selber.<br>steigert ihre Achtsamkeit.  |
| 4. Erleidet die Geliebte Not,<br>Ist der Geliebte in Schwierigkeiten,<br>Die Liebe gedeiht in ihren Herzen, | leidet der Mann mit.<br>hat die Frau Verdruß.<br>sie denken nicht an Trennung.             |

Chorus

Zwei Liebende, sie befinden sich im Paradies.

**Wema Hauozi**

East African Melody

Dichtung: Hajji Machano  
Komposition: Lamania Shaaban  
Sänger: Khadija Yussuf

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. Licha ya kufanya wema<br/>Kwa insafu na huruma<br/>Na kusema nao wema vema<br/>Jua watakuandama<br/>Ila usirudi nyuma</p> <p style="text-align: center;"><b>Wako wema hauozi</b></p> | <p>Watu kuwasaidia<br/>Shida zao kutatua<br/>Na kuwasafia nia<br/>Maovu kukuzulia<br/>Mola atakulipia</p> <p style="text-align: center;"><b>Na wala hauchakai</b></p>                    |
| <p>2. Tenda wema wende zako<br/>Viumbe roho ngoweko<br/>Mradi wa vile vyako<br/>Hawajali wema wako<br/>Mlipaji Mola wako</p> <p style="text-align: center;"><b>Wako wema hauozi</b></p>    | <p>Usingoje shukurani<br/>Fadhila hawana kwani<br/>Vyao tumbwi vibindoni<br/>Kaifu ya insani<br/>Inshaalah pindi mwakani</p> <p style="text-align: center;"><b>Wema hauna kaburi</b></p> |
| <p>3. Binadamu ana choyo<br/>Mchangie chujio<br/>Memkinai mwenzio<br/>Atakuendea mbio<br/>Lakini usife moyo</p> <p style="text-align: center;"><b>Mwenda tezi na omo</b></p>               | <p>Mfanyie wema gani<br/>Pia hatokuthamini<br/>Nd'o huyo firauni<br/>Akutie kisimani<br/>Mlipaji Rahmani</p> <p style="text-align: center;"><b>Umsubiri ngamani<sup>331</sup></b></p>    |
| <p>4. Awe rafiki wa ndani<br/>Hakikupiti rohani<br/>Akiumwa taabani<br/>Ndiye atokufitini<br/>Ila sivunje imani</p> <p style="text-align: center;"><b>Malipo ni duniani</b></p>            | <p>Memvua mwenye tabu<br/>Bila kuwepo karibu<br/>Unampa matibabu<br/>Kukuroga si ajabu<br/>Atakulipa Wahabu</p> <p style="text-align: center;"><b>Akhera hwenda hisabu</b></p>           |

Chorus

<b>Wako wema hauozi</b>	<b>Wema hauna kaburi</b>
<b>Atakulipa mwenyezi</b>	<b>Endelea kusubiri</b>

**Wema Hauozi (Güte vergeht nicht)**

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Auch wenn du Gutes tust,<br/>mit guter Absicht und Mitleid<br/>einfühlsam mit ihnen sprichst<br/>wisse, sie werden dich plagen,<br/>Nur, lass dich nicht beirren,</p> <p style="text-align: center;"><b>Weder vergeht deine Güte,</b></p> | <p>den Menschen hilfst,<br/>ihre Probleme löst,<br/>und offenherzig bist,<br/>dich mit Bosheiten bedenken.<br/>Gott wird es dir vergelten.</p> <p style="text-align: center;"><b>noch erschöpft sie sich.</b></p> |
|---|---|

<sup>331</sup> Diese Halbzeile bezieht sich auf das Swahili Sprichwort: *Mwenda tezi na omo hurejea ngamani*. Der vom Heck zum Bug geht kehrt immer wieder in die Mitte des Bootes zurück.

2. Wohltäter geh nach Hause,  
Menschen sind schlecht  
Deine guten Absichten  
Deine Güte ist ihnen gleichgültig,  
Der dir dankt ist Gott.  
**Deine Güte vergeht nicht,**
- warte nicht auf Dank!  
Warum kennen sie keine Tugend?  
nutzen sie nur aus.  
ganz zu schweigen von Menschlichkeit.  
So Gott will gedulde dich!  
**Güte kennt keinen Verfall.**
3. Menschen sind habgierig.  
Hilfst du ihnen auf dem Weg,  
Euren Freund<sup>332</sup> bin ich leid,  
Er macht dir nur Probleme,  
Jedoch, gib nicht auf  
**Lass ihn, er wird nicht weiterkommen, er wird unweigerlich zurückkommen.**
- Was kannst du ihnen Gutes tun?  
werden sie dich auch nicht achten.  
diesen Pharisäer.  
zieht dich in den Abgrund.  
Gott belohnt dich
4. Und sei es ein ganz enger Freund,  
Es lässt dich nicht unberührt,  
Ist er schwerkrank,  
Genau der wird dich verleumden,  
Aber resigniere nicht,  
**Bezahlung ist irdisch,**
- dem du aus dem Elend halfst.  
weil du ihm nahe stehst.  
pflegst du ihn.  
dich übel verhexen.  
Gott der Geber wird dich belohnen.  
**im Jenseits aber ist es von Gewicht.**

Chorus

**Deine Güte vergeht nicht,  
Gott wird dich belohnen,**

**Güte kennt keinen Verfall.  
fasse dich in Geduld.**

**Wewe Paka**<sup>333</sup>

Sänger: Siti Binti Saad

1. Wewe paka Kwani waniudhiyani  
Wewe paka Unaudhi majirani  
Utapigwa Ukalipiwe faini  
**Ukalipiwe faini**
2. Mimi paka Sasa napigiwani  
Mimi paka Sili cha mtu sinani  
Nnajuta Nnajuta kuingia vibandani  
**Nnajuta kuingia vibandani**
3. Naona unyonge Kitu gani  
Ni upweke Masikini duniyani  
Hali sina la kufanya Ela Mola Manani  
**Ela Mola Manani**
4. Langu tiba Imeingiwa na huzuni  
Matilaba Nimeyapata zamani  
Ukizinga Utarejeya ngamiani  
**Utarejeya ngamiani**

---

<sup>332</sup> Hier kann es sich sowohl um einen Freund als auch um eine Freundin handeln.

<sup>333</sup> Jahadhmy erklärt, dass dieses Lied von der Sängerin Siti Binti Saad in den 30er Jahren gesungen wurde. Es richtete sich an einen Mann, der um ihre Hand angehalten hatte, von ihr aber abgewiesen worden war. Dieser rächte sich nun an ihr und beschimpfte sie, wenn er sie sah. Am liebsten hätte er es gesehen, wenn sie eingesperrt worden wäre. Aus diesem Grund sang Siti Binti Saad dieses Lied (Jahadhmy 1966: 102).



Bahati kanipa Mungu  
Y2K jina langu

Vipi niye mnaumia niye  
Kutesa nimezoea

Chorus

**Nahangaisha wasomi tumbo joto lawatia**  
**Marekani na Japani walikaa kunifikiria**  
**Sembuse we jura kimbelebele wajitiatia**  
**Najua kupanga hesabu na pia kuzibomoa**  
**Nahangaisha kompyuta zinatamba duniani**  
**Sembuse wewe kalkuleta anayekujua nani**  
**Uso una rinda poda haikai**  
**Eti anaringa kucheza hajui**  
Ebu ringa  
**Ringa nikuone**  
Ebu cheza  
**Cheza nikuone**  
**Na Kiembe Mbuzi wayataka wewe**  
**Wa Kariakoo wayatafuta wewe**  
**Ya Mwananyamala wayatafuta wewe**  
**Utazua baa kizee wewe**  
**Ya Ilala wayataka wewe**  
**Ya Temeke wayatafuta wewe**  
**Na ya Kinondoni wayataka wewe**  
**Utazua baa kizee wewe**  
**Ya Malindi wayataka wewe**  
**Ya Chang’ombe wayatafuta wewe**  
**Na ya Makadara wayataka wewe**  
**Utazoa baa kizee wewe**  
Ah kizee wewe  
**Utazoa baa kizee wewe**  
Una nini wewe  
**Utazoa baa kizee wewe**  
Uhh mwakijo  
**Tunakushangaa kizee wee**  
Lo salaleh  
**Tunakushangaa kizee wee**  
**Y2K yasema ehh leo mambo**  
**Wana wa TOT wasema ehh leo mambo**

- |                                   |                             |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| 4. Mimi nd’o wa milenia           | Mtoto safi sina doa         |
| Wacheni wacheni kujitia hamu nyie | Chati nimeshikilia          |
| Kugombana sina taimu              | Wakuja nimewashtukia nyie   |
| Mtajitia wazimu                   | Kwa kupenda kupandia pandia |

Chorus

**Nawahangaisha wasomi tumbo joto nawatia**  
**Marekani na Japani wamekaa kunifikilia**  
**Sembuse wewe jura sembuse wewe jura**  
**Kimbelebele wajitiatia**  
**Najua kupanga hesabu na pia kuzibomoa**  
**Nahangaisha kompyuta zinatamba duniani**  
**Sembuse wewe kalkuleta anayekujua nani**  
**Uso una rinda poda haikai**  
**Eti anaringa kucheza hajui**  
Ebu ringa  
**Ringa nikuone**  
Ebu cheza  
**Cheza nikuone**  
**Na Kiembe Mbuzi wayataka wewe**  
**Wa Kariakoo wayatafuta wewe**

**Ya Mwananyamala wayatafuta wewe**  
**Utazua baa kizee wewe**  
**Ya Ilala wayataka wewe**  
**Ya Temeke wayatafuta wewe**  
**Na ya Kinondoni wayataka wewe**  
**Utazua baa kizee wewe**  
**Ya Malindi wayataka wewe**  
**Ya Chang'ombe wayatafuta wewe**  
**Na ya Makadara wayataka wewe**  
**Utazua baa kizee wewe**  
 Ah kizee wewe  
**Utazua baa kizee wewe**  
 Una nini wewe  
**Utazua baa kizee wewe**  
 Uhh choyo  
**Tunakushangaa kizee wee**  
 Lo salale  
**Tunakushangaa kizee wee**

## Y2K<sup>334</sup>

### Intro

<b>Heute bin ich, Y2K</b>	<b>eingetroffen.</b>
<b>Die ganz am Rand sitzen,</b>	<b>ich sage es ihnen.</b>
<b>Und selbst ihr Verführer</b>	<b>werdet flüchten.</b>
<b>Y2K Fertigkeiten, Fertigkeiten,</b>	<b>derer ich mich rühme.</b>
<b>Ich Y2K bin ein Kind</b>	<b>des Jahrtausends.</b>
<b>Denen, die Professionalität für sich beanspruchen,</b>	<b>zeige ich es.</b>
<b>Mich beeindrucken sie nicht,</b>	<b>noch immer ruiniere ich sie.</b>
<b>Ich hauche ihnen Leben ein</b>	<b>mit meinem Computer.</b>

- |  |   |
|--|---|
| 1. Y2K das bin ich,<br>Ich verwirre Akademiker,<br>Experten<br>Egal, du bist ständig auf der Piste,<br><b>Y2K Fertigkeiten, Fertigkeiten, derer ich mich rühme</b>   | eine Koryphäe wie ihr wisst.<br>Doktoren und Ingenieure,<br>und Computerspezialisten.<br>wechselst von einem zum anderen.   |
| 2. Über das Netzwerk herrsche ich,<br>Ich bin in aller Munde,<br>Ihr werdet reden und am Ende doch schlafen.<br>Ganz zu schweigen von euch Rückständigen,<br>Ganz zu schweigen von denen, die schlafen,<br><b>Y2K Fertigkeiten, Fertigkeiten, derer ich mich rühme</b><br><b>Y2K, heute ist was los.</b><br><b>Die Leute von TOT sagen, heute ist was los.</b> | ich erschüttere die Welt.<br>ich treibe Leuten den Schweiß auf die Stirn.<br>Mit dem Internet prahle ich.<br>ich werde euch einheizen.<br>ich werde euch einheizen. |
| 3. Meine Reize und Anziehungskraft<br>Das versetzt euch kleine Stiche,<br>Das Glück hat Gott mir beschert.<br>Y2K ist mein Name,   | ruinieren euch immer noch.<br>die euch bis ins Mark treffen.<br>Also, warum schmerzt euch das?<br>ich bin es gewohnt aufzutrumpfen.                                 |

### Chorus

**Ich verwirre die Akademiker, treibe ihnen den Schweiß auf die Stirn.**  
**Von Amerika bis Japan sind sie in Gedanken bei mir.**

<sup>334</sup> Y2K ist der Computersprache entnommen und bedeutet das Jahr 2000. (Y = year, 2 k = 2 kilo = 2000.)  
Das Lied Y2K wurde zum Jahreswechsel 2000 zum ersten Mal aufgeführt.

**Ganz zu schweigen von dir, Dummkopf,  
bist total blasiert.  
Ich kenne mich aus mit dem Aufstellen von Rechnungen und auch dem Abrechnen.  
Ich verwirre Computer, die auf der ganzen Welt im Einsatz sind.  
Wer kennt dich denn du Taschenrechner?  
Das Gesicht hat tiefe Falten, das Puder hält nicht.  
Seht nur, sie prahlt, dabei kann sie nicht mal tanzen!  
Hey, gib an!  
Ich will dich sehen!  
Hey, tanze!  
Tanze, ich will dich sehen!  
Die aus Kiembe Mbuzi,<sup>335</sup> die willst du.  
Die von Kariakoo, die suchst du auf.  
Die aus Mwananyamala willst du.  
Du wirst noch eine gesamte Bar einsammeln, du alte Schachtel.  
Die von Ilala, die willst du.  
Die von Malindi, die willst du.  
Die von Chang'ombe, die suchst du auf.  
Die von Makadara, die willst du.  
Du wirst noch eine gesamte Bar einsammeln.  
Du alte Schachtel.  
Du wirst noch eine gesamte Bar einsammeln.  
Was ist bloß mit dir los?  
Du wirst noch eine gesamte Bar einsammeln.  
Ohh, Habgier  
Wir wundern uns über dich, alte Schachtel.  
Oh, Gott stehe uns bei.  
Wir wundern uns über dich, alte Schachtel.**

4. Ich bin auf dem neuesten Stand,                    sauber und unbefleckt.  
Hört auf, mir nachzueifern!                    Ich bin die Nummer eins in den Charts!  
Zum Streiten habe ich keine Zeit.                Ich habe euch aufgeschreckt.  
Ihr werdet noch irre werden                    wegen eurer Vorliebe fürs Schnorren.

#### Chorus

**Ich verwirre die Akademiker, treibe ihnen den Schweiß auf die Stirn.  
Von Amerika bis Japan sind sie in Gedanken bei mir.  
Ganz zu schweigen von dir, Dummkopf,  
bist total blasiert.  
Ich kenne mich aus mit dem Aufstellen von Rechnungen und auch dem Abrechnen.  
Ich verwirre Computer, die auf der ganzen Welt im Einsatz sind.  
Wer kennt dich denn du Taschenrechner?  
Das Gesicht hat tiefe Falten, das Puder hält nicht.  
Seht nur, sie prahlt, dabei kann sie nicht mal tanzen!  
Hey, gib an!  
Ich will dich sehen!  
Hey, tanze!  
Tanze, ich will dich sehen!  
Die aus Kiembe Mbuzi,<sup>336</sup> die willst du.  
Die von Kariakoo, die suchst du auf.  
Die aus Mwananyamala willst du.  
Du wirst noch eine gesamte Bar einsammeln, du alte Schachtel.  
Die von Ilala, die willst du.  
Die von Malindi, die willst du.**

---

<sup>335</sup> Kiembe Mbuzi (Vingunguti), Kariakoo, Ilala, Malindi (Kawe), Chang'ombe, Mwananyamala und Makadara sind Stadtbezirke in Dar es Salaam, in denen eher schlecht situierte Einwohner leben.

<sup>336</sup> Kiembe Mbuzi, Vingunguti, Kariakoo, Ilala, Malindi, Kawe, Chang'ombe, Mwananyamala und Makadara sind Stadtbezirke in Dar es Salaam, in denen eher schlecht situierte Einwohner leben.

**Die von Chang'ombe, die suchst du auf.**  
**Die von Makadara, die willst du.**  
**Du wirst noch eine gesamte Bar einsammeln.**  
 Du alte Schachtel.  
**Du wirst noch eine gesamte Bar einsammeln.**  
 Was ist bloß mit dir los?  
**Du wirst noch eine gesamte Bar einsammeln.**  
 Ohh, Habgier  
**Wir wundern uns über dich, alte Schachtel.**  
 Oh, Gott stehe uns bei.  
**Wir wundern uns über dich, alte Schachtel.**

## **Yaani We Acha Tu**

Muongano Cultural Troupe

2001, Vol. 20

Dichtung: Mustafa Ramadhani  
 Komposition: Mustafa Ramadhani  
 Sänger: Mustafa Ramadhani

- |                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| 1. Usiwajali hao     | Hizo lizo zao       |
| Wameshazoea          |                     |
| Wasitugombanishe hao | Wasituachanishe wao |
| Wameshazoea          |                     |
| Ukipata nafasi nipe  | Na mimi nikupe      |
| Usijali kitu         |                     |
| Ukipata nafasi nipe  | Na mimi nikupe      |
| Shika, shika         | Ohh, chukua         |

### Chorus

<b>Kusema sema kwao</b>	<b>Usijali kitu mpenzi eeh</b>
<b>Ukipata nafasi nipe</b>	<b>Na mimi nikupe</b>
<b>Usijali kitu</b>	
<b>Ukipata nafasi nipe</b>	<b>Na mimi nikupe</b>
<b>Usijali kitu</b>	<b>Usihofu kitu</b>

- |                     |                     |
|---------------------|---------------------|
| 2. Nipe penzi lako  | Nile raha zako      |
| Tena kwa murua      |                     |
| Wacha waseme hao    | Sisi tupendane kwao |
| Japo waugua         |                     |
| Ukipata nafasi nipe | Na mimi nikupe      |
| Usijali kitu        |                     |
| Ukipata nafasi nipe | Na mimi nikupe      |
| Shika shika         | Ohh, chukua         |

### Chorus

<b>Kusema sema kwao</b>	<b>Usijali kitu mpenzi eeh</b>
<b>Ukipata nafasi nipe</b>	<b>Na mimi nikupe</b>
<b>Usijali kitu</b>	
<b>Ukipata nafasi nipe</b>	<b>Na mimi nikupe</b>
<b>Usijali kitu</b>	<b>Usihofu kitu</b>

YAANI

## **WE ACHA TU**

Wapekepeke tulieni	Mimi amenichagua
Sasa zamu yangu	

**Ona nachukua**

Tena kwa raha zangu

**Huku natanua**

Wanaosema waseme  
Na wenye presha zipande

Wanaonuna wanune

Chorus

**Kusema sema kwao**

**Ukipata nafasi nipe**

**Usijali kitu**

**Ukipata nafasi nipe**

**Usijali kitu**

YAANI

**Usijali kitu mpenzi eeh**

**Na mimi nikupe**

**Na mimi nikupe**

**Usihofu kitu**

**WE ACHA TU**

Sisi tumeshashibana

Hatutoachana

**Tumeshapania**

Hata mkisema

**Kisha mtalia**

Wanaosema waseme  
Na wenye presha zipande

Nini mtatuambia

Wanaonuna wanune

Chorus

**Kusema sema kwao**

**Ukipata nafasi nipe**

**Usijali kitu**

**Ukipata nafasi nipe**

**Usijali kitu**

**Usijali kitu mpenzi eeh**

**Na mimi nikupe**

**Na mimi nikupe**

**Usihofu kitu**

**Yaani We Acha Tu (Lass es einfach)**

1. Kümmere dich nicht um sie, um ihr Geschrei.  
Sie sind es gewöhnt.  
Lass nicht zu, dass sie uns gegeneinander aufhetzen, uns auseinander bringen.  
Sie sind es gewöhnt.  
Wenn du kannst, gib mir und auch ich werde dir geben.  
Kümmere dich um nichts.  
Wenn du kannst, gib mir und auch ich werde dir geben.  
Halte fest, halte fest, oh, nimm!

Chorus

**Ihr ständiges Gerede,**

**Wenn du kannst, gib mir**

**Kümmere dich um nichts.**

**Wenn du kannst, gib mir**

**Kümmere dich um nichts,**

**mach dir nichts daraus, Liebste.  
und auch ich werde dir geben.**

**und auch ich werde dir geben.  
hab keine Angst!**

2. Gib mir deine Liebe, damit ich deine Vorzüge geniessen kann  
wie im Rausch.  
Lass sie reden, lass uns uns lieben.  
Wenn du kannst, gib mir und auch ich werde dir geben.  
Kümmere dich um nichts.  
Wenn du kannst, gib mir und auch ich werde dir geben.  
Halte fest, halte fest, oh, nimm!

Chorus

**Ihr ständiges Gerede,  
Wenn du kannst, gib mir  
Kümmere dich um nichts.  
Wenn du kannst, gib mir  
Kümmere dich um nichts,  
WAS SOLL ICH SAGEN?**

**mach dir nichts daraus, Liebste.  
und auch ich werde dir geben.  
  
und auch ich werde dir geben.  
hab keine Angst!**

**ACH LASS DOCH!**

Ihr Schnüffler beruhigt euch, sie hat mich gewählt.  
Jetzt bin ich an der Reihe.  
**Sieh nur, ich nehme es mir,**  
zudem mit vollstem Vergnügen.  
**Hier lasse ich es mir gut gehen!**

Die Tratscher sollen tratschen, die Mauler sollen maulen  
und die leicht Erregbaren, sollen sich aufregen.

Chorus

**Ihr ständiges Gerede,  
Wenn du kannst, gib mir  
Kümmere dich um nichts.  
Wenn du kannst, gib mir  
Kümmere dich um nichts,  
WAS SOLL ICH SAGEN?**

**mach dir nichts daraus, Liebste.  
und auch ich werde dir geben.  
  
und auch ich werde dir geben.  
hab keine Angst!**

**ACH LASS DOCH!**

Wir sind voneinander erfüllt! Was könnt ihr uns da sagen?  
Wir werden nicht auseinander gehen.  
**Das haben wir uns vorgenommen.**

Selbst wenn ihr redet,  
**am Ende wird es euch leid tun.**

Die Tratscher sollen tratschen, die Mauler sollen maulen  
und die leicht Erregbaren, sollen sich aufregen.

Chorus

**Ihr ständiges Gerede,  
Wenn du kannst, gib mir  
Kümmere dich um nichts.  
Wenn du kannst, gib mir  
Kümmere dich um nichts,**

**mach dir nichts daraus, Liebste.  
und auch ich werde dir geben.  
  
und auch ich werde dir geben.  
hab keine Angst!**

**Zoa Zoa**

East African Melody Modern Taarab

Eid el Fitri 2002

\*\*\*\*\*

Dichtung: Mahmoud El - Alawy  
Komposition: Mahmoud El - Alawy  
Sänger: Mwanaidi Shabani

Intro

**Humpati huyo we humpati huyo we  
Utasota sana humpati huyo we**

1. Hunitishi umedoda                      Si wewe wa kunipiku  
Bei yako wewe soda                      Chipsi na nusu kuku  
Kama kuna la ziada                      Basi unapewa buku  
Kwa lipi itanishinda                      Huna bao zoazoa  
  
Kupanga pangua                      Bandika bandua  
Nyakua nyakua                      Si kwangu mimi  
Kujipelekesha wajihangaisha utajichokesha dada umechina
2. Jitangaze vikaoni                      Jitangaze harusini  
Jitangaze redioni                      Jitangaze gazetini  
Mwishoni kichochoroni                      Kwa wangu huoni ndani  
Wewe mwanamke gani                      Umezowea kombaini  
Mi nawe hatushindani                      Huna bao zoazoa  
  
Kupanga pangua                      Bandika bandua  
Nyakua nyakua                      Si kwangu mimi  
Kujipelekesha wajihangaisha utajichokesha dada umechina
3. Najua kiruka njia                      Pa kulala wapandiya  
Waume wawahamia                      Yoyote kwako sawiya  
Huchaguwi wafagia                      City council nyuma pia  
Wivu we hutanitia                      Huna bao zoa zoa  
  
Kupanga pangua                      Bandika bandua  
Nyakua nyakua                      Si kwa wangu mimi  
Kujipelekesha wajihangaisha utajichokesha dada umechina

Chorus

**Tuliza boli                      Kiwanja kidogo  
Tuliza boli                      Haya si madogo  
Tuliza boli                      Mimi si kidogo  
Tuliza boli                      Hutingishi gogo**

Huninyang'anyi ukanda  
Nimetulia waranda  
Unashuka napanda  
Uko moja nikokenda

Ngoma Chini

**Washindana                      Na zoleo wazoazoa  
Washindana                      Na Budege wazoazoa  
Washindana                      Na beleshi wazoazoa  
Washindana                      Na kikapu wazoazoa**

Waheshimiwa                      Wawataka wewe  
Wakurugenzi                      Wawataka wewe  
Muuzaji duka                      Wawataka wewe  
Muza karanga                      Wawataka wewe

**Kwako bora shilingi**

**Zoa Zoa (Straßenfeger)**

Intro

**Den bekommst du nicht, den bekommst du nicht  
Da wirst du schwere Zeiten durchmachen, den bekommst du nicht**

1. Du machst mir keine Angst, hast gepennt. Du kannst mich nicht ausstechen.  
Dein Wert ist eine Fanta, Fritten und ein halbes Hühnchen.  
Wenn's noch was dazu gibt, dann höchstens einen Tausender.<sup>337</sup>  
Wie denn willst du mich ausstechen, du hast keinen Stich, Straßenfegerin!
- Aufbauen, abbauen, aufladen, abladen,  
nach allem schnappen. Nicht mit mir!  
Du mühst dich nur ab, pass auf du ermüdest noch, Schwester, du hast den Zug verpasst!
2. Preis dich nur bei Zusammenkünften an. Preise dich an bei Hochzeiten.  
Preise dich im Radio an. Preise dich in der Zeitung an.  
Am Ende landest du in der Gosse. Bei mir wirfst du keinen Blick herein.  
Was bist du bloß für eine Frau? Bist es gewöhnt, Allgemeingut zu sein.  
Du und ich wir konkurrieren nicht. Du hast keinen Stich, du Straßenfegerin!
- Aufbauen, abbauen, aufladen, abladen,  
nach allem schnappen. Nicht mit mir!  
Du mühst dich nur ab, pass auf du ermüdest noch, Schwester, du hast den Zug verpasst!
3. Ich weiss, du leichtes Mädchen, um zu schlafen schnorrst du dich durch.  
Die Männer wechselst du wie das Hemd, am besten alles gleichzeitig.  
Du wählst nicht aus, nimmst alles mit, auch noch hinter der Stadtverwaltung.  
Eifersucht wirst du bei mir nicht wecken. Du hast keinen Stich!
- Aufbauen, abbauen, aufladen, abladen,  
nach allem schnappen. Nicht mit mir!  
Du mühst dich nur ab, pass auf du ermüdest noch, Schwester, du hast den Zug verpasst!

Chorus

**Halt die Bälle flach, das Spielfeld ist klein.**  
**Halt die Bälle flach, das sind keine Kleinigkeiten.**  
**Halt die Bälle flach, ich bin nicht klein.**  
**Halt die Bälle flach, du erschütterst keinen dicken Baum.**<sup>338</sup>  
 Du nimmst mir das Heft nicht aus der Hand!  
 Ich habe mich niedergelassen, du streichst herum.  
 Du sinkst, ich steige.  
 Wo ich hingehe, gibt es nur eine.

Ngoma Chini

**Du konkurrierst mit den Kehrblechen, alles zusammenkehren.**  
**Du konkurrierst mit der Müllabfuhr, alles zusammenkehren.**  
**Du konkurrierst mit den Spaten, alles zusammenkehren.**  
**Du konkurrierst mit den Körben, alles zusammenkehren.**

Die Noblen, die willst du.  
 Die Direktoren, die willst du.  
 Die Verkäufer, die willst du.  
 Die Straßenhändler, die willst du.

**Bei dir geht es nur ums Geld!**

<sup>337</sup> 1000 TSh. entsprechen in etwa 1,- €.

<sup>338</sup> eigentlich *gogo* (*ma-*) Baumstamm, Baumstumpf

## Literaturverzeichnis

- Abu-Lughod, L. (1988). *Veiled Sentiments, Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- (1990). "Shifting politics in Bedouin love poetry". *Language and the politics of emotion*. C. Lutz. New York, Cambridge University Press: 24-45.
- (1995). "The objects of soap opera. Egyptian television and the cultural politics of modernity". *Worlds Apart. Modernity through the Prism of the Local*. D. Miller. London, New York, Routledge: 190-210.
- al-Faruqi, L. I. (1981). *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport, Conneticut, Greenwood Press.
- Allen, J. W. T. (1967). "Swahili Prosody." *Swahili* 37(2): 171- 176.
- (1971). *Tendi*. London, Heineman Educational.
- Anonym (2001). *Alasiri*. Dar es Salaam.
- (2005). *Zu gut für ihn. Die Zeit*.
- Anthony, D. H. (1983). *Culture and society in a town in transition: a people's history of Dar es Salaam, 1865- 1939*. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International.
- Arnold, N. (2002). "Placing the Shameless: Approaching Poetry and the Politics of Pembro-ness in Zanzibar, 1995- 2001." *Research in African Literatures* 33(3): 140- 166.
- Arnold, S. H. (1981). "Popular Literature in Tanzania: Its Background and Relation to "East African" Literature". *When the Drumbeat changes*. C. A. P. S. H. Arnold. Washington D.C., Three Continents Press.
- Askew, K. (1999). "Female Circles and Male Lines: Gender Dynamicx along the Swahili Coast." *Africa Today* 46(3, 4): 67- 102.
- (2000). "Following in the Tracks of Beni: The Diffusion of the Tanga Taarab Tradition". *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. F. G. B. Gunderson. Dar es Salaam, Mkuki na Nyota: 21- 38.
- (2002). *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago, University of Chicago Press.
- Askew, K. J. F. K. (2006). "Popular Music Censorship in Tanzania". *Popular Music Censorship in Africa*. M. M. C. Drewett. Hampshire & Burlington, Ashgate: 137- 156.
- Auer, P. (1992). "Introduction: John Gumperz' Approach to Contextualization". *The Contextualization of Language*. P. A. A. d. Luzio. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company: 1- 39.

- 
- Austin, J. L. (1971). *How to Do Things with Words*. London, Oxford, New York, Oxford University Press.
- Bachmann-Medick, D. (2006). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Bakari, M. b. M. (1981). *The Customs of the Swahili People: The Desturi za Waswahili of Mtoro bin Mwinyi Bakari and Other Swahili Persons*. Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Bakhtin, M. M. (1994). "Speech Genres and Other Late Essays". *The Bakhtin Reader*. P. Morris. London, Edward Arnold: 81- 87.
- Banzi, A. (1975). *Titi la Mkwe*. Dar es Salaam, Tanzania Publishing House.
- Barber, K. (1987). "Popular Arts in Africa." *African Studies Review* 30(No. 3): 1-79.
- Barber, K. F., P. F. de Moraes (1989). "Introduction". *Discourse and Its Disguises: The Interpretation of African Oral Texts*. K. B. P. F. d. M. Farias. Birmingham, University of Birmingham: 1- 10.
- Bateson, G. (2000) [1972]. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago, University of Chicago Press.
- Bauman, R. (1978). *Verbal Art as Performance*. Rowley, Massachusetts, Newbury House Publishers.
- (1986). *Story, Performance and Event*. Bloomington, Indiana University Press.
- Bauman, R. C. B. (1990). "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life." *Annual Review of Anthropology* 19: 59- 88.
- Beck, R. M. (2001). *Texte auf Textilien in Ostafrika: Sprichwörtlichkeit als Eigenschaft ambiger Kommunikation*. Köln, Rüdiger Köppe Verlag.
- Beidelman, T. O. (1997). *The Cool Knife, imagery of gender, sexuality, and moral education in kaguru initiation ritual*. Washington & London, Smithsonian Institution Press.
- Biersteker, A. (1996). *Kujibanza, Questions of Language and Power in Nineteenth and Twentieth Century Poetry in Kiswahili*. East Lansing, Michigan State University Press.
- Blackburn, S. H. (1988). *Singing of Birth and Death: Texts in Performance*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Bobzin, H. (2001) [1999]. *Der Koran. Eine Einführung*. München, C. H. Beck.
- Braid, D. (2002). "Performany". *Enzyklopädie des Märchens*. R. W. Brednich. Berlin, de Gruyter. 10: sp. 730-743.
- Bronner, S. J. (1988). "Art, performance, and praxis: the rhetoric of contemporary folklore studies." *West. Folklore*(47): 75- 102.

- Bryceson, D. F. (1995). "Gender relations in rural Tanzania: power politics or cultural consensus?" *Gender, Family and Household in Tanzania*. C. C. K. O. Creighton. Aldershot, Avebury: 37- 70.
- Butler, J. (2001) [Gender Trouble]. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Campbell, C. A. A. C. M. E. (1984). "Ngoma: Swahili Adult Song Performance in Context." *Ethnomusicology* **XXVIII**(3): 467- 493.
- Campbell, J., Joachim Mwami & Mry Ntukula (1995). "Urban social organization: an exploration of kinship, social networks, gender relations and household and community in Dar es Salaam". *Gender, Family and Household in Tanzania*. C. C. K. O. Creighton. Aldershot, Avebury: 221- 253.
- Caplan, P. (1989). "Perceptions of Gender Stratification." *Africa* **59**: 196- 208.
- (1995). "'In my office we don't have closing hours": gendered household relations in a Swahili village in northern Mafia Island". *Gender, Family and Household in Tanzania*. C. C. K. O. Creighton. Aldershot, Avebury: 118- 139.
- Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. New York, Routledge.
- Chiraghdin, S. (1971). *Malenga wa Mvita. Diwani ya Ustadh Bhalo. Tungo za Ahmad Nassir*. Nairobi, Oxford University Press.
- Coenen, H. G. (2002). *Analogie und Metapher, Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*. Berlin, de Gruyter.
- Cory, H. (1947). "Jando, Part I: The Constitution and Organization of the Jando." *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* **LXXVII**: 159- 168.
- (1948). "Jando, Part II: The Ceremonies and Teachings of the Jando." *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* **LXXVIII**: 81- 94.
- Council, D. e. S. C. (2004). *Dar es Salaam City Profile*. Dar es Salaam, Dar es Salaam City Council: [www.dcc.go.tz](http://www.dcc.go.tz).
- Cowan, J. K. (1990). *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Drewal, M. T. (1991). "The State of Research on Performance in Africa." *African Studies Review* **34**(3): 1- 64.
- Fair, L. (1994). *Pastimes and Politics: A Social History of Zanzibar's Ng'ambo Community, 1890- 1950.*, University of Minnesota.
- (1996). "Identity, Difference and Dance: Female Initiation in Zanzibar 1890- 1930." *Frontiers: A Journal of Women Studies* **17**(3): 146- 72.
- (2001). *Pastimes and Politics, Culture, Community, and Identity in Post- Abolition Urban Zanzibar 1890- 1945*. Ohio, University Press.

- (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(1, Special Issue: Leisure in African History): 61-81.
- Ferguson, J. (1999). *Expectations of Modernity: Myths and Meanings of Urban Life on the Zambian Copperbelt*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. Boston, Unwin Hyman.
- (2002). *Reading the Popular*. London, Routledge.
- Förster, T. (1997). *Zerrissene Entfaltung. Alltag, Ritual und künstlerische Ausdrucksformen im Norden der Côte d'Ivoire*. Köln, Rüdiger Köppe.
- (1999). "Raum und Öffentlichkeit in einer dörflichen Gesellschaft Westafrikas." *Iwalewa-Forum* 1-2: 49-74.
- Frith, S. (1987). *Art into Pop*. London u.a., Methuen.
- (1992). "Zur Ästhetik der Populären Musik." *PopScriptum* 1: 68-88.
- Fuglesang, M. (1994). *Veils and Videos, female youth culture on the Kenyan coast*. Stockholm, Stockholm University.
- Geisler, G. (2000). "Women are women or how to please your husband. Initiation ceremonies and the politics of "tradition" in Southern Africa". *Gender, Agency and Change. Anthropological Perspectives*. V. A. Goddard. London, Routledge: 56- 86.
- Glassman, J. (1995). *Feasts and Riot: Revelry, Rebellion, and Popular Consciousness on the Swahili Coast, 1856 - 1888*. Portsmouth, NH, Heinemann.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City New York, Doubleday Anchor.
- (1967). *Interaction Ritual*. New York, Doubleday Anchor.
- (transl. H. Vetter) (1977) [1974]. *Rahmen- Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Government of Tanzania (2003). *Tanzania Census 2002*. Dar es Salaam: [www.tanzania.go.tz/census/index.html](http://www.tanzania.go.tz/census/index.html).
- Graebner, W. (1991). "Tarabu- Populäre Musik am Indischen Ozean". *Populäre Musik in Afrika*. V. Erlmann. Berlin, Museum für Völkerkunde: 181- 201.
- (1992). *Sauti: The Voices of Contemporary Tanzanian Popular Songs*. 37th annual meeting of the society for ethnomusicology, seattle.
- (1992). *The Voices of Contemporary Tanzanian Popular Songs*. 37th Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, Seattle.

- (1992). *Wimbo und Shairi: schriftliche und aurale Fassungen in zwei populären Formen der Swahili-Poesie. Vortrag zum 5. Swahili-Colloquium*. Frankfurt.
- (1995). "Mambo - Moderne Textformen und rezente Sprachentwicklung in Dar es Salaam". *Swahili - Handbuch*. G. M. u. W. Möhlig. Köln, Rüdiger Köppe Verlag: 263- 277.
- (1999). "Tanzania/ Kenya - Taarab: the swahili coastal sound". *World Music. The Rough Guide*. M. E. R. T. Simon Broughton. London, The Rough Guides. **1**: 690-697.
- (2004). "Between Mainland and Sea: The Taarab Music of Zanzibar". *Island Musics*. K. Dawe. Oxford, New York, Berg.
- (2004). "Wape Vidonge Vyao: Taarab as a Vital Language in Urban East Africa". *Between Resistance and Expansion. Explorations of Local Vitality in Africa*. P. P. G. Spittler. Münster, LIT.
- (2006). "Tanzania & Kenya/ taarab, the swahili coastal sound". *The Rough Guide to World Music. Africa & Middle East*. M. E. J. L. Simon Broughton. London, Rough Guides: 408-417.
- Grohs, E. (1980). *Kisazi, Reiferiten der Mädchen bei den Zigua und Ngulu Ost- Tanzanias*. Berlin, Dietrich Reimer Verlag.
- Gumperz, C.-G. J. (1976). *Papers on Language and Context*. Berkeley, University of California.
- Hannerz, U. (1987). "The World in Creolisation." *Africa* **57**: 546-559.
- (1992). *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York, Columbia University Press.
- Haram, L. (2005). "'Prostitutes' or Modern Women? Negotiating Respectability in Northern Tanzania". *Re- thinking sexualities in Africa*. S. Arnfred. Uppsala, Almqvist & Wiksell Tryckeri AB: 211- 229.
- Harries, L. (1944). *The Initiation Rites of the Makonde Tribe*. Livingstone, Rhodes - Livingstone Institute.
- Heath, C. (1992). "Gesture's Discreet Tasks: Multiple Relevancies in Visual Conduct and in the Contextualisation of Language". *The Contextualization of Language*. P. A. A. d. Luzio. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company: 101- 128.
- Heath, D. (1994). "The Politics of Appropriateness and Appropriation: Recontextualizing Women's Dance in Senegal." *American Ethnologist* **21**(1): 88- 103.
- Heath, J. A. P. (transl. T. Laugstien) (2005) [The Rebel Sell]. *Konsumrebellien, Der Mythos der Gegenkultur*. Berlin, Rogner & Bernhard, Zweitausendeins.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London, Methuen.

- Höftmann, H. I. H. (2000). *Langenscheidts Handwörterbuch Swahili-Deutsch*. Berlin et al, Langenscheidt.
- Horkheimer, M. T. W. A. (1972). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- Hügel, H.-O. (2003). *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler.
- Hymes, D. (1964). *Language in Culture and Society*. New York, Harper & Row.
- (1975). "Breakthrough into Performance". *Folklore. Performance and Communication*. D. K. S. G. Ben- Amos. The Hague, Paris, Mouton: 11- 74.
- Iiffe, J. (1979). *A Modern History of Tanganyika*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Illouz, E. (1997). *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- (2005). "Vermarktung der Leidenschaft: Bedeutungswandel der Liebe im Kapitalismus." *WestEnd: neue Zeitschrift für Sozialforschung* 2, 1: 80-95.
- Irvine, J. T. (1973). *Caste and Communication in a Wolof Village*. Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Jahadhmy, A. A. e. a. (1966). *Waimbaji wa juzi: Mwalim Shaaban, Mbaruk Effandi, Siti binti Saad, Budda bin Mwendo*. Dar es salaam, Chuo cha Uchunguzi wa Lugha ya Kiswahili.
- Jamaliddini, A. K. (1957). "Utenzi wa Vita vya Maji- Maji." *Supplement to the East African Swahili Committee Journal* 27.
- Joubert, A. (2004). *The power of performance, linking past and present in Hananwa and Lobedu oral literature*. Berlin, de Gruyter.
- Kayoka, C. M. (2003). "Kiswahili Literature, Language and Women." *Unpublished Manuscript*.
- Khamis, S. A. M. (2001). "Re-defining Taarab in Relation to Local and Global Influences." *Swahili Forum VIII AAP No. 68*: 145- 56.
- (2002). "Wondering about Change: The Taarab Lyric and Global Openness." *Nordic Journal of African Studies* 11(2): 198- 205.
- (2004). "Versatility of the Taarab Lyric: Local Aspects and Global Influences." *Swahili Forum* 11: 3-37.
- Khatib, M. S. (1992). *Taarab Zanzibar*. Dar es salaam, Tanzania Publishing House.
- Kiessling, R. M. M. (2004). "Urban Youth Languages in Africa." *Anthropologica Linguistics* 46(3): 303- 341.

- Knappert, J. (1972). *A Choice of Flowers, Chaguo la maua: An Anthology of Swahili Love Poetry*. London, Ibadan, Nairobi, Heinemann.
- (1977). "Swahili Tarabu Songs." *Afrika und Übersee* **60**(1 + 2): 116- 155.
- (2004). *A Survey of Swahili Songs*. Lewiston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen Press.
- Kolbusa, S. J. B. (2003). "Visualising Orality: Tracing a Metaphor in Popular Culture." *The Audience Images. Visual Publics in Africa and Beyond*. P. Probst. Münster & New York, Lit.
- Kurz, G. (1982). *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.
- Labov, W. (1972). *Language in the Inner City*. Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Lange, S. (2000). "Muungano and TOT: Rivals on the Urban Cultural Scene". *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. F. G. B. Gunderson. Dar es Salaam, Mkuki na Nyota: 55- 67.
- (2002). *Managing Modernity*.
- Leslie, J. A. (1963). *A survey of Dar es Salaam*.
- Lienhard, P. H. b. I. (1968). *The Medicine Man*. Oxford, Clarendon Press.
- Liyongo Working Group (2004). *Liyongo Songs. Poems Attributed to Fumo Liyongo*. Köln, Rüdiger Köppe.
- Luhmann, N. (1998) [1982]. *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Malinowski, B. (1935). *Coral Gardens and Their Magic*. London, Allen & Unwin.
- Mapuri, O. R. (1996). *Zanzibar: The 1964 Revolution: Achievements and Prospects*. Dar es Salaam, Tema Publishers Company.
- Mayoka, J. M. (1986). *Mgogoro wa Ushairi na Diwani ya Mayoka*. Dar es Salaam, Tanzania Publishing House.
- Mazrui, A. I. S. (1995). *The Swahili: idiom and identity of an African People*. Trenton, Red Sea.
- Mazrui, A. M. I. N. S. (1976). "A note on Kiswahili poetry." *Kiswahili* **46**(1): 65- 70.
- Mbaruku, H. (2000). *Sanamu la Michelin. Alasiri*. Dar es Salaam: 9.
- Mbilinyi, M. (1991). *Big Slavery: Agribusiness and the Crisis in Women's Employment in Tanzania*. Dar es Salaam, University Press.
- Mgana, I. (1991). *Jukwaa la Taarab - Zanzibar*. Helisinki, Mediafrica Books.

- Middleton, J. (1992). *The World of the Swahili. An African Mercantile Civilization*. New Haven & London, Yale University Press.
- Middleton, J. J. C. (1965). *Zanzibar: Its Society and its Politics*. London, Oxford University Press.
- Miehe, G. (1990). "Die Perioden der Swahililiteratur und ihre sprachliche Form." *Paideuma* **36**: 201- 215.
- (1995). "Stilistische Merkmale der Swahili- Versdichtung". *Swahili- Handbuch*. G. W. M. Miehe. Köln, Rüdiger Köppe: 279- 321.
- Miehe, G., Katrin Bromber, Said Khamis, Ralf Grosserhode, Ed. (2002). *Kala Shairi: German East Africa in Swahili poems*. Köln, Rüdiger Köppe.
- Ministry of Education and Culture (2005). *Baraza la Kiswahili la Taifa: [www.moec.go.tz/culture/Bakita.htm](http://www.moec.go.tz/culture/Bakita.htm)*.
- Mohamed, S. A. (1988). *Kiza katika Nuru*. Nairobi, Oxford University Press.
- (1990). *Mbinu na Mazoezi ya Ushairi*. Nairobi, Evans Brothers.
- Möhlig, W. J. G. H. J. (1998). *Lexikon der afrikanistischen Erzählforschung*. Köln, Rüdiger Köppe.
- Mulokozi, M. M. (1982). "Protest and resistance in Swahili- poetry 1600- 1885." *Kiswahili* **49**(1): 25- 54.
- (1999). *Tenzi Tatu za Kale*. Dar es Salaam, University Press.
- Mulokozi, M. M. K. K. K. (1979). *Kunga za Ushairi na Diwani Yetu*. Dar es Salaam, Tanzania Publishing House.
- Nettelbladt, F. v. (1889- 1890). "Maschairi im Kisuaheli." *Zeitschrift für Afrikanische Sprachen* **3**: 285- 292.
- Ntarangwi, M. (2000). "Malumbano or Matukano: Competition, Confrontation, and (De)Construction of Masculinity on the Taarab of Maulidi and Bhalo". *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. F. G. G. Barz. Dar es Salaam, Mkuki na Nyota: 55- 66.
- (2003). *Gender, Performance, & Identity: Understanding Swahili Cultural Realities through Songs*. Trenton, Africa World Press.
- Ntukula, M. (1994). "The Initiation Rite". *Chelewa, Chelewa. The Dilemma of Teenage Girls*. Z. T.-M. R. Liljeström. Östersund, The Scandinavian Institute of African Studies: 96- 119.
- Ogden, J. A. (1996). "'Producing' respect: the 'proper woman' in postcolonial Kampala". *Postcolonial Identities in Africa*. R. T. R. Werbner. London, Zed Books: 165- 192.
- Omari, C. K. (1995). "Fertility rates and the status of women in Tanzania". *Gender, Family and Household in Tanzania*. C. C. K. O. Creighton. Aldershot, Avebury: 253- 269.

- Omary, M. (2000). *Ngangari Feki haina maana ya kisiasa - Melody. Nipashe*. Dar es Salaam.
- (2000). *Ngangari Feki haina maana ya kisiasa – Melody. Nipashe*. Dar es Salaam.
- Poza, I. (2004). *Ni wakati wa mipasho kutamba tena? Utajiju... Lete Raha*. Dar es Salaam: 8.
- Prins, A. H. J. (1971). *Didemic Lamu: social stratification and spatial structure in a Muslim maritime town*. Groningen.
- Racy, A. J. (2003). *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Ranger, T. O. (1975). *Dance and Society in Eastern Africa 1890- 1970, the Beni Ngoma*. London, Heinemann.
- Reporter des Darhotwire (2004). *Mahojiano*. Dar es Salaam, Darhotwire: <http://www.darhotwire.com/dar/BongoXplosionMahojiano/2004/10/11/75.html>.
- Robert, S. b. (1978). *Wasifu wa Siti Binti Saad: Mwimbaji wa Unguja*. Nairobi, Nelson East Africa.
- Rollins, J. D. (1983). *A History of Swahili Prose. Part I, From Earliest Times to the End of the Nineteenth Century*. Leiden, Brill.
- Rutashobya, L. (1995). "Women in business in Tanzania". *Gender, Family and Household in Tanzania*. C. C. K. O. Creighton. Aldershot, Avebury.
- Saleh, S. S. (1980). "Nyimbo za Taarab Unguja." *Lugha Yetu* **37**: 35- 46.
- Sapir, E. (1910). "Song Recitative in Paiute Mythology." *Journal of American Folk- Lore* **23**: 455- 472.
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Schieffelin, E. L. (1993). "Performance and the Cultural Construction of Reality: A New Guinea Example". *Creativity/ Anthropology*. S. Lavie, Narayan, Kirin & Renato Rosaldo: 270- 295.
- (1998). "Problematizing Performance". *Ritual, Performance, Media*. F. H.-. Freeland. London, New York, Routledge: 194- 207.
- Searle, J. (1969). *Speech Acts*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1975). "Indirect speech acts." *Syntax and Semantics* **3**: 59- 82.
- Shannon, J. H. (2003). "Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on *Tarab*." *Cultural Anthropology* **18**(1): 72- 98.
- Shariff, I. N. (1983). *The Function of Dialogue Poetry in Swahili Society*. Ann Arbor, Michigan, U.S.A., Rutgers University.

- (1984). "Jan Knappert, 1979 Four Centuries of Swahili Verse." *Kiswahili* **51**(1 & 2): 156- 196.
- (1988). *Tungo Zetu, Msingi wa Mashairi na Tungo Nyinginezo*. New Jersey, The Red Sea Press.
- Sheikh, S. (1994). "Yanyoudhi kuyaona, mafumbo na vijembe vya kiswahili." *AAP* **37**: 7-11.
- Spittler, G. (2001). "Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme." *Zeitschrift für Ethnologie* **126**: 1-25.
- Sporrek, A. (1985). *Food Marketing and Urban Growth in Dar es Salaam*. Malmö, Liber Forlag.
- Stren, R. (1982). "Underdevelopment, Urban Squatting, and the State Bureaucracy: A Case Study of Tanzania." *Canadian Journal of African Studies* **16**(1): 67-91.
- Strobel, M. (1976). "From lelemama to lobbying: women's associations in Mombasa, Kenya." *Women in Africa: Studies in Social and Economic Change*. N. J. E. G. B. Hafkin. Stanford, California, Stanford University Press.
- Suleiman, A. A. (1969). "The Swahili singing Star Siti Bint Saad and the Tarab Tradition in Zanzibar." *Swahili* **39**(1/ 2): 87- 90.
- Sutton, J. E. (1970). *Dar-es-Salaam. A Sketch of Hundred Years. Tanzania Notes and Records*. J. E. Sutton. **71**: 1-19.
- Swantz, M.-L. (1966). *Religious and Magical Rites of Bantu Women in Tanzania, Ph.D. Thesis*. Dar es Salaam.
- (1970). *Ritual and Symbol in transitional Zaramo Society - with special reference to women*. Uppsala, Scandinavian Institute of African Studies.
- (1985). *Women in Development: A Creative Role Denied?* London, C. Hurst & Co.
- Swartz, M. J. (1982). "The Isolation of Men and the Happiness of Women: Sources and Use of Power in Swahili Marital Relationships." *Journal of African Research* **38**: 19- 38.
- (1988). "Shame, Culture, and Status among the Swahili of Mombasa." *Ethos* **16**(1): 21-51.
- (1988- 1989). "God curse you, and the curse is that you be what you already are! Swahili Culture, Power, and Badtalk." *Maledicta. The International Journal of Verbal Aggression* **X**: 209- 230.
- (1990). "Aggressive Speech, Status, and Cultural Distribution among the Swahili of Mombasa". *Personality and the Cultural Construction of Society*. D. K. J. M. J. Swartz. Tuscaloosa & London, The University of Alabama Press.
- Swilla, I. N. (2000). "Voluptuous vacuous Vamps: Stereotyped Representation of Women in Kiswahili Press." *African Study Monographs* **21**(4): 159-171.

- Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, Ed. (1985). *Kamusi ya Kiswahili Sanifu*. Dar es Salaam & Nairobi, Oxford University Press.
- Topp Fargion, J. (2000). "'Hot kabisa!' The Mpasho Phenomenon and Taarab in Zanzibar". *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. F. G. B. Gunderson. Dar es Salaam, Mkuki na Nyota.
- Topp, J. (1992). *Women and the Africanisation of Taarab in Zanzibar*. Ph.D. diss. School of Oriental Studies. London.
- (1994). "A History of Taarab Music in Zanzibar: A Process of Africanisation". *Continuity and Autonomy in Swahili Communities: Inland Influences and Strategies of Self-Determination*. D. Parkin. London, School of Oriental and African Studies: 153- 67.
- Tripp, A. M. (1989). "Women and the changing urban household economy in Tanzania." *Journal of Modern African Studies* 27: 601- 623.
- (1997). *Changing the rules: the politics of liberalization and the urban informal economy in Tanzania*. Berkeley, University of California Press.
- Tsuruta, T. (2003). "Popular Music, Sports, and Politics: a Development of Urban Cultural Movements in Dar es Salaam 1930s- 1960s." *African Study Monographs* 24(3): 195- 222.
- Turner, V. (1986). *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications.
- Velten, C. (1907). *Prosa und Poesie der Suaheli*. Berlin, Selbstverlag.
- (1965). *Swahili Prose Texts. A Selection from the Material collected by Carl Velten from 1893 to 1896*. London, Oxford University Press.
- Villiers, A. (1940). *Sons of Sinbad; an Account of Sailing with the Arabs in their Dhows, in the Red Sea, around the Coasts fo Arabia, and to Zanzibar and Tanganyika: Pearlning in the Persian Gulf: the Life of the Sopmasters, the Mariners and Merchants of Kuwait*. New York, Charles Scribner's Sons.
- Weinrich, H. (1963). "Semantik der kühnen Metapher." *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37: 316- 339.
- Yahya-Othman, S. (1994). "Covering one's social back. Politeness among the Swahili." *Text* 14: 141-161.
- Yai, O. (1989). "Issues in Oral Poetry: Criticism, Teaching and Translation." *Discourse and Its Disguises*. K. F. Barber, P. F. de Moraes. Birmingham, University of Birmingham: 59- 69.
- Zache, H. (1885). "Rezension: C.G. Büttner, Anthologie aus der Suaheli-Literatur." *Zeitschrift für afrikanische und oceanische Sprachen* 1: 373-375.
- (1899). "Sitten und Gebräuche der Suaheli." *Zeitschrift für Ethnologie* xxxi: 5- 86.

---

## Diskografie

- Babloom Modern Taarab, (o. J.) Acha Shobo. Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- Babloom Modern Taarab (o. J.) Kigego. Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- Babloom Modern Taarab 2000. Jimama. Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- Babloom Modern Taarab 2001. Kwa Fedha gani Omba Omba? Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- Bembea Music Masters (o. J.) Sensema. Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- Bembea Music Masters 2002. Heavy Duty.
- Coast Modern Taarab (o. J.) Sistuki na Chuki Binafsi. Dar es Salaam, Mamu et al.
- Coast Modern Taarab (o. J.) Tambiko. Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- East African Melody Modern Taarab (o. J.) Mkodombwe.
- East African Melody Modern Taarab 1997. Mavituz na Majamboz, Alakeifak Music House, Zanzibar.
- East African Melody Modern Taarab 1997. Melody's Safarini Gulf tour 1997, Una didi dadi, No. **16** (EAM-9700 1).
- East African Melody Modern Taarab 1997. Summer Time Holiday - Powa Utuwe. Zanzibar.
- East African Melody Modern Taarab 1997(?) Iddi El-Haj Taarab Show. Zanzibar.
- East African Melody Modern Taarab 1998. Kumbe Kweli Huyawezi. Dar es Salaam, Mitha and Sons.
- East African Melody Modern Taarab 1999. Kufa na Tai Shingoni. Dar es Salaam, Mitha and Sons.
- East African Melody Modern Taarab 1999. Kwa Raha Zangu... Nikigombwa. Dar es Salaam, Mitha and Sons.
- East African Melody Modern Taarab 1999. Sakata Lako. Dar es Salaam, Mamu et al.
- East African Melody Modern Taarab 1999. Zuhura Shaaban: Kimasomaso. Zanzibar.
- East African Melody Modern Taarab 2000. Kinyago cha Mpapure: Nyamaza Nikustiri. Zanzibar.
- East African Melody Modern Taarab 2000. Mimi wa Karne. Dar es Salaam, Mitha and Sons.

- East African Melody Modern Taarab 2000. Mimi wa Karne 21. Dar es Salaam, Mitha and Sons.
- East African Melody Modern Taarab 2000. Mkoko Unalika Maua. Dar es Salaam, Mitha and Sons.
- East African Melody Modern Taarab 2000. Ngangari Feki!!! F. K. Mitha & Sons, King Brothers, Wananchi Stores.
- East African Melody Modern Taarab 2000. Taxi Bubu. F. K. Mitha & Sons, Kings Brothers, Wananchi Stores.
- East African Melody Modern Taarab 2000. Tule Tugawe.
- East African Melody Modern Taarab 2001. Lo! Fisadi Kiwembe!!!
- East African Melody Modern Taarab 2002. Kbiriti Ngoma. Dar es Salaam, F. K. Mitha & Sons, Kings Brothers, Wananchi Stores.
- East African Melody Modern Taarab 2002. Sibadiliki. F. K. Mitha & Sons, Kings Brothers, Wananchi Stores.
- East African Melody Modern Taarab 2002. Zoa Zoa. Wananchi Stores
- East African Melody Modern Taarab 2003. Kiroboto. Dar es Salaam, F. K. Mitha & Sons, Kings Brothers, Wananchi Stores.
- East African Melody Modern Taarab 2003. Wapendanao. F. K. Mitha & Sons, Kings Brothers, Wananchi Stores.
- East African Melody Modern Taarab 2004. Utalijua Jiji. Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- East African Melody Modern Taarab 2004. Uso wa Guzo.
- East African Melody Modern Taarab (o. J.) Choko Choko. Zanzibar.
- East African Melody Modern Taarab (o. J.) Hakuna "Tenda" hakuna Buzi "Paparazi". Dar es Salaam, Mitha and Sons.
- East African Melody Modern Taarab (o. J.) Mambo Bam Bam. Zanzibar.
- East African Melody Modern Taarab (o. J.) Mbona Watakereka Sana. Zanzibar.
- East African Melody Modern Taarab (o. J.) Mimi si Mgomvi Wako. Zanzibar. 2.
- East African Melody Modern Taarab (o. J.) Nani Zaidi? Zanzibar.
- East African Melody Modern Taarab (o. J.) Nawaseme Wasemao. Zanzibar, Alakeifak Music House.
- East African Melody Modern Taarab 1999. Ngoma Iko Huku. Dar es salaam, Mitha and Sons.

- 
- East African Melody Modern Taarab (o. J.) Sakina Dahal Jimbo in Dubai. Zanzibar.
- Global One Group (o. J.) Kizushi. Dar es Salaam, F. K. Mitha & Sons, Kings Brothers, Wananchi Stores.
- Global One Group 2000. Umeshaula na Chuwa.
- Lady Jay Dee 2003. Jay Dee Binti. Dar es Salaam, Mamu et al.
- JKT Taarab (o. J.) Kali za Taarab. Dar es Salaam, Mamu et al.
- JKT Taarab 1998. Shangingi Kachuna Buzi. Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- JKT Taarab 2001. Hashuo. Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- Lucky Star/Back Star Musical Club (o. J.) Mpenzi Uliyeumbika. Dar es Salaam, Radio Tanzania.
- Lucky Star/Black Star Musical Club (o. J.) Kifo cha Mahaba. Dar es Salaam, Radio Tanzania.
- Matona, I. (o. J.) Issa Matona Taarab.
- Matona, I. (o. J.) Kimasomaso I + II.
- Matona, I. (o. J.) Msumeno. Dar es Salaam.
- Milenium Taarab Stars (o. J.) Kipashu. Zanzibar, Supershine Ltd.
- Muungano Cultural Troupe (o. J.) Mambo Bado. Dar es Salaam, Mamu et al.
- Muungano Cultural Troupe 1999 Mambo Yako Huku. Dar es Salaam, Mamu et al.
- Muungano Cultural Troupe (o. J.) Mwanamke Mazingira. Dar es Salaam, GMC Wasanii Promoters Limited.
- Muungano Cultural Troupe 2000. Sanamu la Michelini. Dar es Salaam, Mamu et al.
- Muungano Cultural Troupe 2001. Eti Mambo ya Fedha. Dar es Salaam, Mamu et al.
- Said, S. (o. J.) Shakila. Dar es Salaam, Mamu et al.
- Said, S. (o. J.) Shakila 1. Dar es Salaam, Radio Tanzania.
- Said, S. (o. J.) Shakila 2. Dar es Salaam, Radio Tanzania.
- Stars, E. A. (o. J.) Akh! Po! Cha Urongo Nuksi "X". Zanzibar, Supershine Ltd.
- Supershine Modern Taarab (o. J.) Utabanana na Nani? Utachemsha Wewe! Dar es Salaam, Mitha & Sons.
- TOT 2000. CCM Campaign Songs.
- TOT 2000. Hongera CCM, Hongera Mkapa.

TOT Taarab (o. J.) Kinyangunya. TOT 566.

TOT Taarab 1999. Mambo Iko Huku. Dar es Salaam, F. K. Mitha & Sons, Kings Brothers, Wananchi Stores.

TOT Taarab 1999. Mtie Kamba Mumeo. TOT 563.

TOT Taarab 2004. Nnalijua Jiji. Zanzibar, TOT 579, Supershine Limited.

TOT Taarab 1992 Nyama ya Bata, Ngwiji.

TOT Taarab (o. J.) Sitaki Ushambenga. Zanzibar, TOT 580, Supershine Limited.

TOT Taarab 1995. Natanga na Njia. Dar es Salaam, Mamu et al.

TOT Taarab 1998. Utaishia Kunawa. Dar es Salaam, F. K. Mitha & Sons, Kings Brothers, Wananchi Stores.

TOT Taarab 2000. New Milenia 2000 Y2K. TOT 565.

TOT Taarab 2001. Gendaeka. TOT 569.

TOT Taarab 2002. Mwanamke Mambo. Zanzibar, TOT 572, Supershine Limited.

Young Stars Modern Taarab 2002. Segere. Dar es Salaam, Mitha & Sons.

Young Stars Musical Club 2002. Segere No. 2. Dar es Salaam, Mitha & Sons.

Zanzibar Stars Modern Taarab (o. J.) Linawachoma. Zanzibar, Supershine Ltd.

Zanzibar Stars Modern Taarab 2004. Nimekinai Umaskini Wangu. Zanzibar, Supershine Ltd.

Zanzibar Stars Modern Taarab 2003. Rusha Roho Usitoe Roho. Zanzibar, Supershine Ltd.

Zanzibar Stars Modern Taarab 2004. Una Hela Wewe. Zanzibar, Supershine Ltd.

Zanzibar Stars Modern Taarab (o. J.) Unalo Lilokukaa Roho. Zanzibar, Supershine Ltd.

Zanzibar Stars Modern Taarab (o. J.) Utakufa Nacho Kijiba cha Roho. Zanzibar, Supershine Ltd.

Zanzibar Stars Modern Taarab 2002. Mwenye Wivu Ajinyonge. Zanzibar, Supershine Ltd.

Zanzibar Stars Modern Taarab 2002. Tutabanana Hapa Hapa. Zanzibar, Supershine Ltd.