

Lourenco Noronha

Lektor (1974-2009) für Swahili Literatur
am Institut für Afrikawissenschaften der Universität Wien

EINFÜHRUNG
IN DIE
SWAHILI-LITERATUR

Zweiter Teil

Post-Uhuru-Literatur
1961-1985

Stand: April 2009

Widmung
Kutabaruku

al-hamdu li-llahi
subhanahu wa-ta'ala

Leitgedanke
Dhamira Kuu

”One of the purposes of serious literature in society is to explore the human mind and stir social conscience”.

Mlacha, Shaaban A.K. 1987. “A Study of Swahili Novels”,
in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 54/1+2. S. 77.

Vorwort Dibaji

Als ich 1950 bis 1953 in Dar-es-Salaam arbeitete, waren Romane und Theatertexte auf Kiswahili von afrikanischen Autoren kein Thema. Nach einem Studienaufenthalt von ungefähr acht Jahren in der Schweiz, kehrte ich in November 1961, kurz vor der Proklamation der politischen Unabhängigkeit, nach Tanaganyika zurück. Eine meiner ersten angenehmen Überraschungen war die Begegnung mit einer Swahili-Literatur afrikanischer Prägung, die gerade im Entstehen war. Seither befasse ich mich mit diesem literarischen Bereich: 1961-1972 in Tansania und ab 1972 in Wien.

Für die Mitarbeit von Studentinnen und Studenten am Institut für Afrikawissenschaften der Universität Wien sowie von Dr. Franz Rader, der mehrere Jahre an der österreichischen Botschaft in Nairobi tätig war, danke ich.

Lourenco Noronha
e-mail: noronha@gmx.at

Abkürzungen
Vifupisho

1. Signaturen

Die Zahlen in Klammern auf den Literaturlisten beziehen sich auf die jeweilige Signatur der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

2. Abkürzungen

AAP	Afrikanische Arbeitspapiere (früherer Name)
CUP	Cambridge University Press
DUP	Dar es Salaam University Press
EAEP	East African Educational Publications
EALB	East African Literature Bureau
EAP	Eastern Africa Publications
EAPH	East African Publishing House
IAI	International African Institute
ILCAA	Institute of Languages and Cultures of Asia and Africa
IUP	Indiana University Press
KLB	Kenya Literature Bureau
NMP	Ndanda Mission Press
NP-BP	Ndanda-Peramiho Benedictine Publications
NUP	Nairobi University Press
OUP	Oxford University Press
RAL	Research in African Literatures
SOAS	School of Oriental and African Studies
SPCK	Society for the Promotion of Christian Knowledge
TUKI	Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili, University of Dar es Salaam
UCLA	University of California Los Angeles

Inhaltsverzeichnis
Fahirisi /Yaliyomo

Einleitung

Aufsatz 1: Kurzer Überblick. S. 08

Aufsatz 2: Swahili Literatur wird auf Kiswahili geschrieben. S. 21

Aufsatz 3: Personen in der Swahili-Literatur. S. 26

Aufsatz 4: Frauen in der Swahili-Literatur. S. 33

Aufsatz 5: Aggression und aggressive Personen in der Swahili-Literatur. S. 40

Aufsatz 6: Bourgeoisie in der Swahili-Literatur. S. 47

Aufsatz 7: Ujamaa. Distributives Verhalten. S. 56

Aufsatz 8: Populäre Literatur am Beispiel von Detektiv-, Kriminal- und Spionageromanen. S. 67

Aufsatz 9: Eine Fallstudie: Ngalimecha Ngahyoma S. 71

Aufsatz 10: Eine Fallstudie: Edwin Semzaba S. 90

EINLEITUNG

Diese Einführung in die Swahili-Literatur wird in zwei Bereiche eingeteilt: Prae-Uhuru und Post-Uhuru. Für die Phase, die als Post-Uhuru bezeichnet wird, empfiehlt es sich das Jahr 1961, in dem Tanganyika die politische Unabhängigkeit von seiner Kolonialmacht erlangte, als Ausgangspunkt zu nehmen. Das neuerlangte Selbstbewusstsein war die Voraussetzung für die Schaffung einer sozial orientierten Literatur, die in dieser Einführung in drei Abschnitte eingeteilt wird. Der erste Abschnitt von 1961 bis 1967 bezieht sich auf die Periode, in der Afrikaner in Tanganyika zwar alle wichtige Stellungen, die früher Ausländern zugeteilt waren, übernahmen, fachlich entsprechend darauf vorbereitet waren, aber keine ausgeprägte ideologische Richtnorm hatten, nach der sie handeln sollten. Der zweite Abschnitt von 1967 bis 1985 war durch die *Azimio la Arusha*, die Erklärung von Arusha geprägt, welche *Ujamaa*, eine Sozialdemokratie afrikanischer Prägung, zur Pflichtideologie für alle Bereiche des öffentlichen Lebens erklärte. Die Ein-Partei-Demokratie durfte sich nur innerhalb dieser Ideologie gestalten. Der dritte Abschnitt, der als „Wende“ bezeichnet wird, begann im Jahre 1985 mit dem Rücktritt des damaligen Präsidenten Julius Kambarage Nyerere und wurde 1989 mit der Einführung der freien Marktwirtschaft in Tansania und den Wahlen am 29. Oktober 1995, bei der zum ersten Mal Kandidaten aus mehreren Parteien antraten, konsolidiert. Der Schwerpunkt in dieser Einführung liegt auf Romanen mit einem sozialen Bezug.¹

Diese drei Abschnitte, die primär für Tansania gelten, prägen die Swahili-Literatur jenes Landes. Die Swahili-Literatur aus Kenia ist in dieser Einführung nur nebenbei berücksichtigt worden. In Uganda ist Swahili-Literatur noch nicht ausgeprägt in Erscheinung getreten.

¹ "One of the purposes of serious literature in society is to explore the human mind and stir social conscience". (Mlacha, Shaaban A.K. 1987. "Aggression as a mental and social Disorder: A Study of Swahili Novels", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 54/1+2. S. 77. Z.1.10.54/1+2.).

AUFSATZ 1: KURZER ÜBERBLICK

1.1. Romane

Zu den Anfängen der zeitgenössischen Swahili-Prosa rechnet man Mwaka Katika Minyororo (*Jahr in Ketten*), von Samuel Sehoza geschrieben und 1921 veröffentlicht. Es handelt sich in diesem Fall nicht um einen Roman, sondern eher um eine Erzählung.

Im Jahre 1934 veröffentlichte James Juma Mbotela in London Uhuru wa Watumwa² (*Befreiung der Sklaven*). Er wurde in Frere Town, Kisauni bei Mombasa geboren. Sein Vater war einer von den Sklaven, die von den Engländern befreit wurden, der aber in Masailand ermordet wurde, als er einen Engländer auf einer Geschäftsreise begleitete. Obwohl sein Vater ein Myao war, sprach James Juma Kiswahili von Kindheit an. Unterstützt vom Anglikanischen Bischof von Mombasa besuchte er die Buxton High School. 1905-1906 studierte er in England, kehrte dann nach Mombasa zurück; 1908 heiratete er Grace David, eine Frau von den Seychellen, und lebte als Lehrer in Kenia.

Dieses Prosawerk in *Kiswahili Sanifu* verfasst, gehört zu den Vorläufern des heutigen Swahili-Romans. Es ist wiederum eine Erzählung. James Juma Mbotela erzählt ein wahre Begebenheit. Er schildert die Versklavung seines Vaters und seines Clans sowie deren Befreiung aus der Sklaverei durch die Briten. Uhuru wa Watumwa erreichte mehrere Auflagen³ und gehörte zu den bekanntesten literarischen Texten der Zwischenkriegszeit in Ostafrika. Seit 1962 ist es nicht mehr im Buchhandel, sondern höchstens in Bibliotheken zu finden.

Diese Erzählung gehört zu jener Literatur aus der britischen Kolonialzeit zu der Kezilahabi folgende Bemerkung macht: „Diese Art von Texten waren den Kolonialherren nützlich, um das Volk zu disziplinieren und sie waren immer überglücklich, wenn sie feststellen konnten, dass die Afrikaner mitwirkten, ihre eigenen Leute zu disziplinieren.“⁴ Mbotelas Loyalität gegenüber den Briten auf Grund seiner Ausbildung wird von der zeitgenössischen Literaturforschung kritisch vermerkt, z.B. von Philipson.⁵ Ich vertrete die Ansicht, dass Uhuru wa Watumwa ein Ausdruck der aufrichtigen Dankbarkeit des Autors ist.

Einige Autoren aus jener Zeit betrachteten sich selbst jedoch als „Moralisten“, die sich verpflichtet fühlten, ihren Lesern Tugenden beizubringen. Die christlichen Swahili-Autoren holten ihre Anregungen aus der Erbauungsliteratur, welche die Kirchen ihnen vorlegten.⁶

² Mbotela James. 1934. Uhuru wa Watumwa. London: Sheldon Press.

³ 1934, 1949, 1951, 1953, 1955, 1956, 1959, 1960, 1962.

⁴ “This kind of writing helped the colonialists to discipline the people; and they were only too happy to see Africans take part in disciplining their fellow countrymen.” (Kezilahabi, Euphrase. 1973. “The Development of Swahili Poetry: 18th - 20th century”, in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 42/2 & 43/1. S. 65).

⁵ Philipson, Robert. 1987. “Slaves and Saviours: Images of Arabs and Englishmen in ‘Uhuru wa Watumwa’“, in: Ba Shiru. University of Madison-Wisconsin. 13/1, S. 40-49.

⁶ Z.B. Somba, Ndeti John. 1977 (1968). Kuishi Kwingi ni Kuona Mengi. Nairobi: EAPH.. Siehe auch die Texte von Leo Odera Omolo und die Benedictine Publications NP-BP.

Die islamischen Swahili-Autoren kamen zum gleichen Ergebnis auf Grund der *Maadili*-Tradition in der Swahili-Dichtung. Zum Beispiel Shaaban Robert belehrte seinen Sohn und seine Tochter in je 100 Strophen in Utenzi wa Adili (ethisches Verhalten) sowie Utenzi wa Hati (Mein Testament). Diese Autoren, die bestrebt waren, absolute Werte darzustellen, schufen Kontrastpersonen, die entweder gut oder böse waren.

Im Jahre 1960 veröffentlichte der Verlag *East African Literature Bureau* die literarischen Texte Kurwa na Doto von Muhammad Saleh Farsy sowie Mzimu wa Watu wa Kale von Muhammed Said Abdulla und leitete damit eine neue Periode in der Swahili-Literatur ein: der zweitzierte Text wird als der erste Swahili-Roman bezeichnet.

Muhammad Saleh Farsy, der zu einer gelehrten Familie gehörte, wurde 1927 in Sansibar geboren. Da sein primäres Interesse der Volkskunde Sansibars galt⁷, wie an seiner Veröffentlichung Ada za Harusi katika Unguja (*Hochzeitsgebräuche in Sansibar*) zu erkennen ist, kommen volkskundliche Erkenntnisse auch in seinem Text Kurwa na Doto vor, der in einer realen und nicht märchenhaften Welt - im Gegensatz zu den Kurzromanen von Shaaban Robert - angesiedelt ist. Die gehobene Sprache und der feine Erzählstil ist beeindruckend. Das Leben der Zwillingsschwestern Kurwa und Doto hat Ähnlichkeiten mit jenem von Shadya und Nadya im Kurzroman Usinisahau von Naila Kharusi, der 1966 erschien.

Muhammed Said Abdulla wurde 1918 in Sansibar geboren. Seine Beziehung zur europäischen Kultur und zu europäischen Literaturformen geht auf seine Schulzeit in Sansibar zurück. Seinen literarischen Durchbruch erzielte er, als er für seinen Roman Mzimu wa Watu wa Kale den *East African Literary Competition Prize* 1957-58 erhielt. Dieser Text war ein Detektivroman⁸, der kein Vorbild in der bisher vorhandenen Swahili-Literatur hatte. Der Detektiv in diesem sowie in anderen Romanen Abdullas hieß anfangs Bwana Musa und später Bwana Msa. Die zweite Fassung ist aus den ersten Buchstaben der Namen des Verfassers zusammengestellt. Der Text erzählt vom Tod eines Mannes, der sein Landgut einem Inder verkauft hatte. Dieser Inder wird nun des Mordes verdächtigt. Bwana Msa kommt zum Ergebnis, dass der Verstorbene eine Liebesbeziehung zu einer Frau hatte, deren Ehemann der Mörder ist. In Mwana wa Yungi Hulewa hat ein Inder, der aus Goa stammt, den bekannten portugiesischen Familiennamen Soares trägt und ein Bentley-Auto besitzt, sich in eine reiche „arabische“ Frau aus Sansibar verliebt. Bei heimlichen Besuchen hat er zwei Kinder gezeugt: ein Mädchen namens Sichana und einen Jungen namens Amanullah. Diese kennen weder ihren Vater noch ihre Mutter, noch wissen sie, dass sie Geschwister sind. Er hat sie in die Obhut zweier Frauen gegeben und finanziert ihren Unterhalt. Diese geizigen Frauen kassieren zwar das Geld, sorgen aber nicht für die Kinder,

⁷ In der Einleitung und auch im Roman selbst bemüht er sich dem Konflikt mit dem Islam-„Klerus“ aus dem Weg zu gehen. Er schreibt: „Nitapenda kuwatanabahisha wasomaji wangu kuwa nyingi katika ada na desturi nilizozieleza kufatanishwa na mambo ya dini na kudhaniwa kuwa ni dini; hayo ni makosa makubwa maana ada na desturi hizo ni za kikafiri na ni dhambi kubwa sana kuzifuata. Mashehe wetu wanaoondokea wanafanya jitihada kuu kuyakataza kwa kuyapiga makelele katika magazeti, maredio na mahadhara ya watu.“ (*uk.* 3).

⁸ Zum Begriff: Siehe den Aufsatz „Detektiv- und Kriminalromane“ in dieser Einführung

sondern zwingen Sichana zur Prostitution. Eines Tages wird sie tot aufgefunden. Amanullah wird des Mordes verdächtigt. Bwana Msa gelingt es zu beweisen, dass es ein „Kunde“ von Sichana war. Inzwischen stirbt Soares und hinterläßt Amanullah die ganze Erbschaft.

Bwana Msa ist von Literaturkritikern als Sansibars Sherlock Holmes bezeichnet worden, nicht zuletzt wegen der Pfeife, die er raucht, wenn er Probleme zu lösen hat. Man sollte jedoch darauf hinweisen, dass Muhammed Said Abdulla noch mehr zu bieten hat als das, was an der Oberfläche erscheint. Er stammt aus der wohlhabenden Oberschicht der Gesellschaft Sansibars vor der Volksrevolution vom 12. Januar 1964. Die Gestalten in seinen Romanen, die fast alle dieser Gesellschaftsschicht vor der Revolution angehören, weisen Merkmale der Dekadenz auf. Seine Romane sind eher eine Kritik an jenen Gesellschaftskreisen Sansibars, die feudale Züge trugen.

Faraji Hussein Hassan Katalambulla, ein beliebter Schriftsteller, wurde am 6. März 1942 in Igalula bei Tabora, Tanganyika, geboren. Er arbeitete als Journalist für Uhuru und den Nationalist. Im Jahre 1969 gründete er seine eigene Zeitschrift, Film Tanzania, die mit Fotos und kurzen Texten populäre Geschichten erzählt. Seine erste eigentliche literarische Tätigkeit war die Mitarbeit an der Rundfunksendung Michezo ya Wiki von Radio Tanzania Dar es Salaam (RTD).

Als Katalambulla noch an der *Tabora Secondary School* studierte, begann er seinen ersten Roman Simu ya Kifo zu schreiben. Dieser Roman wurde 1965 veröffentlicht, kam bei den Lesern gut an und wurde in den *Secondary Schools* gelesen. Ich neige dazu, ihn als Kriminalroman zu bezeichnen. In diesem Roman ist der Detektiv Inspektor Wingo nicht ein charismatischer Mensch wie Bwana Msa, sondern ein Polizeibeamter, der mit modernen Methoden und Geräten arbeitet. In Lawalawa schreibt eine Ehefrau zwei Briefe, einen an ihren Ehemann und einen an ihren Liebhaber, steckt sie aber versehens in die verkehrten Briefumschläge. Pili Pilipili ist eine einfache Geschichte, die literarisch kunstvoll als Ich-Roman erzählt wird. Ein junger Mann, der mit seinem Gehalt und mit allen seinen Ersparnissen nach Hause fährt, mit der Absicht jene Braut zu heiraten, die sein Vater für ihn ausgesucht hat, trifft im Eisenbahnzug ein hübsches Mädchen, das sich Pili Pilipili nennt.

Katalambulla schreibt eine einfache Sprache, die durchaus dem *Standard Kiswahili* entspricht und die sowohl für Schulen als auch für eine breite Leserschaft geeignet ist.

Im Jahre 1966 veröffentlichte Naila Kharusi, eine Frau aus Sansibar, in der Zeitschrift Kiswahili⁹ die Erzählung Usinisahau, die mit psychologischem Einfühlungsvermögen und in einer sentimentalen Sprache von Liebesfreud und Liebesleid zweier Schwestern, Shadya und Nadya, aus der gesellschaftlichen Oberschicht erzählt, die den gleichen jungen Mann heiraten möchten. Am Ende stehen beide mit leeren Händen da. Die Orthographie dieses Textes weicht manchmal von jener des *Kiswahili Sanifu* ab.

⁹ Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 36/2, S. 56-81.

Der Freiheitskampf in Kenia, von den Kolonialherren *Mau-Mau*-Aufstand genannt, kommt in der Swahili-Literatur in drei Texten zur Sprache: Kaburi bila Msalaba, Kikulacho ki Nguoni Mwako und Mkuki wa Moto (Theatertext).

Euphrase Kezilahabi wurde am 13. April 1944 in Namagondo, Ukerewe, Tanganyika geboren. Nach Abschluss der *Secondary School* studierte er an der Universität Dar-es-Salaam, wo er den MA-Grad mit einer Arbeit über das Prosawerk von Shaaban Robert Shaaban Robert: Mwandishi wa Riwaya erlangte. Er lehrte ab 1974 am *Department of Kiswahili* der Universität Dar-es-Salaam. Er unterbrach diese Lehrtätigkeit wegen eines Studienaufenthaltes an der Universität von Wisconsin-Madison, wo er sein Studium fortsetzte und 1985 mit der Dissertation African Philosophy and the Problem of Literary Interpretation das Doktorat erwarb. Abgesehen von Themen wie Korruption der Beamten und Entfremdung der Intellektuellen vom eigenen Volk, ging es ihm um die Frage, ob der Mensch sein Leben selber bestimmen kann oder ob dieses Dasein von äußeren Faktoren gelenkt wird, sowie um die Frage von Schuld und Sühne. Er neigt dazu, Selbstmord als Ende eines sinnlosen Lebens zu bezeichnen. Andere Themen in seinen Werken sind skrupellose indische Händler und Facetten des Christentums.

In seinem ersten Roman Rosa Mistika, der in seinem Heimatdorf Namagondo beginnt und sich in Mwanza und Morogoro fortsetzt, schildert Kezilahabi das Scheitern eines jungen Mädchens namens Rosa Mistika. In seinem Roman Kichwamaji greift Kezilahabi das Thema der Entfremdung der Intellektuellen vom eigenen Volk auf. Der erste Teil des Romans Dunia Uwanja wa Fujo spielt sich auf der Insel Ukerewe ab. *Ujamaa*-Sozialismus ist zur nationalen Ideologie proklamiert worden. Als die kollektive Landwirtschaft eingeführt werden soll, weigert sich der Landwirt Tumaini, enteignet zu werden. Er greift verzweifelt zur Gewalt und erschießt den *Regional Commissioner*, der die Enteignung vollziehen will. Dieser Roman ist die literarische Verarbeitung einer wahren Begebenheit: Der *Regional Commissioner* von Iringa, Dr. Kleruu, wurde 1972 in einem ähnlichen Zusammenhang von einem Landwirt in aller Öffentlichkeit erschossen. In seinem Roman Gamba la Nyoka kommt Kezilahabi wieder auf die Durchführung des *Ujamaa*-Sozialismus auf der Insel Ukerewe zu sprechen. Nagona, Nzingile und Kaptula la Marx, die in den 90er Jahren erschienen sind, gehören einer anderen Phase und einen anderen Stil an.

Cuthbert Omari wurde im Jahre 1936 in Tanganyika geboren. Er lehrte am *Department of Sociology* der Universität Dar-es-Salaam.

Das Thema seines Romans Mwenda Kwao kommt in der Swahili-Literatur selten vor. Es handelt sich um die Liebesbeziehung eines Afrikaners zu einer „weißen“ Frau. Im Roman Kikulacho ki Nguoni Mwako erzählt Manga von seinen Erfahrungen mit europäischen Frauen während seiner Studienzeit in England.

Im Erziehungsroman Salome von Abdul Baka wird der Werdegang der Titelheldin vom „unschuldigen Dorfmadchen“ aus der Mara-Region zur Prostituierten in Dar-es-Salaam und schließlich zu einer Hausfrau in einem *Ujamaa*-Dorf nahe dem Victoria-See erzählt. An einem schönen Abend betrachtet sie, auf einem Felsen sitzend, die idyllische Atmosphäre ihres Heimatdorfes, welches durch den *Ujamaa*-Sozialismus verwandelt wurde und wartet auf ihrem Ehemann, der im Ausland Medizin studiert. Auch die Erziehungsromane Sitaki

von Irinei Cassian Mbenna und Shida von Ndyanao Balisidya machen die Leser auf die damalige Jugendproblematik und bieten *Ujamaa*-Sozialismus als Ideal für die Jugend an.

Alex Banzi wurde 1945 in Mgeta, Morogoro Region, geboren. Er besuchte die *Secondary School* in Morogoro, studierte ein Jahr (1968) in London, lehrte am *Technical College* in Dar-es-Salaam, studierte Soziologie an der Universität Dar-es-Salaam und war 1990 Beamter im *Ofisi ya Bunge*, der Parlamentskanzlei in Dar-es-Salaam. Seine literarischen Texte sind wegen der klaren Sprache und der Einbeziehung der Oral-Literatur sehr geschätzt.

Zika Mwenyewe erzählt vom Konflikt eines neu-reichen Beamten Ben mit den Hüttenbewohnern in einem dichtverbauten Gebiet von Dar-es-Salaam. Er hat dort ein Stück Land gekauft und eine vornehme Wohnung gebaut. Er fühlt sich den Hüttenbewohnern sozial überlegen und nimmt daher am Gemeindeleben nicht teil. Dieser Kurzroman gehört zu jenen Texten, die den *Ujamaa*-Sozialismus als die geeignete Ideologie für die Überbrückung der Kluft zwischen den in Tansania entstehenden sozialen Schichten betrachten.

Mohamed Suleiman Mohamed wurde am 5. Oktober 1945 in Koani, Sansibar, geboren. Nach Abschluss der Sekundarschule arbeitete er im Rechnungshof in Sansibar. Seinen ersten literarischen Durchbruch erzielte er mit Kurzgeschichten für die Swahili-Abteilung der BBC London, die von Longman in Hekaya za Kuburudisha veröffentlicht wurden. Als ich ihn 1990 besuchte, war er Direktor des Verlags *Educational Books Publishers Ltd.* in Dar-es-Salaam.

Sein Roman Kiu, „Durst“, erzählt von vier Personen und deren „Durst“. Kiu ist wörtlich mit „Durst“ zu übersetzen, könnte aber auch mit „Verlangen“ wiedergegeben werden¹⁰. Der Autor vertritt die Ansicht, dass dieser „Durst“ zu Lebzeiten eines Menschen nicht gelöscht werden kann. Die Geschichte spielt sich in Sansibar vor der Volksrevolution von 1964 ab.

Katama Mkangi¹¹ wurde am 20. März 1944 in Riber, Kilifi District, Kenia geboren. Er studierte Pädagogik an der Universität Dar-es-Salaam und später an der Universität von Sussex, wo er ein Doktorat der Sozialanthropologie erwarb.

In Ukiwa erzählt Mkangi rückblendend in der Ich-Form von Matano und Lila aus Mombasa, ihrer Einsamkeit und ihrer unerfüllten Liebe in einer sehr gepflegten Sprache und Denkart. Mafuta ist eine politische Satire über ein Land, in dem die Menschen in zwei Klassen geteilt sind: die *Watu* und die *Wateule*. Die *Watu* sind das gewöhnliche Volk, die *Wateule* die Auserwählten.

In seinem Roman Kikulacho ki Nguoni Mwako, der zu der Gattung Agitationsliteratur gerechnet werden kann, befasst sich Peter Ngare mit einem bestimmten Aspekt des Freiheitskampfes in Kenia. Mit Hilfe der geschichtlichen Handlung dieses Romans legt er seine ideologischen Kampfthesen dar. Schuld an der schlechten Lage des Volkes in den

¹⁰ Siehe Zainab M. Mwangi. Kiu ya Haki. Dar es Salaam: Ruvu Publishers.

¹¹ Bertoncini-Zúbkova, Elena. 1999. „Kenya Literary Kiswahili“, in: AAP, 60, S. 45-48.

50er- und 60er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts waren die britischen Kolonialherren, die christlichen Missionare, die indischen Händler sowie die afrikanischen Kollaborateure.

Said Ahmed Mohamed (Khamis A.H. Mohamed) wurde am 12. Dezember 1947 in Sansibar geboren und ist auf der Insel Pemba aufgewachsen. Er ging in Sansibar zur Schule, studierte dort an der Pädagogischen Akademie, *Nkrumah Teachers' Training College*, war 1969-1975 Lehrer und studierte dann an der Universität Dar-es-Salaam, wo er ein BA (*Education*) und MA (*Linguistics*) erhielt. Danach promovierte er an der Universität Leipzig, wo er sich besonders mit Dialektologie befaßte. Derzeit lehrt er an der Universität Bayreuth im Bereich Sprach- und Literaturwissenschaft Kiswahili.

Sein Roman Dunia Mti Mkavu kreist um das Thema des Hafenarbeiterstreiks in Sansibar im Jahre 1948.

Die literarischen Texte von A.J. Saffari wurden mir von Shaaban Mlacha, Literaturkritiker und Professor an der Universität Dar-es-Salaam (1996), als Lektüre für Studenten, die an Universitäten außerhalb von Ostafrika studieren, empfohlen.

Kabwela ist die Geschichte von Michael Ntaka, einem Traktorfahrer, der mit der Ehefrau Batuli und zwei Kindern in einer Slumwohnung in Dar-es-Salaam wohnt. Durch einen Unfall am Arbeitsplatz kommt er ums Leben. Seine Witwe bekommt von der Firma, für die er gearbeitet hat, keine finanzielle Unterstützung. Die Mitarbeiter helfen der Frau, die Begräbniskosten zu bestreiten. In Harusi möchte Dr. Mustaffa, ein Moslem, ein katholisches Mädchen, Jane, heiraten, doch sein Vater verbietet es ihm. Religion erscheint in diesem Roman als potentieller Konfliktfaktor.

In Kasri ya Mwinyi Fuad kommt Shafi Adam Shafi (Adam Shafi Adam) auf die Volksrevolution vom 12. Januar 1964 in Sansibar zu sprechen, obwohl er keine historischen Personen mit Namen erwähnt.¹² Im Roman Kuli kommt das Thema Generalstreik bzw. Dockarbeiterstreik vom Jahre 1948 zur Sprache.

Yusuf M. King'ala, aus dem Kamba-Stamm in Kenia, wurde am 26. Juni 1951 geboren. Er besuchte die *Starehe Boys' Centre* Schule und danach studierte er an der Kenyatta Universität in Nairobi, wo er den *Bachelor*-Grad in Pädagogik erlangte.

Anasa ist ein Junge, der auf den Straßen von Nairobi aufwächst, da seine Mutter Hawa als Prostituierte ihren Lebensunterhalt verdient. Er wird zum Dieb und Raubmörder. Der Autor macht die Gesellschaft für das Verhalten von Anasa verantwortlich.

Ben Mtobwa, der am 28. August 1958 in der Kigoma-Region, Tansania, geboren wurde und Kriminal- und Spionageromane verfasste, schildert in seinem Roman Dar es Salaam Usiku in einer bisher unbekanntem derben Sprache das Leben der marginalen Gesellschaft

¹² Noronha, Lourenco. 1996. "Literatur und Geschichte. Zwei Romane aus Ostafrika und ihr historischer Hintergrund", in: Asien, Afrika und Lateinamerika, Vol. 24, S. 63-80. (Copyright: OPA, Amsterdam B.V. Harwood Academic Publishers GmbH.)

in dieser Großstadt. Die Thematik ist der wirtschaftlichen Liberalisierung und nicht der Pornographie - so wie es Elena Bertoncini es meint - zuzuordnen.

Edwin Semzaba kommt in seinen Theatertexten¹³ auf die Klassen in der *Ujamaa*-sozialistischen Gesellschaft Tansanias zu sprechen. Zu diesen Klassen gehören jene afrikanischen Stämme, die flächendeckend Schulen haben und über *cash crops* wie Kaffee verfügen und dadurch reich geworden sind. Zu diesen Klassen gehören ferner die Inder, die ohnehin einen guten Teil der Wirtschaft in den Händen haben und sich nicht integrieren. Semzaba ist überzeugt, dass der *Ujamaa*-Sozialismus soziale Gerechtigkeit bringen könnte, weigert sich aber propagandistisch zu schreiben. In seinem jüngsten Theatertext Joseph na Josephine, der in der Zeit nach der Liberalisierung entstanden ist, stellt er ein junges Ehepaar dar, bei dem ein Partner mit AIDS infiziert ist. In seinem Roman Tausi wa Alfajiri, den er nach der Liberalisierung verfasste, spottet er auf subtile Weise über kapitalistische Verhaltensweisen.

Das Thema AIDS ist Kerngedanke von Benedicta Magangas Roman Chizi la Furaha (2004). Die Zielgruppe dieses Romans sind *Secondary School* Schüler und Schülerinnen und Universitätsstudenten und Studentinnen.

Beim Link Swahili-Literaurliste sind andere Publikationen zu finden. Da ich aber seit 1996 Tansania nicht mehr besuchen konnte, fehlen mir die Publikationen, die seither erschienen sind. Ich habe nur jene Texte für die Nacherzählungen ausgesucht, die ich für den Gebrauch bei meinen Lehrveranstaltungen für günstig hielt.

1.2. Theatertexte

Die Anfänge des Swahili-Theaters nach westlichem Vorbild gehen auf das Jahr 1933 zurück, als die Gruppe „Philistines“ von den Briten in Kenia gegründet wurde. Im Jahre 1957 publizierte Graham Hyslop die Theatertexte Mgeni Karibu¹⁴ das zum Standardrepertoire beim Militär und in der Schulen in Ostafrika wurde.

Felician Nkwera leitete 1968 den Anfang des Swahili-Theaters in Tansania ein. Sein Theatertext Mkwawa Mahinya befasste sich mit einem Abschnitt des Widerstands gegen die deutsche Kolonialherrschaft in Tanganyika. Die Hauptperson in diesem Text ist der Hehe-*Mutwa* (Herrscher) Mkwawa, der 1898 sich selbst erschoss, als die Deutschen vor ihm standen.

Ibrahim Hussein und Penina Muhando sind die Hauptvertreter des Swahili-Theaters in Tansania in der 1970er und 1980er Jahren. Ihre Texte entsprechen den damaligen Bedarf an Aufführungen, die nicht mehr als eine Stunde dauern und nicht mehr als 10 Personen darstellen. Die Thematik war das Werden einer postkolonialen Gesellschaft. Die Zielgruppe

¹³ Siehe Eine Fallstudie in dieser Einführung.

¹⁴ Hyslop, Graham. 1970 (1957). Karibu Mgeni. Nairobi: EALB. 18pp. (B.8.9.67.).

Hyslop, Graham. 1957. Afadhali Mchawi. Nairobi: EALB/ OUP. 26pp.

Hyslop, Graham. 1974. Mchimba Kisima. Nairobi: Nelson. 15pp.

Hyslop, Graham. 1975. Kulipa ni Matanga. Nairobi: Nelson. 16pp.

Husseins war die städtische Jugend und die Intellektuellen, während Muhando ihre Texte für die ländliche Bevölkerung schrieb.

Mit seinem Theatertext Kinjeketile (1969) knüpft Ebrahim Hussein an Felican Nkweras Text an. Kinjeketile war der Führer des Maji-Maji-Aufstands von 1905-1908 in Tanganyika gegen die deutsche Kolonialherrschaft. Alikiona (1970) ist eher der *Kichekesho*-Gattung zu ordnen. In Wakati Ukuta (1971) kommen der Generationskonflikt und die afrikanische kulturelle Identität zur Sprache. In Mashetani (1971) stellt er das Verhalten der Neu-Reichen und der Neu-Armen nach der Volksrevolution von 12. Januar 1964 in Sansibar zur Diskussion.

In Hatia (1972) stellt Penina Muhando der Jugend die Gefahren des Lebens in der Stadt vor und propagiert zugleich *Ujamaa* auf dem Land als ideale Lösung gegen die Landflucht. In Heshima Yangu (1974) kommt der Kampf einer Frau um ihre Rechte in einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung zur Geltung. In Pambo (1975) steht die Hauptperson Pambo stellvertretend für die Kluft zwischen der Jugend mit höherer Bildung und dem Volke da. In Talaka (1971) befasst sich die Autorin mit dem Schicksal der Kinder einer geschiedenen Ehe. In Nguzo Mama (1982) sind Frauen frustriert, weil sie ihre Rechte zwar angeboten bekommen, können sie aber nicht wahrnehmen, da sie untereinander verstritten sind.

In Huka (1973) stellt Ngalimecha Ngalimecha die Beziehungen höherer Beamten zu Schulmädchen und die Schwangerschaften, die daraus folgen zur Diskussion. In Kijiji Chetu (1975) bekennt sich zwar das Dorf zum *Ujamaa*, die Leiter aber wirtschaften im eigenen Interesse.

Aus Kenia habe ich nur zwei Theatertexte ausgesucht, die zwar nicht repräsentativ sind, sich aber für diese Lehrveranstaltung sprachlich und inhaltlich gut eignen. Mbio za Sakafuni (1976) von Farouk Muslim stellt das Thema schnelles Geld oder Studium abschliessen zur Diskussion. Mkuki wa Moto (1980) behandelt das Thema Freiheitskampf - von den Briten „Mau-Mau“ genannt - anders als in Kikulacho ki Nguoni Mwako.

Aliyeonja Pepo (1973) steht von der Thematik her einzigartig da. Die Geschichte spielt im Jenseits ab. Die Kommission für „Leben und Tod“ im Jenseits hatte zwar beschlossen, das ein Herr aus der bürgerlichen Schicht in Bournemouth, England als Nächster sterben sollte, aber durch ein Versehen hatte der Todesengel die Seele eines Mswahili Fischverkäufers aus Dar-es-Salaam geholt. Er fühlt sich wohl im Himmel. Der Fehler muss aber rasch korrigiert werden, bevor der Himmelsdirektor davon erfährt.

Ich habe diese Texte nur von einer didaktischen Sicht her ausgesucht und gewählt. Sie sind nicht stellvertretend für die gesamte Swahili-Literatur.

Ergänzende Literatur

Die Buchstaben und Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Signaturen der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

Arnold, Rainer. 1973. "Swahili Literature and Modern History: A Necessary Remark on Literary Criticism", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 42/2+43/1, S. 68-73. (Z.1.10.42/2.43/1.).

Arnold, Rainer. 1977. Entwicklungsprobleme der Prosaliteratur in Ostafrika. Untersuchungen zu Genesis und Situation des ostafrikanischen Romans. Leipzig: Karl-Marx Universität. Dissertation zur Promotion B.

Bertoncini, Elena. 1986. "An annotated Bibliography of Swahili Fiction and Drama published between 1975 and 1984", in: RAL. Bloomington: Indiana University Press. 17, 4, S. 525-562. (Z.3.4.17/4.).

Bertoncini, Elena. 1989. Outline of Swahili Literature. Leiden: E.J.Brill. (B.8.16.16.).

Blommaert, Jan. 1993. "Intercultural Communication and African Popular Literature: on Reading a Swahili Pulp Novel", in: Journal of African Cultural Studies. London: SOAS. 6/1, S. 21-36. (Z.7.32.6/1.).

Blommaert, Jan/ Van der Donckt, Lieselotte. 2002. „African Literature and Globalization: Semiotizing Space in a Tanzanian Novel“, in: Journal of African Cultural Studies. London: SOAS. 15/1, S. 137-148. (Z.7.32.15/1.).

Diegner, Lutz. 2002. "Allegories in Euphrase Kezilahabi's Early Novels", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 72, S. 43-74. (Z.1.26.72.).

Geider, Thomas. 1992. "Early Swahili Travelogues," in: Matatu. Amsterdam: Editions Rodopi. Nr. 9, S. 27-65. (Z.3.12.9.).

Gibbe, A.G. 1977. (Review) "Zika mwenyewe" (Alex Banzi), in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 47/2, S. 18-22. (Z.1.10.47/2.).

Gibbe, A.G. 1982. "Baadhi ya Taswira katika *Gamba la Nyoka*" (Euphrase Kezilahabi), in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 49/1, S. 1-8. (Z.1.11.49/1.).

Gromov, Mikhail. 1996. "Tanzania Prose in the Early 90s", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 47, Swahili Forum III, S. 149-153. (Z.1.26.47.).

Gromov, Mikhail. 2001. Mazungumzo ya Fasihi. Moscow: Humanitis Publishing. (B.8.16.56.).

Honero, L.N. 1978. (Review) "Ndoto ya Ndaria", in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 13, S. 51-61. (Z.1.11.13.).

Imbunga, Francis. 1993. "East African Literature in the Eighties", in: Matatu. Amsterdam: Rodopi. 10, S. 121-135. (B.8.12.10.).

Katigula B. (kein Datum). (Review) „Simu ya Kifo“ (Katalambulla), in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 3, S. 23-27.

Khamis, A.H. Mohamed (Mohamed, Said Ahmed?). 1976. (Review) "Mchomo wa Kiu" (M.S. Mohamed), in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 8, S. 17-25. (Z.1.11.8.).

Khamis, Said Ahmed Mohamed. (Mohamed, Said Ahmed). 2005. "Signs of new Features in the Swahili Novel", in: RAL. Bloomington: IUP. 36/1, S. 91-108. (Z.3.4.36/1.).

Kiango, Seif/ Sengo, Tigiti. 1973. (Review) "Mwenda Kwao" (Cuthbert Omari), in: Hisi Zetu. Dar es Salaam: TUKI. 1, S. 59-72. (Z.1.35.1.).

King'ala, Yusuf M. 1985. Mwongozo wa "Mwana wa Yungi Hulewa" (Mohamed Said Abdalla). Nairobi: EAPH. 39pp. (B.8.20.19.).

- Madumulla, J.S. 1986. The Development of the Modern Kiswahili Novel with Special Attention to that of the Seventies. Leipzig: Karl-Marx Universität. Ph. D. Dissertation.
- Madumulla, J.S. 1988. „Riwaya ya Kiswahili (Tanzania) katika Miaka ya Themanini”, in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 20, S. 9-25. (Z.1.11.20.).
- Madumulla, J.S. 1993. „Mwandishi wa Riwaya ya Kiswahili na Suala la Ukweli wa Maisha“, in: Fasihi, Uandishi na Uchapishaji. Dar es Salaam: DUP. 244pp. (B.8.16.37.).
- Mazrui, A.M. 1984. (Review) “Dunia Mti Mkavu: A Swahili Literary Teatise on Marxism”, in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 51/1+2, S. 198-207. (Z.1.10.51/1+2.).
- Mioni, Albert. 1967. ”La bibliographie de la langue Swahili. Remarques et supplement à la ‘Swahili Bibliographie’ de M. van Spaandonck”, in: Cahier d'Etudes Africaines. Paris: Mouton. 7, 3, S. 280-542. (B.8.1/5.).
- Mlacha, S.A.K. 1989. ”The Use of Metaphors in Kezilahabi’s Novel: Rosa Mistika”, in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 56, S. 25-31. (Z.1.10.56.).
- Msokile, Mbunda. 1991. Uchambuzi na Uhakiki wa Harusi (Saffari). Dar es Salaam: DUP. 22pp. (B.8.20.61/1.).
- Msokile, Mbunda. 1994 (1993). Uchambuzi na Uhakiki wa Riwaya. Kusadikika (Shaaban Robert), Shida (Balisidya), Kuli (Shafi). Dar es Salaam: DUP. 57pp. (B.8.16.46.).
- Mulokozi, Mugyabuso. 1983. (Review) “Dunia Uwanja wa Fujo” (E. Kezilahabi), in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 50/1, S. 1-12. (Z.1.10.50/1.).
- Mulokozi, Mugyabuso. 1985. “The Present State of Swahili Literature”, in: Arnold, Stephen (ed.) African Literature Studies: The Present State. Washington: African Literature Association. S. 171-188. (S.6.0.7.).
- Mulokozi, Mugyabuso. 1990. ”Utunzi wa Riwaya ya Historia”, in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 22, S. 1-12. (Z.1.11.22.).
- Ndulute, C.L. 1996. ”Women Images in Kiswahili Novels: Rosa Mistika and the Making of a Rebel”, in: Mbilinyi, Dorothy A/ Omari, Cuthbert (eds.). Gender Relation and Women’s Images in the Media. Dar es Salaam: DUP. S. 147-158. (Q.5.6.24.).
- Nyaigotti-Chacha, Chacha. 1987. “History of Literature: Reflections on Historical Issues in Swahili Literature”, in: Transafrican Journal of History. Nairobi: Gideon S. Were Press, P.O.Box 10622. 16, S. 140-150.
- Rollins, J.D. 1985. “Early 20th Century Swahili Prose. Narrative Structure and Some Aspects of Swahili Ethnicity”, in: Towards African Authenticity, Language and Literary Form. Ed. by Eckhard Breitingner and Reinhard Sander. Bayreuth: Bayreuth African Studies. 2, S. 49-68.
- Sengo, Tigiti. 1973. “Dhima ya Fasihi kwa Maendeleo ya Jamii”, in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 43/2, S. 76-78. (Z.1.10.43/2.).
- Senkoro, F.E.M.K. 1984. (Review) “Kasri ya Mwinyi Fuad” (Shafi Adam Shafi/ Adam Shafi Adam), in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 16, S. 32-37. (Z.1.11.16.).
- Spaandonck, Marcel van. 1965. Practical and systematical Swahili Bibliography 1850-1963. Leiden: E.J. Brill. (B.8.1.1.).
- Tandika, S.A. 1986. ”Uhakiki na Uchambuzi Kuli (Shafi Adam Shafi/ Adam Shafi Adam), Fimbo ya Ulimwengu (Charles Ndibalema) na Shida” (Balisidya), in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 18, S. 29-38.

Information über Autoren und Werk.

- Bernander, Lars. 1977. "Ezekiel Kezilahabi - Narrator of Modern Tanzania", in: Lugha. University of Uppsala. 1, S. 46-50. (Z.1.22.1.).
- Bertoncini-Zúbková, Elena. 1980. "Two Contemporary Swahili Writers: Muhamed Said Abdulla and Euphrase Kezilahabi", in: Schild, Ulla (ed.), The East African Experience: Essays on English and Swahili Literature. Berlin: Reimer. S. 85-90. (S.6.6.1.).
- Hauner, Magdalena. 1985. "Complex Tenses and Style in the Novels of E. Kezilahabi", in: Maw, J./Parkin, D.(ed.), Swahili Language and Society. Vienna: Afro Pub. S. 107-125. (B.8.15.15.).
- Khamis, A.H. Mohamed (Mohamed, Said Ahmed?). The Aesthetic Idioms of Mohamed Suleiman's Writings. M.A. Thesis, University of Dar es Salaam.
- Khamis, Said Ahmed Mohamed. (Mohamed, Said Ahmed). 1998. "Implication as a Literary Technique in Mohamed Suleiman Mohamed's Novels: *Kiu* and *Nyota ya Rehema*", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 55, Swahili Forum V, S. 93-114. (Z.1.26.55.).
- Khamis, S.A.M. (Mohamed, Said Ahmed). 1999. "Universal Elements in Mohamed S. Mohamed's Short Story *Mateso*", in: Swahili. Dar es Salaam: TUKI. 62, S. 67-80. (Z.1.10.62.).
- Mbatiah, M. 1996. "Commitment in the Swahili Novel: An Appraisal of the Works of Said Ahmed Mohamed", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 59, 13-19. (Z.1.10.59.).
- Mbatiah, M. 1997. "Mienendo Mipya katika Uandishi wa Kezilahabi: Nagona na Mzingile", in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 24, S. 1-13. (Z.1.11.24.).
- Mulokozi, Mugyabuso. 1989. "Kitereza: The Man and his Work", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 57, S. 68-79.
- Njogu, Kimani. 1997. "S.A. Mohamed as a Novelist. A Response to *Mwenda Mbatia* (A Debate), In: Swahili. Dar es Salaam: TUKI. 60, S. 83-85. (Z.1.10. 60.).
- Nkwera, F. 1977. "Ebrahim Hussein. Mwandishi wa Michezo ya Kuigiza", in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 11, S. 38-46. (Z.1.11.11.).
- Richard, Alain. 1992. "Ebrahim's Predicament", in: RAL. Bloomington: Indiana University Press. 23/1, S. 175-178. (Z.3.4.23.1.).
- Richard, Alain. 1998. Ebrahim Hussein. Théâtre Swahili et Nationalisme Tanzanien. Paris : Editions Karthala.
- Senkoro, F.E.M.K. 1996. "Commitment in Swahili Novel. An Appraisal of the Works of Said Ahmed Mohammed. A Rejoinder", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 59, S. 20-21.
- Wamitila, Kyallo Wadi. 1991. "Nagona and Mzingile: Kezilahabi's Methaphysics", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 58, S. 62-67. (Z.1.10.58.).
- Wamitila, Kyallo Wadi. 1997. "Contemptus Mundi and Carpe Diem Motifs in Kezilahabi's Works", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 60, S. 15-24. (Z.1.10.60.).
- Wamitila, Kyallo Wadi. 1997. "Reading the Kenyan Swahili Prose. A Terra Incognita in Swahili Literature", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 51, Swahili Forum IV, S. 117-125. (Z.1.26.51.).
- Wamitila, Kyallo Wadi. 1998. "A Philosophical Labyrinth: Tracing two Critical Motifs in Kezilahabi's Works", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 55, Swahili Forum V, S. 79-92. (Z.1.26.55.).

Wamitila, Kyallo Wadi. 1998. "Towards Unlocking Katame Mkangi's *Walenisi*. A Case of Parabolic Narrative", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 61, S. 83-93. (Z.1.10.61.).

Namen von Personen in der Swahili-Literatur haben oft eine Beziehung zu jenen Eigenschaften, die der Autor ihnen zuschreibt.

Omari, C.K. 1970. "Personal Names in socio-cultural Context", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI, 40/2, S. 65-71. (T.1.10.4/2).

Wa, itila, Kyallo Wadi. 1999. "What's in a Name towards Onomastics in Kiswahili Literature", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln, 60, S.35-44. (Z.1.26.60.).

Ngonyani, Deo. 2001. „Onomastic Devices in Shaaban Robert's Narratives,“ in: Journal of African Cultural Studies. London: SOAS, 14/2, S. 125-136. (Z.7.32.14/2.).

AUFSATZ 2: SWAHILI-LITERATUR WIRD AUF KISWAHILI GESCHRIEBEN

Es ist nicht selbstverständlich, dass Afrikaner ihre literarischen Texte in einer afrikanischen Sprache verfassen. In ihrer Gesamtheit betrachtet, ist afrikanische Literatur in einer einheimischen Sprache eher die Ausnahme und ein umstrittenes Thema.¹⁵

Es gibt mehrere Gründe, warum Afrikaner eher in der Kolonialsprache ihres Landes schreiben.

Erstens: Vor der Erlangung der politischen Unabhängigkeit und teilweise auch danach haben sie ihre Schul- und Höhere Ausbildung in diesen Sprachen gehabt. Sie finden es daher leichter, sich darin auszudrücken, besonders wenn es um Inhalte geht, die die Bereiche des täglichen Lebens überschreiten. Sogar Ngugi wa Thion'go (James Ngugi) hat früher diese Ansicht vertreten. Er meinte, dass es vorteilhafter sei, auf Englisch statt in afrikanischen Sprachen zu schreiben, weil man in der englischen Sprache ein größeres Vokabular zur Verfügung habe. Er hat früher noch eine zweite Grundthese vertreten, die besagt, dass die Identität und Funktion der afrikanischen Literatur davon abhängen, sich die Kolonialsprache anzueignen, um die Erfahrungen der Afrikaner auszudrücken.¹⁶

Zweitens: Afrikanische Autoren, die danach streben, eine internationale Leserschaft anzusprechen, schreiben auf Englisch, Französisch oder Portugiesisch, denn es ist unwahrscheinlich, dass ihre Werke, wenn sie sie in afrikanischen Sprachen verfassen, in europäische Sprachen übersetzt werden.¹⁷ Keinem Afrikaner, der in einer afrikanischen Sprache schrieb, ist je ein Nobelpreis zugesprochen worden. Einem Afrikaner aber, der seine literarischen Texte auf Englisch publiziert, ist diese Ehre zuteil geworden. Abgesehen von der literarischen Qualität seiner Texte spricht er einen größeren Leserkreis an, als ein Autor, der in einer afrikanischen Sprache schreibt, es je hätte tun können.

Drittens: Von der Verkaufsstrategie her sucht der Verleger die Leserschaft aus und dementsprechend bestimmt er die Sprache und vielleicht auch den Inhalt. Literatur aus Afrika in europäischen Sprachen hat einen breiteren Weltmarkt als jene in afrikanischen

¹⁵ "Creating in the mother-tongue involves an issue that has been debated in African language circles for several decades. Numerous viewpoints have been advanced by writers, critics, and linguists about whether or why African writers ought or ought not to write in their mother tongues." (Muhando, Penina. 1990: 5).

¹⁶ "Those who heard this declaration obviously noticed Ngugi's radical departure from two of his earliest doctrines on language: first, his claim in his juvenalia that writing in English had advantages over African languages because the European language had a larger vocabulary; and second, the belief - which is a key to understanding the language of his earlier novels - that the identity and function of African literature depended on appropriating the colonial language to represent the African experience." (Gikandi, Simon. 1992: 132).

¹⁷ "An international reputation is only possible when African-language works are translated into European languages, but few African-language works are translated." (Richard, Alain. 1992: 178).

Sprachen. Diese wirtschaftliche Überlegungen hat einen Einfluss auf die Wahl der Sprache für einen literarischen Text aus Afrika.

Viertens: In Afrika wurde Literatur primär für die Elite geschrieben, und deren Sprache war die Sprache der Kolonialherren.

Fünftens: Abgesehen von Kiswahili und Somali sind keine afrikanischen Sprachen als nationale Sprachen anerkannt, sondern gelten als ethnische bzw. regionale Sprachen. Gerade diese stehen den Regierungen der neuen afrikanischen Staaten im Wege, die bestrebt sind, nationale Interessen in den Vordergrund zu stellen und ethnische Aspekte zurückzudrängen. Sie fürchten, dass Literatur in einer ethnischen Sprache, die das Volk unmittelbar anspricht, Unruhe und Rivalität stiften könnte. Das kam z.B. zum Vorschein, als Ngugi wa Thiong'o Theaterstücke auf Kikuyu verfasste. Die Bauern und Arbeiter, als Hauptpersonen in seinen literarischen Texten, hatten selber kaum Zugang zu diesen Texten, solange er auf Englisch schrieb. Mit seinem Text Ngaahika Ndeeda änderte sich die Lage.¹⁸ Das erregte jedoch den Unmut der damaligen Regierung Kenias.

Sechstens: Die Ansicht, dass afrikanische Sprachen nicht imstande seien, gehobene literarische Inhalte auszudrücken, ist noch nicht überwunden. Die Poesie aus dem alten Pate und Lamu, aus Mombasa zur Zeit der Mazrui-Herrschaft sowie aus dem heutigen Ostafrika hat jedoch bereits bewiesen, dass so eine Meinung nicht zutrifft.

Es gab Swahili-Literatur schon vor 1961. Sie hatte damals jedoch eine andere Funktion, als Swahili-Literatur sie heute hat.

Zur Lage, der der Autor in der Post-Uhuru-Literatur begegnet, schreibt Muhando, dass es sich um eine Gesellschaft handelt, die von inneren Krisen geschüttelt wird und sich noch dazu an den Internationalen Währungsfond und an die Weltbank verkauft hat.¹⁹ In diesem Afrika hat der Autor eine bestimmte Aufgabe wahrzunehmen. Er gestaltet die Gesellschaft mit und die Gesellschaft wiederum beeinflusst die Literatur.²⁰ Obwohl der Swahili-Autor mit der Literatur nicht die Massen, sondern nur eine begrenzte Leserschaft erreicht, ist er sich seiner Rolle bewusst, das Volk aufzufordern, umzudenken und zu handeln. Das Volk

¹⁸ "In his decision to write and produce Ngaahika Ndeeda in Gikuyu, Ngugi had finally begun to address an audience of workers and peasants who had served as central subjects to his novels and plays, but for whom his writing remained inaccessible as long as he continued to produce it in English. The implications of this step had, however, been obscured by Ngugi's detention at the end of 1977 (...)." (Gikandi, Simon. 1992: 131).

¹⁹ "Here we need to remind ourselves that we are talking about an Africa that is ripped apart by an economic, social, and cultural crisis (...) Ours is an Africa where many of our leaders have sold our countries wholesale to international capital, giving the control over our economies and consequently our welfare, indeed our lives, to the IMF or the World Bank." (Muhando, Penina. 1990: 8).

²⁰ "A thriving literature is a literature that forms a part of a people's living culture. It is a literature written for the people, reflecting their endeavours and aspirations, and reaching a significant number of them in a way that can be influenced by them in turn." (Ruhumbika, Gabriel. 1992: 80).

erreicht er eher mit einer afrikanischen als mit einer Kolonialsprache. Mlacha stellt die Aufgabe des Swahili-Autors in eine ähnliche Perspektive und empfiehlt eine Didaktik in der *Maadili*-Richtung. Er schreibt: „Die primäre Absicht des Schriftstellers bei jeder Literaturgattung, mit der er sich befasst, ist es, das gesprochene und geschriebene Wort zu verwenden, um Menschen zu erziehen und sie zu einer edlen Lebensauffassung zu führen.“²¹ Die Ansicht Semzabas zu diesem Thema ist im Aufsatz Eine Fallstudie: Ngalimecha Ngahyoma und Edwin Semzaba in dieser Einführung zu finden.

Abgesehen von der politischen und didaktischen Aufgabe eines afrikanischen Autors, die ihn veranlasst in einer afrikanischen Sprache zu schreiben, bringt er die eigene Persönlichkeit erst in seiner eigenen Sprache zur Geltung. Schon 1939 schrieb Eric Fiah in *Kwetu*: „Ohne eine eigene Zeitung sind wir in Wirklichkeit Personen ohne Identität.“²² In diesem Zitat geht es um Zeitungen in Kiswahili und in den ethnischen Sprachen. Etwa 50 Jahre später kommt Kezilahabi zu einem ähnlichen Ergebnis: „Es ist berechtigt zu sagen, dass das afrikanische Sein in einer afrikanischen Sprache und nicht in einer ihm fremden Sprache liegt.“²³

Als 1967 die Erklärung von Arusha proklamiert wurde, den sozialistischen Weg vorzeichnete und Autoren in Tansania zur Schaffung einer nationalen Literatur in Kiswahili angeregt wurden, ebnete man zwar den Weg für eine moderne Swahili-Literatur, die Ergebnisse ließen aber auf sich warten. Noch 1980 machte Kezilahabi folgende Bemerkung: „In Ostafrika haben wir die Sprache Kiswahili. Einige Afrikaner mit durchschnittlicher Bildung schreiben in dieser Sprache. Einige Schriftsteller mit höherer Bildung haben es jedoch vorgezogen, auf Englisch zu schreiben.“²⁴ Acht Jahre später machte Richard eine andersartige Beobachtung: „Im Jahre 1988 zählte die *Association of Tanzanian Writers* 85 Mitglieder; nur fünf von ihnen schrieben auf Englisch. Es ist schwierig, auch nur ein einziges literarisches Werk auf Englisch von einem Autor aus Tansania zu finden.“²⁵

Heute ist es kein Wagnis mehr, wenn afrikanische Autoren in Ostafrika auf Kiswahili schreiben. Sie tun es aus Stolz und im Bekenntnis zur eigenen Identität. Sie tun es auch,

²¹ “Dhamira kuu ya mwanafasihi, katika tanzu yoyote ile ya fasihi ambayo ataishughulikia huwa hasa ni kuyatumia maandishi au simulizi kwa ajili ya kuwalea na kuwakuza watu wake kwenye maadili ya falsafa njema za maisha.” (Mlacha, S.A.K. 1985: 29).

²² “Without our own paper we are really non-entities” (Zitiert in: Scotten, James. 1978. “Tanganyika’s African Press, 1937-1960: A nearly forgotten Pre-Independence Forum”, in: *African Studies Review*. Vol. XXI, 1, S. 1).

²³ “We can safely argue that African Being lies in African languages and not in languages external to it.” (Kezilahabi, E. 1988: 36).

²⁴ “In East Africa we have the language Kiswahili. A few moderately educated Africans write in this language. Some of the highly educated literati have opted to write in English.” (Kezilahabi, E. 1980: 75).

²⁵ “In 1988 the Association of Tanzanian Writers numbered 85 members; only five of them wrote in English. It is difficult even to recall a single English-language literary work by a Tanzanian writer.” (Richard, Allain. 1992: 175).

weil sie dadurch alle Schichten der Bevölkerung erreichen können und auf diese Weise ihre Aufgabe und ihre Rolle in der Gesellschaft erfüllen.

Inzwischen ist Kiswahili nicht nur ein Kommunikationsmittel für afrikanische Autoren, sondern die literarische Sprache ist selber zum Gegenstand der literarischen Kritik und Forschung geworden.

Eine umfassende Liste von literarischen Texten auf Kiswahili seit 1961 ist in der National Library in Dar-es-Salaam vorhanden. Auch der Autoren-Verband in Tansania *Umoja wa Waandishi Vitabu wa Tanzania* (UWAVITA) könnte behilflich sein..

Ergänzende Literatur

Die Buchstaben und Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Signaturen der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

- Bertoncini-Zúbková, Elena. 1999. "Kenyan Literary Kiswahili", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 60, S. 45-58. (Z.1.26.60.).
- Gikandi, Simon. 1992. "Ngugi's Conversion: Writing and the Politics of Language", in: RAL. Bloomington: Indiana University Press. 23/1, S. 131-144.
- Kezilahabi, Euphrase. 1980. "The Swahili Novel and the Common Man in East Africa", in: Schild, Ulla (ed.). The East African Experience. Essays on English and Swahili Literature. Berlin: Reimer.
- Kezilahabi, Euphrase. 1981. "J'ai toujours voulu écrire en Swahili. (...)", in: Binndi e Jazde. Paris. Nr. 4-5, S. 23- 31.
- Kezilahabi, Euphrase. 1988. "Ideological and Material Problems in the Production of Swahili literary Works", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 55/1 & 55/2, S. 36-44.
- Mbele, Joseph. 1992. "Language in African Literature: An aside to Ngugi", in: RAL. Bloomington: Indiana University Press. 23/1, S. 145-151.
- Mlacha, S.A.K. 1985. „Wahusika katika Riwaya za Kiswahili Tanzania 1970-1980“, in: Mulika. Dar es Salaam: IKR. 17, S. 29-45.
- Muhando-Mlama, Penina. 1990. "Creating in the Mother-Tongue: The Challenge to the African Writer today", in: RAL. Bloomington: Indiana University Press. 21/4, S. 5-14.
- Richard, Alain. 1992. "Ebrahim's Predicament", in: RAL. Bloomington: Indiana University Press. 23/1, S. 175-178.
- Ruhumbika, Gabriel. 1992. "The African-Language Policy of Development: African national Languages", in: RAL. Bloomington: Indiana University Press. 23/1, S. 73-82.

AUFSATZ 3: PERSONEN IN DER SWAHILI-LITERATUR

Personen bilden einen Teilbereich des Genres Roman. Es handelt sich um menschliche Gestalten, die der Wirklichkeit nachgebildet oder fingiert sind und durch individuellere Charakterisierung in ihrer persönlichen Eigenart gegenüber den unprofilieren Typen hervorgehoben werden.²⁶ Der Swahili-Begriff lautet *mhusika* und bedeutet wörtlich „jemand, der mit einer Angelegenheit zu tun hat“. Mlacha gibt die folgende Definition: „Personen sind Menschen, die der Autor, angeregt vom Leben der Gesellschaft, selbst erfunden hat und die dem entsprechen, was er aussagen möchte.“²⁷

Der Swahili-Autor betrachtet die Welt, in der die Menschen der Gesellschaft seiner Umgebung leben. Aus dieser Betrachtung heraus entstehen Gedanken und Vorstellungen, die der Wirklichkeit entsprechen und die der Autor in Personen umsetzt. Einerseits entnimmt der Autor seine Gestalten der realen Umwelt, die ihm umgibt, andererseits schafft er Personen, die seine Ideologie, Absichten und Aussagen verkörpern.

Tiere als Personen kommen in der mündlichen und schriftlichen Swahili-Literatur vor und werden mit bestimmten Verhaltensmustern identifiziert. Der Hase ist schlau, der Elefant groß und dumm, die Hyäne falsch und der Löwe mutig und mächtig. Die Swahili-Autoren der 70er und 80er Jahre ziehen aber Menschen als Personen vor, weil jeder Mensch eine einmalige Gestalt ist, die viele Schattierungen in sich vereinigt und nicht bloß als Typus klassifiziert wird. Die Personen Shaaban Roberts, auch wenn sie zum Aufbau einer neuen Gesellschaft beitragen, sind doch utopische und größtenteils idealisierte Phantasiegestalten.²⁸ Sie sind zeitlos und verkörpern „ewige“ Werte sowie eine „absolute“ Wahrheit, die in den Romanen der 70er und 80er Jahre in Frage gestellt werden. Symbolische Figuren, wie Gott und Teufel, sind in der Swahili-Literatur nach Shaaban Robert kaum noch zu finden. Eine der wenigen Ausnahmen bildet der Theatertext *Mashetani* von Ebrahim Hussein. Auch Personen mit übermenschlichen Kräften kommen kaum vor. Der Detektiv Bwana Msa mit seinem charismatischen Erkenntnisvermögen stellt eine Seltenheit in der Post-Uhuru Literatur dar.

In den 60er Jahren schuf Mohammed Said Abdullah, der Gründer des modernen Swahili-Romans, zwar Personen, die im realen Leben angesiedelt sind, doch abseits des gesellschaftlichen Geschehens stehen. Sie verkörpern den inneren Zerfall der bürgerlichen Schicht und sind weder sozial engagiert noch am Zeitgeschehen interessiert. Zum Beispiel werden die Volksrevolution von 1964, das Ende des Sultanats, die Landreform und die Errichtung der Republik überhaupt nicht zur Kenntnis genommen. Seine Hauptperson Bwana Msa (die Anfangsbuchstaben seiner drei eigenen Namen), ein Detektiv, gelangt

²⁶ Wilpert, Gero von. 1989: 143.

²⁷ „Wahusika ni watu ambao msanii mwenyewe huwabuni kutokana na maisha ya jamii yake kulingana na kile anachotaka kukifafanua.“ (Mlacha, S.K. 1985: 30).

²⁸ “The theme of a new society received extensive treatment and elaboration under the hands of the classical Kiswahili writer, Shaaban Robert. Obvious examples of ‘utopian’ are in works such as *Kufikirika* and *Kusadikika* which depict society in the process of change for the better.” (Mbughuni, Patricia. 1978: 21).

durch Meditation zu Schlüsselerkenntnissen über Kriminalfälle. Er lebt ein spartanisch einfaches Leben, liest den Koran, meditiert, und erkennt den Verbrecher durch höhere Eingebung. Der Autor gibt folgenden Hinweis auf den Erkenntnisvorgang Bwana Msas: „Bwana Msa war ein neuer Mensch geworden. Er war ein Mönch oder Einsiedler geworden - nur er und sein Koran. Wenn Najum hereinkam, war dieser erstaunt, seinen Freund auf dem Sessel sitzend, mit dem Koran auf dem Tisch vor sich und einer Pfeife im Mund zu sehen. Der rauchte vor sich hin und blätterte im Koran zwei drei Seiten, manchmal vier oder fünf, manchmal einzelne Blätter fortlaufend, bis er jene Stelle fand, die er wollte. Er las darin ganz still, während er weiter rauchte. Schließlich nahm er sein kleines Notizheft und schrieb hinein, was er gesucht hatte.“²⁹ Nach einer solchen Klausur bekam er den Hinweis auf eine Lösung des Kriminalfalles.

Die 60er waren für Tansania die ersten neun Jahre der politischen Unabhängigkeit, in der das Volk und die Autoren langsam Abschied vom Kolonialismus nahmen und allmählich die Umrisse der neuen Gesellschaft erkannten, die sie aufbauen wollten. Im Jahre 1967 wurden nämlich *Ujamaa* (Sozialismus) und *Kujitegemea* (Vom Ausland unabhängig sein, bzw. von der Eigenleistung leben) als nationale Ideologie proklamiert. Sie hat während der folgenden zwanzig Jahre das Leben und auch die Literatur in Tansania geprägt.

Realismus in der Swahili-Literatur ist ein stiltypologischer Begriff, der die wirklichkeitstreuere Darstellung der gegebenen Tatsachen und der natürlichen Verhältnisse sowie sinnlich erfahrbaren Vorgänge mit den ihnen angemessenen sprachlichen Mitteln betreibt.³⁰

Die echte Wende zum Realismus in der Swahili-Literatur begann 1971 mit der Veröffentlichung von Euphrase Kezilahabi *Rosa Mistika*. Dieser Realismus wurde besonders von Mohamed Suleiman Mohamed, Said Ahmed Mohamed, Shafi Adam Shafi und A.S. Safari weiterentwickelt.

Des Schemas wegen seien hier vier Typen von Personen erwähnt.

Der erste Typus von Personen in der Post-Uhuru Swahili-Literatur heißt *mhusika mkwezwa* (*kwezwa* steigern, erhöhen). Die Gestalten dieser Art sind schon in Shaaban Roberts Romanen *Kusadikika*, *Adili na Nduguze* zu finden. Solche Personen zeichnen sich durch ungewöhnliche Kräfte und Eigenschaften aus. Bei Shaaban Robert sind sie vollkommen, fehlerlos und werden als gute, nachahmenswerte Vorbilder für Menschen in einer neuen Gesellschaft dargestellt.

²⁹ “Bwana Msa sasa amegeuka kuwa mtawa au walii mkaa pweke - yeye na Msahafu wake tu. Hata Najum akija, hustaajabu kumwona mwenziwe kajirusu juu ya kiti, mezani kwake, Msahafu mbele yake na kiko chake mdomoni akitupa funda moja moja la moshi na huku akifunua karatasi za Kurani, mbili tatu, na pengine nne au tano, moja moja, mfululizo mpaka apate ukurasa anaoutaka, akae kuusoma kwa tuo, kidogo, anukulu aliyoyataka ndani yake.” (Abdulla, M.S. 1973. *Duniani Kuna Watu*. Nairobi: EAPH, S. 65-66).

³⁰ Wilpert, Gero von. 1989: 743.

Der zweite Typus heißt *mhusika wa kimapinduzi*. Er kommt z.B. in A.S. Shafis Kuli vor. Rashidi, ein Gelegenheitsarbeiter, kämpft gegen kapitalistische Ausbeutung und für eine Neugestaltung der Gesellschaft. Dieser Personentypus taucht erst in den 70er Jahren auf, als ein allgemeines, revolutionäres Bewusstsein im Afrika südlich der Sahara entstand, dessen Verkörperung die Befreiungsbewegungen in Angola, Mozambik und Südafrika waren. Dieses Bewusstsein stand auch im Zusammenhang mit der zum Kult gewordenen Aussage Tschu En Lais bei seinem damaligen Afrika-Besuch: „*Africa is ripe for revolution!*“ (*Gedächtniszitat*).

Die Umstände, die zur Entstehung dieses Typus von Person *Mhusika wa Kimapinduzi* geführt haben, beschreibt Madumulla so: „Der Marxismus war einer der Unterrichtsgegenstände an der Universität Dar-es-Salaam und zusammen mit anderen Schriften dieser Richtung beeinflusste er die Swahili-Literatur unmittelbar.“³¹ Diese sozialistische Revolution in der Swahili-Literatur nahm in den 70er Jahren ein solches Ausmaß an, dass sie Leser und auch Schriftsteller ermüdete. Madumulla schreibt dazu: „Doch zusammen mit diesen Änderungen gab es Probleme auf allen Seiten: für die Schriftsteller, für die Buchbesprecher und für die Leser. Für die Schriftsteller (*wasanii* Künstler) gab es das große Problem des *Ukasuku* (Papagei-ismus), d.h. jene Charaktereigenschaft, Aussagen zu wiederholen und zu akzeptieren, ohne die Reden der Politiker genau zu überdenken und zu untersuchen.“³² Im Hinblick auf die bedrückende Lage der Wirtschaft in Tansania zu jener Zeit waren die Versprechungen des Sozialismus (*Ujamaa*) für den Leser nicht überzeugend, denn der Mensch lebt vom „Brot“, nicht von Ideologie allein.

Die dritte Art von Personen wird *Mhusika wa mkondo wa kidhanaishi* genannt und ist mit „Person aus der existentialistischen Richtung“ zu übersetzen. Sie trägt in sich den Keim des Nihilismus. Solche Personen erkennen zwar Probleme, finden aber keine Lösung für sie. Zum Beispiel sind Rosa Mistika im gleichnamigen Roman und Kazimoto Deusdedit in Kichwamaji solche Personen, die sich für Selbstmord entscheiden, da er für sie als einziger Ausweg aus einem vermeintlich sinnentleerten Leben erscheint.

Der vierte Typus von Personen wird *mhusika wa kisaikologia (saikologia* Psychologie) genannt. Diese Gestalten, deren Innenleben den Schwerpunkt des Romans bilden, hat Mohamed Suleiman Mohamed in Kiu geschaffen. Dieses Innenleben stellt er in den Rahmen einer Gesellschaft, in der die Menschen ausgebeutet werden oder selber ausbeuten. Es sind aber auch Personen, die in das Geschehen einbezogen sind und Ausbeutung miterleben müssen wie z.B. die Mutter Bahatis im gleichen Roman. Im allgemeinen sind

³¹ „U-Marx, ilikuwa somo mojawapo katika Chuo Kikuu cha Dar es Salaam, pamoja na maandishi mengine yaliyokuwa na mwelekeo huo viliathiriwa moja kwa moja fasihi ya Kiswahili.“ (Madumulla, J.S. 1987: 72).

³² „Lakini pamoja na mabadiliko hayo, kulikuwa na tatizo pande zote. Kwa wasanii, kwa wahakiki na kwa wasomaji. Kwa wasanii kulikuwa na tatizo kubwa la ukasuku, yaani ile tabia ya kurudia au kukiri bila kuyachekecha au kuyapima vizuri mahubiri ya wanasiasa.“ (Madumulla, J.S. 1987: 10).

diese Personen vom Schicksal gezeichnet, wie es der Name *Bahati* (Schicksal) auch andeutet.

Die Personen in der Swahili-Literatur sprechen eine eigene Sprache. Gewöhnlich teilt der Autor ihnen ein Standard-Kiswahili (*Kiswahili Sanifu*) zu, nämlich eine Sprache, die dem Leser vertraut ist. Einige Autoren richten sich sprachlich nach der Umgebung, wie z.B. in Ebrahim Husseins Kinjeketile, und dem Status der Person, die dargestellt wird. Zum Beispiel spricht Manga im Ngares Kikulacho Ki Nguoni Mwako die gehobene Sprache eines Arztes. Wenn ein Swahili-Autor jedoch eine Person abschätzig behandeln möchte, wird ihr sprachliche Inkompetenz zugeteilt, etwa den Kolonialbeamten im gleichen Roman, den *Mshihiri*-Arabern in Shafis Kuli sowie dem Inder Singh in Sembazas Magunia Yamejaa. Die Gestalten Shaaban Roberts, die als ethische Vorbilder gedacht sind, sprechen eine gehobene Sprache, die mit Weisheitssprüchen geschmückt ist, welche zur literarischen Gattung *nenola hekima* (Worte der Weisheit) gerechnet werden. Die Personen der 70er und 80er Jahre sprechen im allgemeinen auf der Ebene des gewöhnlichen Mannes, obwohl einige Autoren wie z.B. Said Ahmed Mohamed eher eine gebildete Schicht anzusprechen anstreben. Diese fügen ihren Romanen ein Glossar hinzu, da sie damit rechnen, dass ihr Vokabular dem Durchschnittsleser nicht vertraut ist. In den Texten der 90er Jahre bleiben die Personen im allgemeinen der Sprache des *Standard Kiswahili* treu, verwenden aber neue Ausdrücke, die in einem herkömmlichen Wörterbuch nicht vorkommen, z.B. *aiskrimu*, *aisee*³³, sowie einige neue Wörter, die man nicht im Wörterbuch findet, wenigstens nicht in der gemeinten Bedeutung, wie z. B. *kidaftari chekundu*³⁴ und *mfugakitambi*.³⁵

In der Swahili-Literatur der 70er und 80er Jahre verwendet der typische Autor einen sozio-kulturellen Rahmen, in dem er seine Personen, die meistens junge Leute sind, agieren lässt. Diese Personen leben im Spannungsfeld zwischen dem Individuum und dem Kollektiv; zwischen der ethnischen Kultur im Dorf und der fremden Kultur in der Stadt, zwischen der heilen Welt auf dem Dorf und den destruktiven Faktoren in der Stadt. Diese entgegengesetzten Eigenschaften in der Swahili-Literatur stehen symbolisch für zwei Wege und zwei Wertordnungen, die das Leben dieser jungen Menschen bestimmen.

Kezilahabi kommt auf diese jungen Leute zu sprechen: Diese neue Klasse, welche die Gesellschaft in Unruhe zu versetzen droht, besteht aus Jugendlichen, welche die Volksschule abgeschlossen haben, weder Aufnahme in der Sekundarschule noch Arbeit gefunden haben und mit der Landwirtschaft, wo sie wirklich gebraucht würden, nichts zu tun haben wollen. Ihre Zahl ist nicht so groß wie im Jahre 1961, aber immer noch alarmierend. Am 23. Januar 1997 berichtete die Daily News, eine Zeitung, die in Dar-es-Salaam erscheint, dass von 27.694 Schülern, welche in der Provinz Mbeya in Tansania die Abschlussprüfung der Volksschule ablegten, 1.322 ausgewählt wurden, eine

³³ Englisch: *Ice cream, I say* (Zika Mwenyewe: 4).

³⁴ Rotes Heftchen d.h. Sparbuch, bezogen auf das rote Sparbuch der Postsparkassa. (Zika Mwenyewe: 34).

³⁵ Wörtliche Übersetzung: Schelmenbauchzüchter (Zika Mwenyewe: 1). Der Begriff *Bwana Kitambi* (Herr Schelmenbauch) wurde nach der Erklärung von Arusha geprägt und auf die Neureichen und Bourgeois bezogen.

Sekundarschule zu besuchen, nämlich 643 Mädchen und 679 Burschen,³⁶ da es nicht mehr Studienplätze gab. Die sogenannten *drop-outs* bilden das Problempotential für den jungen Staat.³⁷ Gegenwärtig sind es die vielen jungen Menschen, die eine *College-* oder Universitätsausbildung absolviert haben und dennoch keinen Arbeitsplatz finden.

Diese jungen Leute, auf Englisch als *drop-outs* bezeichnet, sind entsprechend der damals geltenden *Ujamaa*-Ideologie in gewisser Hinsicht identitätslos, weil sie sich ins Aufbauprogramm des “Sozialismus im ländlichen Bereich” (*Ujamaa Vijijini*) nicht einordnen wollen. Dieses Programm war ein idealer Versuch, die ländlichen Gebiete so zu entwickeln, dass diese für das Volk und besonders für die junge Generation attraktiver würden, um damit die Landflucht und die Zuwanderung in die Städte zu reduzieren. Die Wurzeln dieser Probleme gehen zurück auf die Zeit unmittelbar nach Erlangung der politischen Unabhängigkeit 1961. Ein *crash programme* wurde damals ins Leben gerufen, das möglichst schnell Afrikaner ausbilden sollte, um jene Stellen in der Verwaltung und Industrie zu besetzen, die durch den Abzug vieler Europäer und Asiaten frei wurden. Der Schwerpunkt dieser Phase lag auf den Sekundarschulen mit Abschlussprüfungen in *Form IV* (11. bzw. 12. Schuljahr) und *Form VI* (13. bzw. 14. Schuljahr). Solche Stellen, die früher den Afrikanern nicht zugänglich waren, wurden plötzlich das erstrebenswerte Ziel der Jugend. Die Möglichkeit aber, eine Sekundarschule zu besuchen war, wie oben erwähnt, sehr gering, da es weit mehr Volks- als Sekundarschulen in Tansania gab. Seit der Liberalisierung um 1985 hat sich die Lage noch verschlechtert. Inzwischen wurde Schulgeld auch für die Volksschule eingeführt und Eltern mit geringem Einkommen können es sich gar nicht leisten, ihre Kinder zur Schule zu schicken. Die Post-Uhuru Swahili-Literatur fasst solche Situationen ins Auge, z.B. die Lage von Rukia, Hasara und Hasira in Dar es Salaam Usiku.

Diese Gestalten der 70er und 80er Jahre sind in vielen Fällen ihrem Charakter betreffend vier Daseinsphasen unterworfen.

Diese Phasen sind: Anfang, neue Tendenzen, Rückkehr und Ende. Sie sind durch Wendungen ineinander verflochten, bei denen unklare Situationen vorkommen, die die Person vor die Entscheidung zwischen zwei oder mehreren Möglichkeiten stellt. In dieser Entscheidung fällt auch meist der Entschluss, die gegenwärtige Lebensweise aufzugeben und sich einer neuen zuzuwenden. Zum Beispiel in A. Bakis Salome, M. Balisidyas Shida und I.C. Mbennas Sitaki entscheidet sich die Hauptperson an diesem Wendepunkt, ihr Heimatdorf zu verlassen und in die Stadt zu ziehen.

³⁶ Daily News, Thursday, January 23, 1997: 5.

³⁷ “The common man in this paper is a fearful new class now looming threateningly across the continent. It is the primary school leaver. In Kenya the group includes even Form IV and Form VI leavers. They are the people who have not been absorbed by the establishment of civil servant workers. They number almost half of the East African population. They have refused to go back to the land as farmers and reject theories of education for self-reliance.” (Kezilahabi, E. 1980: 78).

Die erste Phase, nämlich der „Anfang“, ist der Ausgangspunkt im Leben einer Person im Swahili-Roman, die in einer Umgebung mit geregelter Ordnung lebt.

Die zweite Phase, nämlich jene der „neuen Tendenzen“ kommt dort zum Tragen, wo diese Person die Umgebung, in der sie geboren und aufgewachsen ist, verlässt und sich in eine neue bzw. kulturell fremde Gesellschaft einordnen sollte. Dann wird sie mit der dortigen sozialen Realität konfrontiert. Dort geht es ihr gewöhnlich schlecht, der Oberschicht aber geht es gut. Das Haus des reichen Mannes in der Stadt ist von einem Schutzwall umgeben. In diesem Haus wohnt der Reiche ständig in Angst vor Angriffen des kleinen Mannes. Am Zaun vor seinem Haus stehen manchmal zwei Tafeln mit den Informationen: *Mbwa mkali* (Bissiger Hund) und *Hakuna kazi* (Keine Arbeit bzw. Keine freie Stelle). Beide Tafeln sollen den „Mann von der Straße“ fernhalten. Letzterer ist enttäuscht und frustriert. In dieser Situation denkt er nicht mehr nüchtern und ist nicht für eine sanfte Revolution ansprechbar. Er greift zu Gewalt und Kriminalität. Ein Beispiel von versuchter Konfliktlösung durch Gewaltanwendung in sozial ungerechten Situationen ist in Yusuf King’alas Anasa zu finden. „Nach vielen kriminellen Taten wird Anasa erwischt und zum Tode durch den Strang verurteilt. Die Frage, die sich dabei stellt, lautet: ‚Wer trägt die Schuld dafür in dieser Geschichte?‘“³⁸ Der Autor vertritt die Ansicht, dass die Gesellschaft bzw. die Umgebung von Anasa für sein Scheitern verantwortlich ist.

Die dritte Phase, die „Rückkehr“ heißt, tritt ein, wenn die Person erkannt hat, dass die neue Gesellschaft gegen sie und ihre Träume steht. Nun versucht diese Person, ihr Leben zu ändern und zur ersten Phase zurückzukehren. Manchmal gelingt dies. Diese Version wird von einer sozialistischen Literatur sogar verlangt und gefordert. In Salome und Shida erleben die Hauptpersonen Salome und Matika eine vierte Phase als glückliches Ende im Eheglück, was Mbughuni spotend als „*Salvation through domestication*“ bezeichnet.³⁹ Auch für Cheja in Penina Muhandos Theatertext Hatia, die diese Phase in einem Ujamaa-Dorf erlebt, gibt es ein *Happy End*. Für viele Personen der 70er und 80er Jahre gibt es jedoch keine Rückkehr in die erste Phase, sondern eine lineare Entwicklung ins Nicht-Sein. Die dritte Phase führt sie schicksalhaft in die vierte und zugleich Endphase, wo sie sich selbst vernichten, wie es Rosa in Rosa Mistika und Kazimoto in Kichwamaji tun, oder vernichtet werden, wie Anasa im Roman Anasa.

Es ist kaum anzunehmen, dass die düsteren Gestalten in der Swahili-Literatur der 70er und 80er Jahre bald verschwinden werden. Es ist eher zu vermuten, dass die idealisierten Gestalten der *Maadili*-Literatur weiterhin von der harten Realität und Brutalität der freien Marktwirtschaft überholt werden.⁴⁰

³⁸ „Baada ya mikasa kadha ya uhalifu Anasa ananaswa na kuhukumiwa kunyongwa. Swali ni hili: Ni nani hasa mwenye hatia katika hadithi hii?“ (King’ala, Yusuf. 1984. Anasa. Nairobi: Heinemann Educational Books: Einleitung).

³⁹ Mbughuni, Patricia. 1982: 21.

⁴⁰ „The elements which have reduced literary analysis to moralistic and idealistic adventures will also soon be subsumed by the hard realities of interest exploitation and collapsing economies, and subsequently poverty and hunger.“ (Kezilahabi, E. 1988: 38).

Ergänzende Literatur

Die Buchstaben und Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Signaturen der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

- Ameir, Issa Haji. 1988. A Critical Study of Literary Characters of Zanzibarian Novelists. M.A. Dissertation. Leipzig: Karl-Marx Universität. (B.8.16.50.).
- Balisidya, Ndyanao May (verehelicht Matteru). 1987. "The Construction of Sex and Gender Roles in Penina Muhando's Works", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 54/1+2, S. 34-38. (Z.1.10.54/1+2.).
- Gibbe, A.G. 1982. „Baadhi ya Taswira katika ‚Gamba la Nyoka‘ in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 49/1, S. 9-14.
- Krüger, Marie. 1998. "Negotiating Genre Identity and Authority in the Plays of Penina Muhando and Ari Katini Mwachofi" in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 55, S. 53-57. (Z.1.26.55.).
- Madumulla, J.S. 1987. "Maendeleo ya Wahusika katika Riwaya ya Kiswahili Tanzania", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 54/1+2, S. 66-76.
- Matteru, M.L. (May Balisidya). 1987. "The Construction of Sex and Gender Roles in Penina Muhando's Plays", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 54/1+2, S. 34-38.
- Mbughuni, Patricia. 1978. "The Theme of a new Society in Kiswahili Prose Tradition", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 48/2, S. 17-32.
- Mbuguni, Patricia. 1982. "The Image of Women in Kiswahili Prose Fiction", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 49/1, S. 15-23.
- Mlacha, S.A.K. 1985. „Wahusika katika Riwaya za Kiswahili Tanzania 1970-1981“, in: Mulika. Dar es Salaam: IKR. Nr. 17, S. 29-43.
- Mlacha, S.A.K. 1986. "The Identification of Personality Differences in Kiswahili Prose Fiction", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 53/1+2, S. 146-167.
- Ngonyani, Deo. 2001. „Onomastic Devices in Shaaban Robert's Narratives,“ in: Journal of African Cultural Studies. London: SOAS. 14/2, S. 125-136. (Z.7.32.14/2.).
- Omari, C.K. 1970. "Personal Names in socio-cultural Context", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 40/2, S. 65-71. (Z.1.10.4/2.).
- Wamitila, Kyallo Wadi. 1999. "Interfigural Phenomena: A Tentative Inversitigation into Independence of Literary Characters in Swahili", In: Swahili. Dar es Salaam: TUKI. 62, S. 81-91. (Z.1.10.62.).
- Wamitila, Kyallo Wadi. 1999. "What's in a Name: Towards Onomastics in Kiswahili Literature", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 60, S. 35-44. (Z.1.26.60.).
- Wilpert, Gero von. 1989. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner.

AUFSATZ 4. FRAUEN IN DER SWAHILI-LITERATUR

Die Frauen, die in der Swahili-Literatur vorkommen, sind Gestalten, welche die Autoren erfunden haben. Bei der Erschaffung dieser Gestalten sind die Schriftsteller zwar durch die jeweilige Gesellschaft angeregt worden, sie haben sie aber neugestaltet und ihrer eigenen beabsichtigten Aussage angepasst.

Es gibt zwar ethliche Swahili-Schriftstellerinnen, die Kurzromane und Theatertexte veröffentlicht haben, wie Ndyanao Balisidya, Angelina Chogo, Florence Felix, Naila Kharusi, Amandina Lihamba, Martha Mandao, Leticia Mbena, Amina Mlele, Dorothy Msingh'a, Penina Muhando (Mlama), Martha Mvungi (Mlagala), Zainab Mwanga, Amina Ng'ombo und Lucy Nyasulu. Doch die meisten Texte stammen von Männern, welche Frauenbilder entwerfen und damit manchmal den Zorn einiger Literaturkritikerinnen wachrufen. Mguhuni z.B. ist der Ansicht, dass die Frauenspersonen in der Swahili-Literatur ein Abklatsch der Männerphantasie sind und schreibt: "Die Tatsache, dass weibliche Personen als Huren dargestellt werden, soll nicht bedeuten, dass die meisten Frauen in Tansania auch Huren sind, sondern sie widerspiegelt die männliche Phantasie und das männliche Verlangen, das so ein Bild erzeugt."⁴¹ Bertoncini kommentiert: "Das weibliche Pendant zu Mördern und Räubern sind Huren."⁴² Meiszner wirft den männlichen Autoren vor: " (...) das negative Bild der Frau ist in ihnen allen immer zugegen. (...)"⁴³

In Kurwa na Doto, 1961 erschienen, wird die Lebensgeschichte von zwei jungen Mädchen in Sansibar im Rahmen der ethnographischen Umgebung erzählt. Es ist eine heile Welt. So ist auch die Welt der zwei Schwestern aus der Oberschicht in Naila Kharusis Erzählung Usinisahau, die 1966 erschien. Sie erzählt von zwei Schwestern, deren Sehnsucht nach erfüllter Liebe in der Ehe unerwidert bleibt. In der Zeit nach der Liberalisierung erschien auf den Festland von Tansania in Jahre 1990 der Roman Dar es Salaam Usiku, der für sich die folgende Aussage beansprucht: "Die Personen, welche aus den verschiedenen gesellschaftlichen Schichten stammen, geben ein echtes Bild von der Stadt Dar-es-Salaam wieder, so wie sie ist, bei Tag und bei Nacht."⁴⁴ Zu den weiblichen Gestalten in diesem Roman gehören das Straßenmädchen Rukia, Gloria, die Ehefrau des Neureichen Peterson, dessen Sekretärin Grace und seine eigene Mutter, die von seinem Vater verstoßen wurde.

Es sind bereits einige Versuche unternommen worden, das Thema "Die Frau in der Swahili-Literatur" darzustellen⁴⁵. Dazu gehören jene von Patricia Mbughuni und Daria Meiszner.

⁴¹ "The fact that female characters are prostitutes, does not mean that most Tanzanian women are prostitutes, rather it reflects the fantasies and concerns of male sensibility which produces such an image." (Mbughuni, Patricia. 1982: 15).

⁴² "The female counterparts of killers and robbers are prostitutes." (Bertoncini, Elena. 1989: 6).

⁴³ Meiszner, Daria. 1986: 165.

⁴⁴ "Wahusika, ambao ni watu wa tabaka mbalimbali, wanatoa picha halisi ya hali ilivyo jijini Dar es Salaam, usiku na mchana." (Mtotwa, Ben R. 1990. Dar es Salaam Usiku. Dar es Salaam: Heko Publishers. Buchumschlag).

⁴⁵ Siehe Ergänzende Literatur zu diesem Aufsatz.

Patricia Mbughuni findet in der Swahili-Literatur Widerspiegelungen der Prototypen Eva und Maria. Eva ist die Verführerin, die Unheil bringt, während Maria zur Erlösung von diesem Unheil beiträgt. Sie meint, dass beide Aspekte zwei Seiten der gleichen Münze seien,⁴⁶ nämlich die Legitimierung männlicher Hegemonie.

Die Romane, die Mbughuni für das Eva-Bild untersucht, nämlich Mapenzi ya Pesa (J. Simbamwene), Kivumbi Kiwanjani (J. Simbamwene), Ndoto ya Mwendawazimu (E. Ganzel), Penzi la Dawa (B.R. Nchimbi), Tabu (A. Komanya), Mikononi mwa Mauti (N. Chiduo) und Nimeponzeka (C.M. Ndibalema) stammen zwar alle von männlichen Autoren, gehören aber zum Großteil zur populären Literatur. Diese Texte bringen Mbughuni zur Erkenntnis, dass Frauen Männer verführen und sie zur Kriminalität verleiten. Obwohl Mbughuni meint, dass diese Art von Frauenspersonen den Männerphantasien entspringen,⁴⁷ könnte es auch möglich sein, dass sie eher dem guten Geschäftssinn dieser Autoren zuzuschreiben sind, denn sie dürften inzwischen herausgefunden haben, was sich gut verkauft.

Der Prototyp Maria wird nach Mbughuni in der Swahili-Literatur durch die sanfte, häusliche Frau dargestellt, die ihren geliebten Mann anbetet. Wenn dieser Frauentypus in Zusammenhang mit einem Helden erwähnt wird, dann nur als dekoratives Anhängsel.⁴⁸ Sie nimmt folgende Romane als Beispiele für diesen Prototyp: Juma Mtoto Yatima (William Frank), Furaha ya Huzuni katika Vumba (Yusuf Hokororo), Kovu la Pendo (Casimiri Kuhenga) und Hana Hatia (Martha Mvungi), wobei nur der letzte Text von einer Frau verfasst wurde.

Mbughuni berichtet auch von einem anderen Muster, wonach Eva sich in Maria verwandelt. Zum Beispiel wenn ein Mädchen, das außerhalb der geregelten Ordnung lebt und eigene Wege geht, später doch zum häuslichen Leben zurückkehrt, nennt Mbughuni diesen Werdegang „Erlösung durch Keller und Küche.“⁴⁹ Sie führt den Kurzroman Salome (A. Baka) als Beispiel an. Ein anderer Schlusspunkt in diesem Werdegang ist der Weg in eine sozialistische Institution, für die Mbughuni die Romane Jero Sikitu (J.B. Akwisombe), Sitaki (I.C. Mbenna) und Shida (M. Balisidya) als Beispiele erwähnt. Auch in dieser Liste stammt nur der letzte Text von einer Frau.

Der Begriff Held wird in der Swahili-Literatur gerne auf Personen bezogen, die eine Revolution machen, gegen Ausbeutung und Ungerechtigkeit kämpfen und sich für ethische Grundsätze einsetzen. Meiszner, die Tansania während kurzer Aufenthalte zur

⁴⁶ "The two basic images of woman which emerge from the literature discussed can be regarded as two sides of the same coin meant to legitimate male domination." (Mbughuni, Patricia. 1982: 22).

⁴⁷ Mbughuni, Patricia. 1982: 15.

⁴⁸ "In general this figurine - for she remains a little more than a sketch - is characterized for her beauty, good manners and if necessary to describe her feelings at all, her adoration for her lover. In other words she is no more than a decorative appendage to the male lover." (Mbughuni, Patricia. 1982: 20).

⁴⁹ "Salvation through domestication." (Mbughuni, Patricia. 1982: 21).

Vorbereitung ihrer Dissertation kennen lernte, kommt zum Ergebnis, dass diese Rolle in der Swahili-Literatur den Männern vorbehalten wird. Sie vertritt die Ansicht, dass Frauen in der Swahili-Literatur Anti-Heldinnen sind, d.h. Personen, die alles mit sich geschehen und alles auf sich widerstandslos zukommen lassen. In diesem Zusammenhang schreibt sie: ” (...) das negative Bild der Frau ist ihnen allen immer präsent.”⁵⁰ Zu dieser Aussage gelangt Meiszner auf Grund der Werke von Shafi Adam Shafi, Mohamed Suleiman Mohamed und Said Ahmed Mohamed. Sie vertritt jedoch die Ansicht, dass die im Westen schon erreichte Emanzipation der Frau ihren Niederschlag auch in der Swahili-Literatur finden wird.

In einem Interview stellte Kanyarukiga dem Autor Kezilahabi eine Frage über die Emanzipation der Frau in Zusammenhang mit dessen Roman Dunia Uwanja wa Fujo. Kezilahabi hob in seiner Antwort die wirtschaftliche Bedeutung dieser Frage hervor. Solange die gegenwärtigen (1981) wirtschaftlichen Strukturen existieren, wird die Frau sich nicht emanzipieren können.⁵¹ Auch im Theatertext Huka kommt ein kleiner Abschnitt vor, wo eine Frau veranlasst wird, ihren Mann um Fahrgeld zu bitten. Der Autor kommt in seinem Interview im Aufsatz Eine Fallstudie in dieser Einführung zu sprechen.

Gegenwärtig ist festzuhalten, dass es keine Stelle mehr in den Ämtern, in der Wirtschaft und im öffentlichen Leben in Kenia und Tansania gibt, die einer Frau verschlossen bliebe, weil sie eine Frau ist. Eine Ausnahme bilden jedoch die Aufnahme beim Militär und einige Ämter bei Religionsgemeinschaften.

Ich habe diesen Aufsatz halbherzig verfasst. Für eine Neubearbeitung würde ich zwei Sichtweisen empfehlen, nämlich jene der Schriftsteller und jene der Schriftstellerinnen.

Sichtweise 1:

Frauen in der Swahili-Literatur. Klischee und Realität. Die Sicht der Schriftsteller.

Schriftsteller (Auswahl): Kurzbiographie der Schriftsteller und kurze Inhaltsangaben ihrer Werke, die besprochen werden.

Wie stellen sie Frauen dar? Schönheitsideal, Charaktereigenschaft, Verhaltensweise. Sprachbeispiele auch im Hinblick auf das Vokabular.

In welchem sozialen Kontext werden Frauen dargestellt?

⁵⁰ Meiszner, Daria. 1986: 165.

⁵¹ ”Dans Dunia Uwanja wa Fujo, une femme Vera parle de la libération de la femme. Que pensez-vous de cette libération?”

”Dans une société où subsistent les luttes de classes, l’oppression est inévitable. Puisqu’elles font partie intégrante de la société, les femmes subissent une certaine oppression. Mais Vera et les femmes qu’elle représent n’en comprennent pas les causes. L’oppression de l’homme par l’homme, de la femme par l’homme, du gouverné par le gouvernant, etc. trouve son explication dans les relations économiques. On ne saura jamais atteindre la libération réelle tant que les structures économiques actuelles restent les mêmes” (Kezilahabi, Euphrase. 1981. ”J’ai toujours voulu écrire en swahili. (...)”, in: Binndi e Jazde. Paris. Nr. 4-5, S. 27-28).

In welcher Beziehung stehen sie zur Gesellschaft? Haben sie die Möglichkeit die Gesellschaft mitzugestalten?

In welcher Beziehung stehen sie zur Familie bzw. zu ihrer Aufgabe in einer Familie, wo der Ehemann der Alleinverdiener ist sowie in einer Familie, wo die Ehefrau Mitverdienerin ist? Wird der Frau in der Familie eine bestimmte Rolle zugeteilt?

Sieht sie es gern, dass der Ehemann sich in der Küche betätigt?

Wer verwaltet das Geld in der Familie?

Welchen Stellenwert in der Gesellschaft haben eine Frau ohne Ehe und ohne Kind, eine unverheiratete Frau mit Kind oder eine geschiedene Frau?

Die Einstellung der Männer zu *mahari* (Brautgabe/geld).

Was verstehen diese Autoren in ihren Texten unter "Emanzipation der Frau"?

Zusammenfassung: Die ideale Frau in der Swahili-Literatur, das Klischee und die Realität in Ostafrika.

Sichtweise 2: Frauen in der Swahili Literatur: Klischee und Realität. Die Sicht der Schriftstellerinnen.

Schriftstellerinnen: Eine chronologische Angabe von Autorinnen und ihren Texten.

Themen, die von diesen Schriftstellerinnen bevorzugt werden.

Ihre Sprachvariante mit besonderer Berücksichtigung des Vokabulars.

Inwieweit unterscheiden sich ihre Frauendarstellungen von jenen der männlichen Autoren?

Das Schönheitsideal der Autorinnen.

Ihre Frauentypologie.

Das Verhalten, das die Autorinnen den Frauen zuteilen.

Die Aufgaben in der Gesellschaft, die sie ihnen zuschreiben.

Ihre Einstellung zu ehe- und kinderlosen Frauen.

Die Einstellung zu *mahari* (Brautgabe/geld).

Inwieweit hat Swahili-Literatur eine weibliche Leserschaft?

Welche weibliche Identifikationsperson bieten die Autorinnen dem Leserpublikum an?

Zusammenfassung: Die ideale Frau in der Literatur, das Klischee in der Literatur und die Realität in Ostafrika.

Ergänzende Aspekte für beide Sichtweisen sind Der Einfluss des *Ujamaa*-Sozialismus auf das Bild der Frau in der Swahili-Literatur, ihre Stellung und ihre Aufgabe und Der Einfluss der Liberalisierung auf das Bild der Frau in der Swahili-Literatur.

Ergänzende Literatur

Die Buchstaben und Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Signaturen der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

- Arnold, Stephen. 1993. "Mchango wa Wanawake katika Maendeleo ya Ushairi wa Kiswahili katika Kipindi cha Urasimi 1600-1900", in: Mulokozi, M.M./Mung'ong'o, C.G. Fasihi, Uandishi na Uchapishaji. Dar es Salaam: DUP. S. 106-123. (B.8.16.34.).
- Balisidya (Matteru), May. 1982. "The Image of the Woman in Tanzanian oral Literature: A Survey", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 49/2, S. 1-32. (Z.1.10.49/2.).
- Balisidya (Matteru), May. 1987. "The Construction of Sex and Gender Roles in Penina Muhando's Plays", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 54/1 +2, S. 34-38. (Z.1.10.59/1-2.).
- Beck, Rose-Marie. 1992. "Women are Devils! A formal and stylistic Analysis of Mwanameka", in: Graebner, Werner (ed.). Sokomoko: Popular Culture in East Africa. Matatu. Amsterdam: Rodopi. 9, S. 115-132. (Z.3.12.9.).
- Bertoncini-Zúbková, Elena. 1994. "Image de la Femme dans la Littérature Swahili", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. Swahili Forum I, S. 13-27. (Z.1.26.37.).
- Eastman, Carol. "Waungwana na Wanawake: Ethnicity and Sex Roles in Islamic Coastal Kenya", in: Journal of Multilingual and Multicultural Development.
- Hanak, Irmi. 1996. „Language, Genre and Law: Divorce in the Context of Muslim Family Law in Zanzibar“, in: Journal of African Cultural Studies. London: SOAS. 9/1, S. 27-42. (Z.7.32.9/1.).
- Krüger, Marie. 1998. "Negotiating Genre Identity and Authority in the Plays of Penina Muhando and Ari Katini Mwachofi" in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 55, S. 53-57. (Z.1.26.55.).
- Lihamba, Amandina. 1979. The Image of Women in the Performing Arts. Paper No. 46. BRALUP Workshop on Women's Studies and Development. University of Dar es Salaam. Sept. 24-29, 1979.
- Lihamba, Amandina. 1981. The Politics of Women and Theatre Production in Tanzania. University of Dar es Salaam. Paper presented to IDS Seminar Series, 9th January, 1981.
- Mbilinyi, M./ Mascarenhas, O. 1983. Women in Tanzania. An analytical Bibliography. Uppsala: Scandinavian Institute of African Studies. (Q.5.6.8.).
- Mbughuni, Patricia. 1982. "The Image of Women in Kiswahili Prose Fiction", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 47/1, S. 15-23. (Z.1.10.49/1.).
- Meiszner, Daria. 1986. Die Frau als Anti-Heroin in der Swahili-Literatur. Dissertation. Wien: Institut für Afrikanistik der Universität Wien. (B.8.16.10.).
- Mietschnig, Maria. 1989. Frauengestalten in „Kichwamaji“. Unpublished Paper. Institut für Afrikanistik. Universität Wien.
- Mirza, Sarah/ Strobel, Margaret. 1989. Three Swahili Women. Life Histories from Mombasa, Kenya. Bloomington: IUP. (Q.5.6.3.).
- Mlacha, S.A.K. 1996. "Women's Images in Kiswahili Poetry and Taarab Songs", in: Mbilinyi, Dorothy A./ Omari, Cuthbert (eds.). Gender Relations and Women's Images in the Media. Dar es Salaam: DUP. (Q.5.6.24.).

- Mohamed, S.A. 1980. Mwanamke katika Ushairi wa Kiswahili. Unpublished Paper. University of Dar es Salaam.
- Mtambalike, P. 1988. The Image of Women in the Tanzanian Press. Arusha: Workshop on the Image of Women in the Media.
- Muhando (Mlama), Penina. 1979. The Role of Women in Culture Reproduction: The Case of Tanzanian Art and Literature. Paper Nr. 17. BRALUP Workshop on Women's Studies and Development. University of Dar es Salaam. Sept. 24-29.
- Muhando (Mlama), Penina. 1991. "Women's Participation in 'Communication for Development': The Popular Theater Alternative in Africa", In: RAL. Bloomington: Indiana University Press. Vol. 22, 3, S. 41-53. (S.7.0.46.).
- Mulokozi, M. M. 1993. "Mchango wa Wanawake katika Maendeleo ya Ushairi wa Kiswahili katika Kipindi cha Urasmi 1600-1900", in: Mulokozi, M.M./Mung'ong'o, C.G. Fasihi, Uandishi na Uchapishaji. Dar es Salaam: DUP. S. 106-123. (B.8.16.37.).
- Ndulute, C.L. 1996. "Women Images in Kiswahili Novels: Rosa Mistika and the Making of a Rebel", in: Mbilinyi, Dorothy/ Omari, Cuthbert (eds.). Gendre Relation and Women's Images in the Media. Dar es Salaam: DUP. S. 147-158. (Q.5.6.24.).
- Njozi, Hamsa Mustafa. 1998. "Usishike Shauri la Mwanamke: Irony in Kiswahili Folktales", in: Journal of African Cultural Studies. London: SOAS. 11/1, S. 59-71. (Z.7.32.11/1.).
- Senkoro, F.E.M.K. 1982. The Prostitute in African Literature. Dar es Salaam: Dar es Salaam University Press. (S.6.0.26.).
- Shaba, M. 1988. Radio Tanzania and the Image of Women. Arusha: Workshop on the Image of Women.
- Swaleh, Amin. 1997. "The Image of Woman in S.A. Mohamed's Tata za Asumin", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 60, S. 25-30. (Z.1.10.60.).

Einige Texte von Swahili-Schriftstellerinnen

- Abdul-Wahab, Zainab. 1976. Ulimbo. Nairobi: EALB. 79pp.
- Abdul-Wahab, Zainab. 1985. Kikulacho. Nairobi: KLB. (B.8.6.251.).
- Balisidya, Ndyanao. 1981. Shida. Dar es Salaam: DUP. (B.8.6.71.).
- Chogo, Angelina Wapakabulo. 1974. Wala mbivu. Nairobi: EAPH. (B.8.9.14.).
- Chogo, Angelina Wapakabulo. 1982 (1976). Kortini Mtu huyu. Nairobi: Foundation Books. (B.8.6.69.).
- Felix, Florence. 1983. Kuchanganyika. NP-BP. (B.8.6.209.).
- Felix, Florence. 1993 (1985). Uke Wenza. NP-BP. (B.8.6.307.).
- Kasembe, Margaret. 1989. Ngano za Mababu zetu Na. 1. NP-BP. 31pp. (B.8.7.26/1.).
- Kasembe, Margaret. 1989. Ngano za Mababu zetu Na. 2. NP-BP. 25pp. (B.8.7.26/2.).
- Kasembe, Margaret. 1989. Ngano za Mababu zetu Na. 3. NP-BP. 27pp. (B.8.7.26/3.).
- Kharusi, Naila. 1966. "Usinisahau", in: Swahili. Dar es Salaam: IKR. 36/2, S. 56-80. (Z.1.10.36-2.).
- Lihamba, Amandina. 1985 (1980). Hawala ya Fedha. Dar es Salaam: TPH. (B.8.9.42.).
- Lihamba, Amandina et alt. 1989 (1982). Harakati za Ukombozi. Dar es Salaam: TPH. 25pp. (B.8.9.42.).
- Lihamba, Amandina. 1992. Mkutano wa pili wa Ndege. Dar es Salaam: DUP. (B.8.9.81.).

- Lusingo, Fatuma. Talaka ya Ukimwi. Dar es Salaam: Super Queen Shop, P.O.Box 20912. 17pp. (B.8.13.19.).
- Maganga, Benedicta. 2004. Chozi la Furaha. Dar es Salaam: TPH. (B.8.6.335.).
- Mandao, Martha. 1989 (1986). Kaptula iliyochanika. Dodoma: Central Tanganyika Press. 13pp. (B.8.7.40. und B.8.7.46.).
- Mandao, Martha. 1990 (1987). Usiniache. Dodoma: Central Tanganyika Press. 15pp. (B.8.6.298.).
- Mbena, Leticia. 1993. Tutafanikiwa. NP-BP. (B.8.6.275.).
- Mhimili, Rachel. 1990 (1987). Kitenge chekundu. Dodoma: Central Tanganyika Press. 16pp. (B.8.3.323.).
- Mlele, Amina. 1986. Balaa ya Ukewenza. NP-BP. 48pp. (B.8.6.113.).
- Msingh'a, Dorothy. 1996. Njooi tucheze na tuimbe (Kein Roman, keine. Erzählung). Dar es Salaam: Universal Publications. (B.8.13.72.).
- Muhando, Penina. 1976 (1972). Hatia. Nairobi: EAPH. (B.8.9.1.).
- Muhando, Penina. 1980 (1973). Tambueni Haki zetu. Dar es Salaam: TPH. (B.8.9.15.).
- Muhando, Penina. 1974. Heshima yangu. Nairobi: EAPH. (B.8.9.8.).
- Muhando, Penina. 1987 (1975). Pambo. Nairobi: Foundation Books/ Dar es Salaam: Swala Publications. (B.8.9.20.).
- Muhando, Penina. 1976. "Talaka si Mke wangu", in: (ed.) Mbonde, J.M. Uandishi wa Tanzania. Michezo ya Kuigiza. Nairobi: EALB. S. 96-121. (B.8.9.38.).
- Muhando, Penina. 1982. Nguzo Mama. Nairobi: OUP. (B.8.9.34.).
- Muhando, Penina. 1984. Lina Ubani. Dar es Salaam: DUP. (B.8.9.78.).
- Mvungi, Martha (Mlagala, M.). Lwidiko. Dar es Salaam: TPH.
- Mvungi, Martha (Mlagala, M.). 1975. Hana Hatia. Dar es Salaam: TPH. (B.8.6.91.).
- Mvungi, Martha. 1985. Chungu tamu. Dar es Salaam: TPH. (B.8.8.54.).
- Mvungi, Martha. 1995. Mashairi ya Chekacheka. Dar es Salaam: Educational Publishers and Distributors Ltd. (B.8.8.67.).
- Mwanga, Zainab. 1997 (1983). Kiu ya Haki. Dar es Salaam: Ruvu Publishers. (B.8.6.351.).
- Mwanga, Zainab. 1997 (1984). Hiba ya Wivu. Dar es Salaam: Ruvu Publishers. (B.8.6.352.).
- Mwanga, Zainab. 1988. Wivu wa Mumeo. Dar es Salaam: Ruvu Publishers. (B.8.6.176.).
- Ng'ombo, Amina. 1981. Chuki ya Ndoa. NP-BP. 80pp.
- Ng'ombo, Amina. 1982. Heka Heka za Ulanguzi. NP-BP. 79pp. (B.8.6.140.).
- Rusibamanyika, Grace. 1984. Kilema cha Neema. Dodoma: Central Tanzania Press. 79pp. (B.8.13.26.)

Drei Untersuchungen zum gleichen Thema aus anderen afrikanischen Ländern

- Gaidzanwa, Rudo B. 1985. Images of Women in Zimbabwean Literature. Harare: The College Press. (S.6.7.5.).
- Nisbet, Anne-Marie. 1982. Le personnage féminin dans le roman Maghrébin de langue française dès l'Indépendance à 1980. Représentations et fonctions. Québec: Éditions Naaman de Sherbrooke. (S.5.1.4.).
- Degrange, Arlette Chemain. 1980. Emancipation féminine et roman africain. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines. (S.6.0.21.).

AUFSATZ 5. AGGRESSION UND AGGRESSIVE PERSONEN IN DER SWAHILI-LITERATUR

Im allgemeinen ist Aggression (*ujeuri, uchokozi, ushari*) ein Verhalten nach außen, das nicht friedlicher Natur ist, sondern sich kämpferisch gibt. Die Medien sprechen z.B. von der aggressiven Wirtschaftspolitik einiger Staaten oder von der aggressiven Taktik einer Fußballmannschaft. Shaaban Mlacha vertritt eine Definition, wonach Aggression sich gegen andere Menschen richtet und negative Folgen hervorbringt, wie Schmerz, Trauer und Tod.⁵² In diese Definition gliedert er physische, verbale und geistige (psychische) Aggression ein. Zu seiner Auffassung von Aggression gehört, dass diese sich auch gegen ihren Träger selbst richten kann.

Aggression wird in der Swahili-Literatur behandelt. Eine der ersten literaturkritischen Veröffentlichungen, die Swahili-Prosatexte in einem größeren Zusammenhang sieht, ist Rajmund Ohlys Aggressive Prose. Er interpretiert Aggression als kämpferische Kritik und dementsprechend untersucht er in dieser Arbeit jene Romane und Erzählungen aus den 70er Jahren, die soziale Mißstände attackieren und schlägt vor, dass man diese Art von Swahili-Literatur *aggressive prose* nennen soll.⁵³ Diese Literatur ist aggressiv, weil sie einerseits Mißstände in der Gesellschaft aufdeckt und angreift, andererseits, weil die Personen in diesen Texten selbst feindselig handeln.

Ohly hat 43 Romane aus den 70er Jahren analysiert, während Mlacha bei einer Untersuchung des gleichen Themas sich auf eine Auswahl von zehn Romanen beschränkt, die auch aus dieser Zeit stammen: Rosa Mistika, Kichwamaji, Utengano, Asali Chungu, Nyota ya Rehema, Kiu, Shida, Pepo ya Mabwege, Dunia Uwanja wa Fujo und Gamba la Nyoka.

In diesem Aufsatz wird die Grundthese vertreten, dass Aggression durch psychische Störung, Machtmissbrauch, Ungerechtigkeit - insbesondere sozialer Natur - und wirtschaftliche Ausbeutung hervorgerufen wird.

Die Personen in der Swahili-Literatur, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden, sind zwar aggressiv, können aber selbst zur Zielscheibe der Feindseligkeit anderer werden. In Rosa Mistika ist physische Aggression, resultierend aus der Trunksucht Zakarias, schon am Anfang des Romans zu erkennen. Die Aggression in ihm, die nach außen agiert, macht seine Frau und seine Kinder zur Zielscheibe. Andererseits weckt er die Aggression der Dorfbevölkerung durch sein Fehlverhalten beim Begräbnis Ndalos und wird selbst zur Zielscheibe der Wut des Volkes: er wird gelyncht.

Ein Familienvater wird aggressiv, wenn ein Familienmitglied seine Autorität in Frage stellt. Ein Beispiel für Aggression als Reaktion auf eine herkömmliche Autorität ist im Roman Rosa Mistika zu finden, worin Rosa das Verbot ihres Vaters ablehnt, mit einem Beamten,

⁵² "Behaviour that is designed to deliver negative outcomes (such as pain, sorrow, or death) to another person or persons." (Mlacha, S.A.K. 1987: 81).

⁵³ "We propose to classify this kind of creation as 'aggressive prose' ." (Ohly, Rajmund. 1981: 17).

den er nicht akzeptiert, auszugehen. Ihre verbale Aggression formuliert sie so: „Von heute an bist du nicht mehr mein Vater“⁵⁴ Auch im Roman Shida wird ein Familienvater wütend, als seine Tochter sich weigert, jenen Mann zu heiraten, den er für sie bestimmt hat und schreit sie an: „Ich will keinen Widerspruch haben. Du wirst Njasulu heiraten.“⁵⁵ Eine Mutter hat eine versöhnliche Rolle in der Swahili-Literatur, doch sie kann auch aggressiv werden - eher selten -, wenn ihr Sohn oder ihre Tochter gegen die Sittennormen ihrer Umgebung verstößt, wie etwa in Wakati Ukuta, weil ihre Tochter „Minis“ anzieht und mit einem Freund ins Kino gehen möchte: „Ist das nicht europäisch? Du machst es den Europäern wieder nach. Europäer und Afrikaner sind anders. Die schämen sich nicht. Es kann eine heute mit diesem Mann und morgen mit jenem, es ist ihr gleich. So ist es halt bei ihnen. So sind sie erzogen. Uns ist das fremd.“⁵⁶ Danach jagt sie ihre Tochter Tatu aus dem Haus.

Das Diktat der herkömmlichen Autorität der Eltern über ihre Kinder führt zur Auflehnung bei den Betroffenen. Aber Aggression gegen eine Mutter und ihre selbstverständliche Autorität ist in der Swahili-Literatur nicht leicht zu finden. Nicht einmal Vumilia im Roman Kichwamaji zeigt irgendeinen Ausdruck der Aufmüpfigkeit gegen ihre Mutter, die ihren Lebensunterhalt als Prostituierte verdient und Vumilia dadurch gesellschaftlich benachteiligt.

Aggression gegen eine aufgezwungene nationale Ideologie regte den Roman Dunia Uwanja wa Fujo an. Der Autor Kezilahabi wurde gefragt, ob die Ermordung des Gouverneurs von Iringa Dr. Kleruu im Jahre 1972, als dieser die Zusammenlegung von privaten Grundstücken in Iringa-Gebiet im Sinne des Tansania-Sozialismus durchführen wollte, eine Beziehung zu seinem Roman Dunia Uwanja wa Fujo habe. Er stimmte zu.⁵⁷

Eine Aggression in einem Amtsräum, wo Beamte und Bürger einander gegenüber stehen, ist im Roman Kichwamaji dargestellt, wo der Student Kazimoto dem Beamten Manase gegenüber sitzt.

In der Swahili-Literatur wird Feindseligkeit als eine Eigenschaft dargestellt, die aus einer gegebenen Situation entsteht, aber in der gleichen Situation abgebaut werden kann. Im Roman Kichwamaji will Kazimoto, der aus Rache für den Tod seiner Schwester Rukia, die von Manase vergewaltigt wurde, Manases Schwester Sabina schwängern und sie danach im Stich lassen. Ihre Aufrichtigkeit und Treue baut jedoch seinen Rachesucht ab. Er verliebt sich in sie und heiratet sie.

⁵⁴ „Tangu leo wewe si baba yangu“ (Rosa Mistika: 70).

⁵⁵ „Sipendi ubishi - utaolewa na Njasulu“ (Shida: 3).

⁵⁶ „Sio uzungu? Ndio kuiga uzungu tena. Basi sisi si Wazungu. Mzungu na Mwafrika mbali mbali. Wao hawana haya, anaweza kwenda na mume huyu na mume yule isiwe kitu. Hivi ndivyo ki kwao. Ndivyo walivyolelewa. Haya mgeni kwetu.“ (Wakati Ukuta: 12).

⁵⁷ „In Dunia Uwanja wa Fujo is it possible to draw parallels with the murder of Dr. Klerru (the Regional Commissioner of Iringa who was killed in 1972 in connection with the ujamaaization there)?“ „Yes, that event has inspired my book, but the story is my own“ (Bernader, Lars. 1977: 49).

Aggression, die durch wirtschaftliche Ausbeutung und Verachtung der menschlichen Würde verursacht wird, kommt z.B. im Roman Kuli vor, in dem die Hafendarbeiter in Sansibar von einer europäischen Firma ausgebeutet werden und mit einem gewaltsamen Streik reagieren (1948). Im Roman Kasri ya Mwinyi Fuad sind es die landlosen afrikanischen Landarbeiter, die durch die „arabischen“ Feudalherren in Sansibar dieses Schicksal erleiden. Am Beispiel der Frau Kijakazi wird in diesem Roman auch das Leben einer Sklavin dargestellt. Das Volk reagierte in diesem Fall mit der blutigen Revolution vom 11/12. Januar 1964.

Gewalttätigkeit, die durch Not und Armut bedingt ist und sich gegen die eigenen Mitleidenden richtet, wird im Roman Dar es Salaam Usiku in der Person des Hasara dargestellt, der bei einer Rauferei mit einem anderen Straßenkind des Mordes schuldig wird. Eine Art von Aggression, die durch soziale Ungerechtigkeit auf der einen Seite und Mangel an sozialer Integration auf der anderen Seite ausgelöst wird, bildet das Grundthema des Romans Zika Mwenyewe, in dem die Ortsbewohner eines Armenviertels in Dar-es-Salaam gegen einen *naiza* (Bourgeois), der dorthin zugezogen ist, eine schöne Villa gebaut hat, sich aber nicht integrieren will, vorgehen.⁵⁸

Rassismus, d.h. Geringschätzung eines Menschen, nur weil er oder sie zu einer bestimmten Volksgruppe („Rasse“) gehört, ist in der Swahili-Literatur kein Thema. Einige Texte könnten jedoch diesen Anschein erwecken. Im Agitationsroman Kikulacho Ki Nguoni Mwako wird ein europäischer Polizeibeamter, der während des Freiheitskampfes seinen Dienst in einem Dorf leistet, als *nono* bezeichnet. Für Menschen, die übergewichtig sind, gilt das Eigenschaftswort *nene* (dick), für feiste Tiere wird jedoch *nono* verwendet. Im Tendehogo wird Harun, ein „arabischer“ Sklavenhändler von den afrikanischen Sklaven ermordet und in Magunia Yamejaa verlangen die afrikanischen Bewohner eines Armenbezirkes in Dar-es-Salaam den Tod eines Inders namens Singh, weil dieser Lebensmittel, die sie dringend brauchen, hortet und dadurch den Preis hinauftreibt. Sie schreien: „Schlag ihn! Schlag ihn!, Töte ihn! Töte ihn!“⁵⁹ Edwin Semzaba, der Autor dieses Theatertextes schreibt: „Dies geschieht nicht in rassistischer Absicht.“⁶⁰ Er erwähnt, dass er auf diese Weise auf die gewissenlose Art der Inder in Ostafrika, finanzielle Gewinne zu erzielen, aufmerksam machen wollte.

Wenn eine Religion für sich selbst in Anspruch nimmt, die einzig wahre zu sein, wie etwa im Neuen Testament der Christen,⁶¹ oder die Theokratie als einzige gültige Staatsform bezeichnet, dann trägt sie in sich den Keim von Intoleranz und Aggression. Anas Schakfeh, Präsident der Islamischen Glaubensgemeinschaft in Österreich, sagte: „Wir nehmen die österreichische Verfassungsrealität, die auf die Trennung zwischen Religion und Staat

⁵⁸ Zika Mwenyewe: 4.

⁵⁹ „Piga! Piga Ua! Ua!“ (Magunia Yamejaa: 27).

⁶⁰ „It is not from a racial point of view“ (Gespräch zwischen dem Autor und Harald Pichlhöfer in Dar-es-Salaam am 27.06.1997).

⁶¹ „Dann sagte Jesus zu ihnen: ‘Geht hinaus in die ganze Welt und verkündet das Evangelium allen Geschöpfen. Wer glaubt und sich taufen läßt, wird gerettet; wer aber nicht glaubt, wird verdammt werden.“ (Markus 16, 15-16).

hinausläuft, zur Kenntnis – und wir praktizieren sie auch selbst.“⁶² Religion in Zusammenhang mit einem Anspruch auf absoluter Wahrheit kommt in den Aussagen von einem afrikanischen christlicher Prediger Yohanna (Johannes) in Kikulacho ki Nguoni Mwako vor.

Euphrase Kezilahabi macht sich in seinen Romanen gelegentlich über die christliche Religion nur lustig. In Kichwamaji werden Buben mit Knien für längere Zeit bestraft, weil sie Obst aus dem Kirchengarten „gestohlen“ hatten, danach werden sie mit einem Katechismus beschenkt, mit dem Auftrag, die Zehn Gebote auswendig zu lernen. Im gleichen Roman lassen alle ihre Verehrer die fromme „Protestantin“ Sabina sitzen, weil sie dieselben mit frommen Bibelsprüchen traktiert. Im Roman Kikulacho Ki Nguoni Mwako von Peter Ngare wird die christliche Religion zum Trennungsfaktor zwischen jenen, die für eine Loslösung Kenias von der britischen Kolonialherrschaft eintreten und jenen, die auf deren Seite stehen. Diese zwei Lager sind zufällig auch religiös geprägt, weil das zweite Lager von einem afrikanischen christlichen Prediger namens Yohanna (Johannes) angeführt wird, der die Kolonialherren mit der Religion identifiziert, welche die Missionare aus ihrer Heimat mitgebracht haben. Er macht auch einen Gedankensprung und setzt ihre Religion mit ihrer Zivilisation gleich. Er teilt seine Dorfbewohner in zwei Lager ein: „die Erlösten“ und „die Nicht-Erlösten“. Das führt zu blutigen Auseinandersetzungen zwischen beiden Lagern. In Zusammenhang mit dem gleichen Freiheitskampf treten im Theatertext Mkuki wa Moto einige Mitglieder aus der christlichen Gemeinde aus, weil der Prediger zusammen mit den Missionaren die Beschneidung afrikanischer Frauen bekämpft. Die ausgetretenen Freiheitskämpfer unterstützen die Bescheidung als Identitätsmerkmal. Dieser Konflikt in der Kirche führt später zu blutigen Auseinandersetzungen. Für den Swahili-Autor Edwin Semzaba ist Religion eng mit einem Leben in Frieden verknüpft. Er sagt: „Ich vertrete die Ansicht, dass ein Leben nach religiösen Grundsätzen ohne Konflikte, ohne unnötige (gewaltsame) Auseinandersetzungen sein soll.“⁶³ Im Roman Harusi wird Religion als versöhnender Faktor dargestellt, am Beispiel einer Ehe zwischen dem Muslim Dr. Mustafa und der Christin Jane. Dr. Mustafas Vater lehnt diese Ehe anfangs kategorisch ab, kommt aber später zur Erkenntnis, dass gerade diese zwei ihm in seiner schwierigen Situation helfen und auch das Leben von Mustafas jüngerem Bruder Rahman retten.

Aggression ist nicht erblich, doch im Swahili-Roman kommen Fälle vor, wo sie schon in der Familie praktiziert und somit den Kindern angelehrt wird. Im Roman Kasri ya Mwinyi Fuad lernt Fuad schon in der Jugend von seinem Vater Malik, menschenverachtende Gewalt gegen die Sklavin Kijakazi sowie Ausbeutung der Plantagenarbeiter einzusetzen.

Geldgier als treibendes Motiv für Aggression wiederholt sich im Swahili-Roman oft, sehr auffallend in Kiu, wo sie zur Ermordung von Bahati durch ihren Zuhälter und späteren Ehemann oder einem von ihm beauftragten Killer führt.

⁶² Kathpress, No. 208, 09.09.2001: 7. (Singerstraße 7/6/2, 1010 Wien).

⁶³ „I mean, living in a religious way, means living without conflicts, unnecessary clashes.“ (Gespräch zwischen dem Autor und Harald Pichlhöfer in Dar-es-Salaam am 02.09.1997).

Gewalt in der Swahili-Literatur richtet sich nicht nur gegen andere, sondern auch gegen sich selbst, sogar bis zur Selbstzerstörung. Maimuna in Utengano hätte die Möglichkeit gehabt, aus dem Elend, in dem sie steckte, wegzukommen, doch sie lehnte das Angebot ab. Kazimoto in Kichwamaji begeht Selbstmord, weil er von allen Menschen seiner Umgebung entfremdet ist und vor dem Nichts steht. Der einzige Schritt, den er noch tun kann - so glaubt er - geht in das Nichtsein, die Selbstvernichtung.

Es wurde im ersten Absatz erwähnt, dass drei Arten von Aggressionen in der Swahili-Literatur vorkommen: physische, verbale und psychische.

Aggression im Swahili-Roman ist nicht altersbedingt, sondern eher geschlechtsspezifisch. Männer sind gewöhnlich gewalttätiger als Frauen. Besonders sind es Männer, die von physischer Gewalt Gebrauch machen. Im Familienkreis verwenden sie Faust und Stock, wie z.B. in Rosa Mistika, bei der Verprügelung Rosas durch ihren Vater Zakaria; Waffengewalt kommt vor, aber selten und nur außerhalb der Familie, wie z.B. bei der Ermordung von Zakaria in Rosa Mistika. Auch Frauen morden und zwar mit Waffen. In Simu ya Kifo ermordet Agnes ihren Onkel Jacob, seine Frau, seine Tochter und seinen Sohn mit einer Giftzigarette oder mit einer Pistole. In Gamba la Nyoka tötet Tinda ihre eigene Mutter, ein seltenes Beispiel für Aggression gegen die Mutter; in Dunia Uwanja wa Fujo ist es Christina, die Waffengewalt anwendet.

Frauen werden im Swahili-Roman meist verbal aggressiv. Sie tun es meistens aus Eifersucht, die verbale Aggression kann in physische münden, wie in Rosa Mistika bei der Frau des Schuldirektors gegenüber Rosa in Morogoro. Sie reagiert zunächst verbal, schmeißt dann aber Haushaltsgegenstände, die sie in ihrer Nähe findet, auf Rosa hin und schließlich haut sie dieser ein Ohr ab. Frauen werden auch aus Rache physisch gewalttätig, wie die Klassenkameradinnen von Rosa in Rosa Mistika, die ihre Schulbücher, Kleider und Bettwäsche verbrennen und sie zu vergiften versuchen, weil sie als Klassensprecherin deren geheime nächtliche Ausgänge aus dem Internat der Schuldirektorin verraten hatte. Agnes in Simu ya Kifo handelt ebenso aus Rache.

Geistige (psychische) Aggression äußert sich im Quälen des Betroffenen. Im Kiu quält zunächst Idi seine Ehefrau Bahati, indem er Mwajuma, die früher für Mzee Mwinyi gearbeitet hatte, als Haushälterin anstellt. Bahati hatte im Auftrag von Idi eine Liebesbeziehung mit Mzee Mwinyi gegen gute Bezahlung unterhalten. Dann quält Rehema, die Tochter Mzee Mwinyis, Bahati, indem sie eine Liebesbeziehung zu deren Ehemann vortäuscht.

Kultivierte Politik kennt eine Streitkultur, die nicht aggressiv sein muss und die zu Innovationen und Fortschritt führt. Doch bei einer Politik der öffentlichen demagogischen Verunglimpfung und des Spottens bleibt immer etwas hängen, auch wenn es nicht stimmt und dies wirkt destruktiv. Was Gewalt und Krieg mit sich bringen, hat Afrika in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts auf schmerzliche Weise erfahren müssen.

Kiswahili kennt ein Wort *suluhu* (*masuluhu* in der Mehrzahl), das mit Versöhnung zu übersetzten ist. Religiöse Institutionen und Friedensbewegungen versuchen, Mechanismen zur Konfliktlösung zu entwickeln, die Gewaltanwendung vermindern oder ganz ausschalten

sollen; doch Frieden ist eine Utopie, denn solange es etwas zu haben gibt, wird es auch Aggressionen geben, denn sie wurzeln im Habenwollen. Im Roman Zika Mwenyewe versucht ein älterer Mann, die Slumbewohner und den zugezogenen Beamten Ben miteinander zu versöhnen. Es gelingt ihm nicht, denn der Beamte hat das, was die Slumbewohner haben wollen und doch nicht haben können. Da sie an ihre Lebensweise festhalten, werden sie weiterhin auf der Entwicklungsstufe bleiben, auf der sie sich jetzt befinden. Der Beamte seinerseits sieht nicht ein, warum er etwas, das er erworben hat, mit jemandem teilen sollte. Dass sein Studium zum Teil mit Steuergeldern dieser „Proleten“ finanziert wurde, verdrängt er.

„Ohne Gerechtigkeit gibt es keinen Frieden“⁶⁴ ist eine allgemeine menschliche Erkenntnis. Gerade das - soziale Gerechtigkeit - strebte *Ujamaa* an, konnte sich aber nicht durchsetzen.

⁶⁴ „Opus justitiae pax“ pflegten die alten Römer zu sagen.

Ergänzende Literatur

Die Buchstaben und Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Signaturen der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

Bernader, Lars. 1977. "Ezekiel Kezilahabi - Narrator of modern Tanzania", in: Lugha, University of Uppsala. 1, S. 46-50. (Z.1.22.1.)

Mlacha, S.A.K. 1987. "Aggression as a mental and social Disorder: A study of Swahili Novels", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 54/1+2, S. 77-91. (Z.1.10.54/1+2.)

Ohly, Rajmund. 1981. Aggressive Prose. A Case Study in Kiswahili Prose of the Seventies. Dar es Salaam: IKR. (S.5.6.3.)

Mezger, Sonja. 2002. "Roman Catholic Faith represented in Kezilahabi's Mzingile", in: AAP. Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln. 72, S. 75-85. (Z.1.26.72.).

AUFSATZ 6. DIE BOURGEOISIE IN DER SWAHILI-LITERATUR

Bourgeoisie ist eine soziale Schicht und ein Bourgeois ist eine Person, die zu dieser Schicht gehört. Bourgeoisie ist in Frankreich seit dem 16. Jahrhundert die Bezeichnung für die wohlhabende städtische Bürgerschaft. Dem Begriff *Bourgeois* wird seit der Französischen Revolution (1789) der Begriff *Citoyen* gegenübergestellt, wobei letzterer als politisch bewusster Bürger verstanden wird.⁶⁵ Die Entstehung der Bourgeoisie in Europa war mit der Anhäufung von Eigentum bzw. Kapital in den Händen Nichtadeliger verbunden. Ihr zweites Merkmal war der Individualismus und ein drittes die politische Passivität.

Die Entstehung des Romans in Europa wird mit dem Aufstieg des Bürgertums in Verbindung gebracht. Es wird auch angenommen, dass René Descartes Distanzierung von der überlieferten Scholastik sowie seine Betonung der persönlichen Erfahrung des Individuums die Entstehung des Romans beeinflusst hat. Der Autor war dadurch frei, persönliche Erfahrungen literarisch zu formulieren.

In den ostafrikanischen Küstengebieten und auf den Inseln, wo Swahili-Literatur entstanden ist, gab es Herrscherfamilien, deren Genealogien in den Chroniken angeführt sind, einen Adel an ihren Höfen und auch eine privilegierte Schicht, die alle - so nimmt man an - sich einerseits ihrer persischen oder arabischen Abstammung bewusst waren, andererseits Ostafrika zu ihrer Wahlheimat gemacht hatten. Literaten aus diesem Kreis der Hofbeamten oder aus der privilegierten Schicht wie Aidarusi, der Verfasser von Hamziya, Sayyid Abdulla bin Nasir, der Verfasser von Inkishafi und El-Buhry, der Verfasser von Vita vya Wadachi Kutamalaki Mrima, sind dem Swahili-Studierenden bekannt.

Auf den Adel wie für die privilegierte Schicht trifft der Begriff *mwungwana* bzw. in der Mehrzahl *waungwana* zu. Bourgeoisie wäre mit *Ubwanyenye*⁶⁶ und Bourgeois mit *bwanyenye* bzw. in der Mehrzahl *mabwanyenye* und auch *naizi* bzw. *naiza* zu übersetzen, wobei beide Wörter in der Mehrzahl unverändert bleiben. Im Roman Zika Mwenyewe sagt ein Mann zu einem anderen aus dem Armenviertel, während er auf einen Beamten hindeutet: „*Kwani ulifikiri naizi ni mwenzio?*“⁶⁷

Wie schon früher erwähnt, waren die Swahili-Küstenstädte zugleich Handelszentren, in denen die Swahili-Kaufleute lebten und es zu ansehnlichem Reichtum gebracht hatten. Diese Kaufleute, die durch ihre wirtschaftliche Macht das Leben der Gesellschaft dieser Städte prägten, waren die Bourgeoisie von damals. Im Sinne einer *culture of leisure* veranstalteten sie Dichterlesungen wie auch Konzerte, die man heute *taarab* nennt. Die reichen Kaufleute z.B. von Oman, die mit ihren Dhows nach Sansibar kamen, luden Musiker ein, um in den Luxussalons ihrer Dhows zu spielen und zu singen. Zu diesen

⁶⁵ Brockhaus-Lexikon. 1982. München: DTV. Bd. 3, S. 23.

⁶⁶ Siehe das *Ngonjera*-Gedicht Hawa ndio watu gani? von Mathias Mnyampala, das als Addenda zu diesem Aufsatz hinzugefügt ist.

⁶⁷ „Hast du geglaubt, daß ein Bourgeois einer deinesgleichen ist?“ (Zika Mwenyewe: 4).

gehörte die Swahili-Sängerin Siti binti Saad⁶⁸. Der Islam in Sansibar, der die Gleichstellung von Mann und Frau aufwies, ermöglichte es ihr, dies als Frau zu tun.

Ein frühes Beispiel für die aufkommende Bourgeoisie an der afrikanischen Ostküste war der Kaufmann und Dichter Muyaka bin Haji al-Ghasany, dem man zwar keine große Anhäufung von Kapital nachsagen konnte, der aber auf Grund seiner Genialität die Gunst der Mazrui-Herrscher genoß, wohlhabend war und Handel trieb. Zu diesen bürgerlichen Swahili gehörte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hamed bin Muhammed el-Murjebi, auch Tippu Tip (lautmalerisches Wort für seine Gewehrschüsse) genannt, der Sklavenhändler, Kaufmann und Schriftsteller war und dessen Reiseberichte und Autobiographie frühe Beispiele von Swahili-Prosa waren. In seiner Person verkörperte er die rücksichtslose Brutalität der Kapitalanhäufung. Die indischen Bankiers in Sansibar, welche die Plantagen der Araber aufkauften, wenn diese die Darlehen nicht zurückzahlen konnten⁶⁹ sowie Karawanenzüge ins Innere des Festlandes von Tanganyika finanzierten, kann man auch zur Bourgeoisie rechnen, sie werden aber hier nur nebenbei erwähnt, da sie keinen Beitrag zur Swahili-Literatur geleistet haben.

Ostafrika, die Heimat der Swahili-Literatur, befindet sich heute auf dem Weg zum Kapitalismus. Es ist ein langzeitiger Werdegang, der auf Produktion und Verbrauch basiert⁷⁰ und die Politik des Landes sowie die Lebensphilosophie des Volkes bestimmt.

Ein wesentliches Merkmal des Kapitalismus ist Gütererzeugung (*production*), die ein Kapitalist mit entlohnter Arbeit tätigt und die ihn veranlasst, ständig Innovationen einzuführen, rationell zu arbeiten, die Produktionskosten niedrig zu halten und Gewinne zu erhöhen. Das Widersprüchliche an diesem Werdegang ist die Anarchie der Gütererzeugung, die die herkömmliche Sozialordnung ruiniert, die herkömmlichen Lebensräume entleert, Menschen als Arbeitskräfte zu Produktionszentren lockt und sie wiederum zu Abnehmern der produzierten Ware (*consumers*) macht. Das Bestreben den Markt um jeden Preis zu erobern, führt zur Korruption⁷¹ in Ämtern, Missbrauch von öffentlichen Geldern, Schwächung der Kontrollmechanismen und schließlich zu politischer Instabilität. Diesen Werdegang der Entstehung einer Unterklasse, die dem Kapitalisten bzw. der Bourgeoisie feindlich gegenüber steht, kennt die Swahili-Literatur, z.B. in Dunia Mti Mkavu, Kuli und Kasri ya Mwinyi Fuad.

Für die Bourgeoisie ist Geld ein wesentlicher Maßstab. Sogar die Swahili-Literatur wurde zu einer Ware, die nach den Gesetzmäßigkeiten des Marktes vertrieben wird. Geld als Kaufkraft kommt im Swahili-Roman vor, in dem nicht nur die erzeugten Produkte käuflich sind, sondern sogar der Mensch selbst. Im Roman Kiu fragt der Chauffeur Idi seinen

⁶⁸ Robert, Shaaban. 1960 (1958). Wasifu wa Binti Saad. Tanga: Art and Literature. 60pp. (B.8.13.17.).

⁶⁹ Sheriff, Abdul. 1987. Slaves, Spices and Ivory in Zanzibar. London: James Currey: 65. Siehe auch Kasri ya Mwinyi Fuad.

⁷⁰ "(...) capitalism, a social process that is defined as a contradictory set of social relations involving production, exchange, consumption, and reproduction via political force." (Lubeck, Paul. 1987: 10).

⁷¹ Aspekte dieses Werdegangs werden in subtiler Weise in Tausi wa Alfajiri dargestellt.

Arbeitgeber Mzee Mwinyi bezogen auf ein achtzehnjähriges Mädchen Bahati: "Gibt es irgend etwas, das nicht käuflich ist?"⁷² Das Geld der Bourgeoisie ist attraktiv, führt aber im Swahili-Roman zur Desillusionierung. Im gleichen Roman Kiu sagt der Autor über Bahati, die in einem Armenviertel aufwuchs und vom unrechtmäßig erworbenen Reichtum enttäuscht war: " (...) sie wollte jetzt lieber ein kleines Haus, ein einfaches Bett und einen kleinen Kochtopf haben."⁷³

Die materielle Kultur der Bourgeoisie ist Wohlstand, der an Konsum gemessen wird. Eine bürgerliche Gesellschaft ist eine Wohlstandsgesellschaft, eine Konsumgesellschaft. Im Swahili-Roman kommt dieser Konsum durch den Besitz eines Autos, einer Wohnung mit schönen Möbeln sowie von Unterhaltungs-Elektronik und modischen Kleidern zum Ausdruck. Als Beispiel für diese Lebensweise gilt die Wohnung Mzee Mwinyis im Roman Kiu, die mit kostbaren Teppichen belegt und mit dem Bild einer weißen Frau, das er von seiner Reise nach Paris mitgebracht hatte, geschmückt war. Er besaß auch eine Omega-Uhr und einen PKW der Marke Mercedes-Benz. Auch das Wohnzimmer Manases im Roman Kichwamaji mit einer schönen Musikanlage sowie seine Vorliebe für europäische Musik wird vom Autor in diesem Zusammenhang erwähnt. Im Roman Dar es Salaam Usiku besitzt der Geschäftsmann Peterson sogar drei Autos, von denen er eines auswählen kann, wenn er arbeiten geht. Der Autor berichtet: "Diesmal benützte er seinen BMW, weil er merkte, dass sein Diener den Pajero-PKW noch nicht fertig gewaschen hatte. Seinen Mercedes-Benz wollte er nicht mehr benützen, nachdem er ihn seiner Frau übergeben hatte."⁷⁴ Die Swahili-Literatur weiß, dass die ostafrikanische Bourgeoisie das alles nicht leicht mit einem rechtmäßig erworbenen Einkommen finanzieren kann und es kommt in dieser Literatur vor, dass diese Bourgeoisie sich mit Schmiergeldern und Betrug arrangiert. In diesem Zusammenhang sind die Begriffe (*biashara ya*) *magendo* und *matapeli* zu interpretieren. Im Roman Kiu spottet Idi über den Vater vom Mzee Mwinyi, der seine Geschäfte mit Schmiergeldern trieb. Im Roman Harusi ist es der Vater von Dr. Mustafa.

In Tanganyika haben die Briten die Bildung von Kapital und die Entstehung einer Bourgeoisie verhindert⁷⁵. Obwohl diese Voraussetzungen fehlten, entstand eine neue Gesellschaftsschicht von Kleinkapitalbesitzern, Unterbeamten, Lehrern und Büroangestellten, die dem materiellen Wohlstand der europäischen Mittelschicht nachstrebten. Die Kolonialbeamten kamen aus bürgerlichen Familien oder ahmten bürgerliches Verhalten nach, lebten bürgerlich und wurden dadurch zum Vorbild für eine afrikanische Bourgeoisie, die sie sogar mit einem *Navy Blue Blazer*, einer grauen Flannelhose und einer *Navy Blue* Krawatte mit roten und weißen Streifen nachzuahmen versuchte, bis der tansanische Sozialismus, nach der Rückkehr Präsident Nyereres von einem Staatsbesuch in der VR China, ein Hemd ohne Kragen einführte, das den Namen

⁷² "Kitu gani kisichonunulika?" (Kiu: 6).

⁷³ " (...) awe na kibanda chake kidogo, kijitanda chake, na kijichungu chake kidogo (...)" (Kiu: 106).

⁷⁴ "Safari hii alitumia BMW baada ya kukuta mtumishi hajakamilisha kuosha Pajero. Benzi hakulipenda sana hasa baada ya kulifanya mali ya mkewe" (Dar es Salaam Usiku: 40).

⁷⁵ Die politische Macht lag damals bei den Briten, die großen Firmen in Tanganyika hatten ihren Hauptsitz im Ausland und die Wirtschaft im Lande selbst war von den Indern dominiert.

„*Tschu-En-Lai*“ bzw. „*Chu-En-Lai*“ erhielt. Nach der „Wende“ im Jahre 1985 ist dieses Hemd wieder außer Mode geraten.

Die anderen Europäer und die Missionare brachten ihre europäischen bürgerlichen Werte und Lebensweise mit nach Ostafrika und führten sie durch ihr Bildungswesen in die dortige Gesellschaft ein⁷⁶. Umgekehrt holten sich die Afrikaner dieselben aus Europa im Zuge ihrer dortigen Studien. Dieses Aspekt kommt in der Person von Peterson in Dar es Salaam Usiku zum Ausdruck, aber in der umgekehrten Richtung beim Manga in Kikulacho Ki Nguoni Mwako, der seine Ausbildung in Europa in der Entwicklung von Kenia investiert.

Auf der Insel Sansibar gab es seit jeher eine Bourgeoisie, deren Status auf die Gewinne aus dem Handel und den Gewürznelkenplantagen zurückgeht. Sie kommt in den Romanen von Muhammed Said Abdullah als Hintergrund und bei Adam Shafi Adam als Feindbild vor.

Eine ausgeprägte Bourgeoisie entstand in Tanganyika erst nach der Unabhängigkeit, bestehend aus jenen Afrikanern, die die Stellen und Wohnungen der Europäer übernahmen und ihre Lebensweise nachahmten. Sie wurden spottend als neuer Stamm bezeichnet und nach ihrer Lieblingsautomarke Mercedes-Benz *Wabenzi* genannt. Der Kapitalismus, der seit den 80er-Jahren in Tansania entsteht, beruht stark auf einem möglichst raschen Gelderwerb. Im Roman Dar es Salaam Usiku berichtet der Autor von Petersons Vater: „Sein Haus war oft voll mit verschiedenen Gästen aus dem Ausland, Schwarze und Weiße, die nur eine Sprache sprachen, ‚Geld‘ hieß sie.“⁷⁷

In Kenia wurde das kapitalistische System schon zur Kolonialzeit in den 20er und 30er Jahren eingeführt, wo auch Landenteignung⁷⁸ und Bildung eines Proletariats stärker als in den anderen ostafrikanischen Ländern stattfanden. Getragen wurde dieser Kapitalismus von *Settlers* genannten europäischen Siedlern, die von der Landenteignung profitierten. Obwohl es Afrikanern verboten war, Farmen zu besitzen und Produkte wie Tee und Kaffee zu erzeugen, entstand doch ein afrikanischer Kapitalismus durch Gründung von Handelsgesellschaften mit Geld, das zum Teil die Soldaten im Zweiten Weltkrieg verdient hatten, sowie durch Erzeugung landwirtschaftlicher Produkte für den Verkauf, genannt *cash crops*.

Obwohl der Islam die Sklaverei ablehnt, trauten sich die Swahili-Dichter kaum, die Institution der Sklaverei in Ostafrika anzugreifen, da das wirtschaftliche Wachstum sowie das Gedeihen der bürgerlichen Gesellschaft teilweise auf Sklavenarbeit angewiesen waren. Sklaven wurden zwar gelegentlich in der Literatur erwähnt, doch nur als exotisches Element. Velten hat solche Dokumente veröffentlicht, wie z.B. Gedicht auf den Sklaven,⁷⁹ und Liebe zu einem Sklavenmädchen⁸⁰. Mbotela erwähnt erst 1934 in seinem Uhuru wa Watumwa die Sklaverei als Unrecht.

⁷⁶ Ein kleines Beispiel ist das Kiswahili-Lehrbuch für die Volksschule Someni kwa Furaha.

⁷⁷ „Kila mara nyumba yao ilikuwa imejaa wageni mbali mbali toka nje weusi kwa weupe ambao walikuwa wakizungumza lugha ya aina moja tu, pesa“ (Dar es Salaam Usiku: 14).

⁷⁸ Siehe Muslim, Farouk/ Mzee, S. 1980. Mkuki wa Moto. Nairobi: EAPH. 59pp. (B.8.9.3)

⁷⁹ Velten, Carl. 1907. Prosa und Poesie der Suaheli. Berlin: 401.

⁸⁰ Velten, Carl. 1907. Prosa und Poesie der Suaheli. Berlin: 421.

Individualismus ist ein Aspekt der Bourgeoisie, der besonders in der Swahili-Literatur der 70er und frühen 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts vorkam und primär im sozialen Kontext verstanden wurde. Er wird auf die Bevorzugung der Interessen der einzelnen Person und die Vernachlässigung jener des Gemeinwohls bezogen. Er erscheint auch als mangelnde Solidarität in einer Gemeinschaft sowie als Defizit in den zwischenmenschlichen Beziehungen.

Individualismus als Gegensatz zum Gemeinwohl ist das Zentralthema in Zika Mwenyewe. Schon am Anfang dieses Romans kommt eine Szene vor, die diesen Aspekt einleitet. Die Hauptperson Bonaventura fährt mit einem geborgten Auto zur neuen Wohnung. Einige Bewohner des Armenviertels geführt von einem gewissen Baba Tabu⁸¹ halten ihn auf und bitten: „Da du (mit dem Auto) schon hier bist, beeile dich und bringe diesen Kranken ins Spital.“⁸² Bonaventura versucht Baba Tabu mit Ausreden loszuwerden. Einer aus der Menge ruft verärgert: „Hast du gemeint, dass ein Bourgeois ein deinesgleichen ist?“⁸³ In Mashetani wird der Konflikt zwischen den Neureichen auf dem Festland von Tansania, vertreten durch Kitaru, und den Neuarmen auf der Insel Sansibar, vertreten durch Juma, dargestellt. In Pambo steht die Hauptperson Pambo⁸⁴ stellvertretend für jene Akademiker, die kostenlos mit Steuergeldern von Arbeitern und Bauern studiert haben, doch den sozialen Auftrag ihrer Bildung nicht kennen, sondern die sogenannten „Proleten“ verachten und in einen selbstgefälligen Wahn verfallen. Er singt ein Loblied auf sich selbst: „Pambo (...) Man hat mir alles, was ich überhaupt wünschen könnte, gegeben. Alles. (...) Alles: Einen fetten Gehalt, ein schönes Auto, ein schönes Haus, schöne Möbel, viel Bier, schöne Mädchen, schöne Mädchen und viel, viel, viel Geld. Ja! Alles hat man mir gegeben. Jetzt bin ich ein großer Mann.“⁸⁵

Individualismus als mangelnde Solidarität wird in Mama Nguzo dargestellt. In diesem Theatertext bekommen die Frauen des Dorfes Patata eine Säule geschenkt, mit dem Auftrag, sie als Zeichen ihrer Emanzipation und Prosperität aufzustellen. Sie schaffen es aber nicht wegen des weiblichen Zankes untereinander. Zum Beispiel beschimpfen Bibi Tano und Bibi Sita einander und werden schließlich handgreiflich. „Frau Sita: (sie hält Frau Tano fest, so daß sie sich nicht bewegen kann), Dein Mann der mir nachlief, ist eine männliche Hure.“ Frau Tano: „Laß mich gehen! Lass mich gehen! Du Hündin!“ Frau Sita: „Dein Mann ist eben ein Hund, der den Frauen sinnlos nachläuft.“⁸⁶ In Hatia erscheint der

⁸¹ Personennamen im Swahili-Literatur nehmen Bezug auf die Situation oder auf die Aussage, welche die Person darstellen soll. *Tabu* bedeutet Not, Schwierigkeit. (Baba Tatu = Tabus Vater).

⁸² „Madhali umekuja na gari fanya hima tumpeleke mgonjwa hospitali.“ (Zika Mwenyewe: 2).

⁸³ „Kwani ulifikiri naizi ni mwenzio?“ (Zika Mwenyewe: 4).

⁸⁴ *Pambo* bedeutet Schmuck

⁸⁵ „Pambo: (...) Mmenipa kila kitu nilichotaka. Kiiila kitu. (...) Kila kitu: mshahara mkuuubwa, gari zuuuri, nyumba nzuuuri, fenicha nzuuuri, pombe nyiingi, wasichana weengi, wasichana weengi, pesa nyingi nyingi nyingi nyiingi. (...) Ndiyo! Kila kitu mmenipa. Mimi ni mtu mkubwa.“ (Pambo: 4-5).

⁸⁶ „Bi Sita: (Anamshika Bi Tano vizuri kiasi hawezi kusogea): ‘Malaya mume wako

Individualismus in der Gestalt eines Stadtjungen Juma, der Cheja, ein Mädchen vom Land geschwängert hat und sie kaltblütig abschiebt und ignoriert. „Cheja: ‚Juma, Ich habe dich seit zwei Wochen gesucht. Was sollen wir jetzt tun?‘ Juma (wütend): ‚Was denn? Wozu suchst du mich?‘ Cheja: ‚Juma, mein Liebling. (...) Ich möchte dir etwas Wichtiges sagen, Juma.‘ Juma (Er starrt sie an): ‚Was?‘ Cheja (langsam): ‚Jene Sache von jenem Tag. Ich bin schwanger.‘ Juma: ‚Du bist schwanger? Ich soll dich geschwängert haben?‘⁸⁷ In Ukiwa erzählt die Ich-Person vom einsamen Tod seiner Freundin Lila, die er aus seiner Erinnerung verdrängt hatte, als er sich in sein Studium an der Universität vertiefte.

Politische Lethargie der Bourgeoisie wird am Beispiel vom Mwinyi Fuad in Kasri ya Mwinyi Fuad aufgezeigt. Er und seine Mit-Bourgeois verbringen ihre Zeit in Bars und an ähnlichen Orten nach dem Verkauf ihrer Gewürznelkenenernte, während gleichzeitig ihre Landarbeiter ihre Abwesenheit ausnützen, um die nahe Volksrevolution vom 12. Januar 1964 vorzubereiten. Am Ende des Romans flüchtet Mwinyi Fuad nach der Landreform in aller Stille aus Sansibar. Auf diese Weise wird symbolisch angedeutet, dass die Bourgeoisie in ihrer damaligen Form auf der Insel sich selbst aufgelöst hat.

Addenda:

Hawa ndio watu gani?⁸⁸

Hojaji:

Kiswahili sielewi, mimi wenu maskini
Tangu shina na matawi, mpaka huko nchani
Kiuliza siambiwi, maana yake ni nini?
Hawa ndio watu gani, bepari na kabaila.⁸⁹

Nambie mtu bepari, anafanya kazi gani?
Ni mtu mleta heri, kwa humu mwetu nchini?
Ama mtia dosari, mleta umaskini?
Hawa ndio watu gani, bepari na kabaila?

Na mwingine kabaila, naye ana sifa gani?
Huyu kukusanya hela, na kukopa majirani?
Ama ni mtu sabila, ni mtu mwenye hisani?

aliyenifuata.’ Bi. Tano: Niachie! Niachie! Mbwa we! Bi Sita: ‘Mbwa mume wako anayefuata wanawake ovyo’ ” (Mama Nguzo: 39).

⁸⁷ “Cheja: ‘ (...) Juma nimekuwa nikikutafuta hii wiki ya pili.(...) Vipi?’ Juma (anahamaki): ‘Vipi nini? Kitu gani kinakufanya unitafute hivyo?’ Cheja: ‘ (...) Juma mpenzi. (...) Nina jambo kubwa la kukwambia, Juma.’ Juma (akimkodolea macho): ‘Jambo gani?’ Cheja (polepole): ‘Juma yale mambo ya siku ilee. Nina mimba.’ Juma: ‘Una mimba? Yangu mimi?’” (Hatia: 8).

⁸⁸ Mnyampala, Mathias. 1970: 48-51.

⁸⁹ *Kituo* ist die allgemeine Bezeichnung für die letzte Zeile einer Strophe. Wenn sie in jeder Strophe im gleichen Wortlaut wiederholt wird, dann heißt sie *kibwagizo* (Refrain).

Hawa ndio watu gani, bepari na kabaila ?

Na mwingine ni bwanyenye, navurugika kichwani
Napenda nami nimanye, na nitoke ujingani
La hapana unikanye, kama haiwezekani
Hawa ndio watu gani, bepari na kabaila?

Tafadhali nijulishe, nami nipate baini
Ujinga wangu uishe, nifurahike moyoni
Moyo wangu niuoshe, niusafishe kwa ndani
Hawa ndio watu gani, bepari na kabaila?

Ningependa kuwaona, na sura zao machoni
Na kama wanafanana, na kama namna gani
Moyo wache kusonona, na nitoke ujingani
Hawa ndio watu gani, bepari na kabaila?

Mwanasiasa:

Maswali nimesikia, kuniuliza jirani
Na mimi nakuambia, na yakutue moyoni
Na moyo utaridhia, nawe uwe furahani
Hao maadui nchini, makupe wanyonyaji watu.

Kwanza nataja bepari, ni huyu hapa dukani
Ndiye huitwa tajiri, ana watumishi ndani
Watu hao kaajiri, yeye haendi kazini
Hao maadui nchini, makupe wanyonyaji watu.

Na mwenzake kabaila, ni mwenye ardhi nchini
Majumba kila mahala, na mashamba mashambani
Naye ni mshika dola, ya mali ya ardhini
Hao maadui nchini, makupe wanyonyaji watu.

Mtu mwingine bwanyenye, hujitia Sultani
Muungwana akuminye, akutie utumwani
Huyu na huyo wanyonye, unyonywe damu mwilini
Hao maadui nchini, makupe wanyonyaji watu.

Adui wa Ujamaa, wote hao wabaini
Ni watu wenye tamaa, wanatunyonya yakini
Wote hawa wana baa, hapana sala na nchini
Hao maadui nchini, makupe wanyonyaji watu.

Bado tukuonyesha, uhakikishe machoni
Watu wanatukondesha, wanyonya damu mwilini
Dunia waitabisha, kukutoa furahini

Hao maadui nchini, makupe wanyonyaji watu.

(Pazia linafungwa. Bepari, Kabaila na Bwanyenye wanakwenda kukaa jukwani na mavazi yao rasmi. Halafu pazia linafunguliwa. Hapo ngonjera inaendelea kwa kuwaonyesha wazi wazi hali wamekaa vitini, kama hivi.)

Huyu bepari ni huyu, hebu umwone machoni
Mnene kama mbuyu, mwenye raha maishani
Hunywa maziwa kibuyu, na kazi havikutani
Nguvu zetu tumaini, yeye hafanyizi kazi.

Huyu naye kabaila, ametakata usoni
Ardhi kila mahala, na majumba ya mjini
Kazi yake yeye kula, hana kazi asilani
Daima yu furahini, maisha yake kunyonya.

Na huyu ndiye bwanyenye, ajitaye Sultani
Hutumwa atukusanye, muungwana namba wani
Kwa shirika watunyonye, watutie utumwani
Leo wote wabaini, watunyonyao nchini.

Ergänzende Literatur

Die Buchstaben und Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Signaturen der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

- Lubeck, Paul M. (ed.). 1987. The African Bourgeoisie. Capitalist Development in Nigeria, Kenya and the Ivory Coast. Boulder, Colorado: Lynne Rienner Publishers.
- Ohly, Rajmund. 1980. "The bitter Attraction of the Bourgeoisie", in: Schild, Ulla. The East African Experience. Berlin: Reimer. S. 117-132. (S.6.6.1.).
- Philipson, Robert. 1988. "The Swahili Novel as a Disseminator of bourgeois Individualism", in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 55/1+2, S. 20-35. (Z.1.10.55/1+2.).
- Mlacha, S.A.K. 1988. "The Effects of Foreign Culture to the Younger Generation: A Case of Kezilahabi's three Novels", in: Kiswahili. Dar es Salaam: TUKI. 55/1+2, S. 45-57. (Z.1.10.55/1+2.).
- Mnyampala, Mathias. 1970. Ngonjera za Ukuta. Nairobi: OUP. (B.8.8.22.).

AUFSATZ 7 : UJAMAA. DISTRIBUTIVES VERHALTEN.

Der Ausgangspunkt für *Ujamaa* liegt in der dieser Aussage der Erklärung von Arusha: „Wir wurden sehr benachteiligt, wir wurden in reichlichem Maß ausgebeutet und geringgeschätzt. Unsere eigene Schwäche ist es eben, die dazu geführt hat, dass wir benachteiligt, ausgebeutet und geringgeschätzt wurden. Jetzt werden wir eine Revolution durchführen.“⁹⁰

In Tansania hat es nie einen Personenkult gegeben. Auch wenn dessen erster Präsident Julius Kambarage Nyerere einen solchen vermied, war doch sein Charisma von *Ujamaa* nicht zu trennen. „Er wollte zu dieser Zeit den Armen helfen, damit sie wenigstens halbwegs leben konnten, und er versuchte, die Kluft zwischen Reich und Arm zu verkleinern.“⁹¹

Ganz von Anfang an standen für Nyerere der Mensch und das Zusammenleben der Menschen im Mittelpunkt des politischen Denkens. In seiner ersten Ansprache im Parlament als Staatsoberhaupt der Republik Tanganyika am 10. Dezember 1962 sagte er: „Es ist nicht meine Absicht, heute über die Aufbauarbeit in unserem Land zu sprechen. Es ist meine Absicht über uns selbst zu sprechen - uns, die Bürger von Tanganyika.“⁹² Er warnte vor einer Fehlvorstellung vom Fortschritt, der sich vom Menschen selbst abwendet: „Aber das Land aufzubauen, heißt nicht, dass wir Autobahnen aus Asphalt, Wolkenkratzer, Luxushotels usw. haben müssen.“⁹³ Danach erläuterte er, worin die echte Entwicklung, die er fördern wollte, bestehe: „(...) eine Gesinnung aufzubauen, die uns helfen wird, mit unseren Mitbürgern von Tanganyika und der ganzen Welt in gegenseitiger Liebe und Zusammenarbeit zu leben.“⁹⁴

Tanganyika mit über 120 Ethnien, verschiedenen Rassen und Religionen wies zur Zeit der Erlangung der Unabhängigkeit keine homogene Gesellschaft auf. In einem Aufsatz, den Nyerere an der Universität Edinburgh, wo er von 1949 bis 1952 studierte, verfasst hatte, erkannte er das Rassenproblem in Ostafrika und schrieb: „Der europäische Beamte und der europäische Siedler haben eine herrschende Stellung und behaupten ihren Vorrang hauptsächlich durch Heuchelei (...) der indische Händler erwirtschaftet seinen Lebensunterhalt durch ausgesprochene Unaufrichtigkeit oder mindestens durch lauter Schlaueit.“⁹⁵ Im Jahre 1961, als Tanganyika die politische Unabhängigkeit erlangte, waren dazu Religion, Bildung und Ethnien ineinander verwickelt. Die Christen bildeten in

⁹⁰ „Tumeonewa kiasi cha kutosha, tumenyonywa kiasi cha kutosha, tumepuuzwa kiasi cha kutosha. Unyonge wetu ndiyo uliotufanya tuonewe, tunyonywe na kupuuzwa. Sasa tunataka kufanya mapinduzi. (...)“ (Azimio la Arusha).

⁹¹ Interview Harald Pichlhöfer und Ngalimecha Ngahyoma in Dar-es-Salaam am 01.09.1997 auf Englisch. Deutsche Übersetzung von Harald Pichlhöfer.

⁹² „Si nia yangu leo kuzungumza juu ya kazi za kujenga nchi yetu. Nia yangu ni kuzungumza juu yetu sisi - raia wa Tanganyika“.

⁹³ „Lakini kujenga nchi siyo kuwa na mabarabara ya lami, majumba ya maghorofa, mahoteli ya anasa, n.k. (...)“.

⁹⁴ „(...) kujenga tabia itakayotuwzesha kuishi na raia wenzetu wa Tanganyika na wa dunia nzima kupendana na kushirikiana“.

ihren Schulen Afrikaner aus, die befähigt wurden, in allen Bereichen eines modernen Staates alle Aufgaben zu übernehmen. Bei den afrikanischen Moslems auf dem Festland war ein modernes Schulwesen nur geringfügig vorhanden. Sie schickten ihre Kinder ungern in Schule, die von den christlichen Kirchen geleitet wurden. Es gab nur einige *Government Schools* in damaligen Tanaganyika. Dazu konzentrierten sich die christlichen Schulen auf jene Regionen, wo intensiv missioniert wurde, hauptsächlich die Gebiete um Mwanza bzw. den Viktoriasee, Uchagga, Uhaya, Uhehe und Unyakyusa. In der oberwähnten Ansprache machte der Präsident auf die Gefahr eines Religionskonfliktes aufmerksam und zwar einen „ (...) Streit zwischen Moslems und Christen, der von bösen Menschen aufgestachelt werden könnte.“⁹⁶ Er sagte weiter: „(...) Afrikaner mit Bildung sind nicht nur Christen, sondern viele von ihnen sind Wahaya, Wachagga und Wanyakyusa.“⁹⁷ Diese Worte wurden 1962 gesprochen. Rückblickend kann man sagen, dass die Konflikte, die durch diese beiden Gefahren hätten entstehen können, durch kluge und sofortige Maßnahmen vermieden wurden. Zum Beispiel wurden Schulen, die nur bestimmten Rassen oder Mitgliedern einer bestimmten Religion zugänglich waren, sofort für alle Schüler geöffnet, die in Tanganyika lebten. Auch Schüler und Studenten aus verschiedenen Ethnien wurden in andere Regionen versetzt und durcheinander gemischt.

Den Standesdünkel, der vorauszusehen war, als Afrikaner solche hohen Stellungen im Staatsdienst und in der Wirtschaft besetzten, die früher nur Ausländer innehatten, versuchte der Präsident schon in dieser ersten Ansprache zu dämpfen und sagte: „Jeder einzelne von uns, sei er Präsident der Republik, Politiker, Beamter, Landwirt, Lehrer oder Gelegenheitsarbeiter, hat die Pflicht unserem Land zu dienen, je nach seinem Können.“⁹⁸

Bevor Nyerere diese Ansprache hielt, veröffentlichte er eine Schrift, die er *Ujamaa - The Basis of an African Socialism* betitelte. Dort sagte er: „Sozialismus so wie Demokratie ist eine Gesinnung, die ein Land braucht, damit die Menschen in diesem Land für das wechselseitige Wohlergehen sorgen.“⁹⁹ Wenn *Ujamaa* eine Sozialdemokratie sein sollte, dann war eine Denk- und Verhaltensvielfalt nur innerhalb der *Ujamaa*-Ideologie und der regierenden Partei möglich, wobei das Wort „Partei“ durch „Weg“ zu ersetzen wäre. So war es auch ursprünglich vorgesehen. Als Nyerere bei einem Schulbesuch von einem Schüler ersucht wurde, das Wort Politik zu definieren, antwortete er: „Politik ist die Art und Weise etwas zu tun.“¹⁰⁰

⁹⁵ „The European official and the European settler rule and maintain their prestige mainly by hypocrisy (...); the Indian trader makes his living by downright dishonesty or at least by sheer cunning.” (Nyerere, J.K. 1974 (1966): 23).

⁹⁶ “ (...) ugomvi unaoweza kuchochewa na watu wabaya baina ya Waislamu na Wakristu.”

⁹⁷ “ (...) Waafrika wenye elimu hao siyo Wakristu tu, bali wengi wao ni Wahaya, Wachagga na Wanyakyusa.”

⁹⁸ “Kila mmoja wetu, akiwa ni Rais wa Jamhuri, au mwanasiasa, mtumishi wa serikali, mkulima, mwalimu au kibarua, ana wajibu wa kuitumikia nchi yetu kwa kadiri ya uwezo wake.”

⁹⁹ “Socialism, like democracy, is an attitude of mind. (...) which is needed to ensure that the people care for each other’s welfare.”

¹⁰⁰ „Siasa ni namna ya kufanya kitu“ (Gedächtniszitat).

Die Nationale Delegiertenversammlung der damals regierenden Partei auf dem heutigen Tansania-Festland, der *Tanganyika African National Union (TANU)*, fasste während einer Tagung vom 26.-29. Januar 1967 eine Resolution, die die Bezeichnung *Azimio la Arusha*¹⁰¹ erhielt und zur nationalen Ideologie wurde, die ohne Zwang implementiert werden sollte. Die Erklärung von Arusha sagte ausdrücklich „*Ujamaa ni imani*“¹⁰² und stellte Sozialismus als eine Lebensweise vor. Diese Erklärung umfasste zwei Hauptabschnitte: *Ujamaa*¹⁰³ und *Kujitegemea*¹⁰⁴. *Ujamaa* betrachtete die gesamte Bevölkerung Tansanias, ohne Unterschied von Geschlecht, Rasse und Religion als eine Familie, die in Frieden lebt, gemeinsam wirtschaftet und das, was erwirtschaftet wird, auch teilt bzw. gerecht verteilt. *Kujitegemea* verlangte, dass jeder, der arbeiten kann, vom Ertrag seiner Arbeit lebe und nicht als *Kupe* d.h. ein Parasit, der die arbeitenden Menschen in einer Gesellschaft ausbeutet. Diese Ideologie mahnte die Bürger Tansanias, ideologisch blockfrei und unabhängig von fremden Investitionen und Anlehen zu bleiben, da diese Geldgeber die Wirtschaft des Landes zu ihren Gunsten ändern und auch die Politik des Landes zu bestimmen versuchen würden. *Kujitegemea* hob auch hervor, dass Bildung, qualifizierte Arbeit und Fleiß die Mittel zur Entwicklung¹⁰⁵ sind. Von dort kam die Losung „*Kazi haina badala yake*“¹⁰⁶. Dieser Sozialismus vertrat die Ansicht, dass Geld nicht unbedingt der Ausgangspunkt, sondern das Ergebnis der Entwicklung sei.

Der schon vorhandene Begriff *Ujamaa*, der sich auf die Zusammengehörigkeit von Blutsverwandten bezog, ist mit dieser Ideologie in einer neuen Bedeutung als distributives Verhalten in die Swahili-Sprache eingegangen. Er hat als Verhaltensweise sowie als Gesellschaftsordnung das gesamte Leben in Tanganyika seit der Staatsgründung im Jahre 1961 und später Tansania bis zur Einführung der freien Marktwirtschaft im Jahre 1985 geprägt.

Ein Beamter¹⁰⁷ in Tansania sagte mir im Jahre 1990 bei einem Gespräch in Dar-es-Salaam über *Ujamaa*: "Wir müssen noch lernen, daß eins plus eins zwei ergibt.“ Er erläuterte dann, was damit gemeint ist. Wenn er heute einen Schilling hat, müsste er aus diesem einen Schilling morgen noch einen zweiten erwirtschaften. So einfach ist Wirtschaft zwar nicht, aber er deutete hin auf die deutliche Akzentverschiebung von den utopischen Untertönen des *Ujamaa* zu einem realistischen, wirtschaftlichen Verhalten.

Ideologie, als das von einer Bewegung, einer Gesellschaftsgruppe oder einer Religion hervorgebrachtes Denksystem, ist einer von den Faktoren, die die Wirtschaft eines Landes prägen. Es ist aber letztlich die einzelne Person, die die wirtschaftlichen Güter erzeugt und sie tut es primär im eigenen Interesse.

¹⁰¹ Erklärung von Arusha.

¹⁰² „Ujamaa ist ein Glaube.“

¹⁰³ Familienheit

¹⁰⁴ Selbständigkeit, *Self Reliance*

¹⁰⁵ *maendeleo*

¹⁰⁶ „Für Arbeit gibt es keinen Ersatz.“

¹⁰⁷ Amorito Noronha, Deputy Director of the Board of Internal Trade, Tanzania.

Das Gemeinwohl, wonach der Einzelne seine persönlichen Interessen und Vorteile zugunsten der Gemeinschaft bzw. der Gemeinde zurückzustellen hat, ist ein Ideal, aber nicht die Grundbefindlichkeit eines Menschen bzw. der gesamten Bevölkerung eines Landes. Sogar die Empfehlung eines Volkslehrers namens Jesus von Nazareth, der sagte: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“, setzt die Selbstliebe bzw. die eigenen Interessen als Maßstab voraus. Sozialismus ist ein Ideal. Zu einem Ideal bzw. zu Idealismus darf niemand verpflichtet werden, sonst ist es ein Widerspruch in sich. Daran scheiterte auch das *Ujamaa*-Experiment als Staatsideologie. Als der Idealismus allein nicht mehr im Stande war, das Volk zu *Ujamaa* zu bewegen, wurde verordnet, dass jeder Tansanier bis Ende 1976 entweder in ein *Ujamaa*-Dorf übersiedeln oder wenigstens durch einen regelmäßigen finanziellen Beitrag dessen Mitglied sein sollte. Die Mitglieder der *Ujamaa*-Dörfer lehnten diese Scheinmitglieder und ihr Geld ab. Eine Frau spricht: „Wann beteiligen sich diese Leute an unserer Arbeit überhaupt? Sie kommen einmal im Jahr hierher, wenn die Politiker uns besuchen, und essen. Einige wissen nicht einmal von welchem *Ujamaa*-Dorf sie Mitglieder sind.“¹⁰⁸

Wenn der herrschenden Ideologie in einem Lande nicht ein ausreichender Ertrag für den Lebensunterhalt der Einzelpersonen entspricht, dann ist ein Konflikt zu erwarten. Das war beim *Ujamaa*-Sozialismus der Fall. Wenn dazu Landenteignung kam, dann wurde das Volk wütend. So wurde der *Regional Commissioner* von Iringa, Dr. Kleruu, 1972 von einem Landwirt in aller Öffentlichkeit erschossen, als er das Kollektivierungsprogramm der Regierung durchsetzen wollte.

Aggression gegen eine aufgezwungene nationale Ideologie regte den Roman *Dunia Uwanja wa Fujo* an. Der Autor Kezilahabi wurde gefragt, ob die Ermordung des Gouverneurs von Iringa Dr. Kleruu im Jahre 1972, als dieser die Zusammenlegung von privaten Grundstücken in Iringa-Gebiet im Sinne des Tansania-Sozialismus durchführen wollte, eine Beziehung zu seinem Roman *Dunia Uwanja wa Fujo* habe. Er stimmte zu.¹⁰⁹

Am 5. Juni 1968 hatte Präsident Julius Nyerere einige Schriftsteller eingeladen und sie ersucht, durch ihre Texte die *Ujamaa*-Ideologie ins Volk zu tragen.

Viele Schriftsteller¹¹⁰ folgten diesem Ruf und verfassten Werke im Dienste der Propagierung dieser Staatsideologie. Die Verlage, welche *Ujamaa*-orientierte Texte veröffentlichten, waren zuerst jene, die der Regierung nahestanden, nämlich *Tanzania*

¹⁰⁸ “Siku gani na lini wanashiriki katika kazi zetu isipokuwa mara moja kwa mwaka kuja kula, viongozi wanapotutembelea. Tena wengine hata hawakifahamu kijiji chenye.” (Kijiji Chetu: Uk. 11-12).

¹⁰⁹ “In *Dunia Uwanja wa Fujo* is it possible to draw parallels with the murder of Dr. Klerru (LN: the Regional Commissioner of Iringa who was killed in 1972 in connection with the ujamaaization there)?” “Yes, that event has inspired my book, but the story is my own” (Bernader, Lars. 1977. “Ezekiel Kezilahabi – Narrator of modern Tanzania”, in: Lugha, University of Uppsala. 1, S. 49).

¹¹⁰ In der Datei Swahili-Literatur: Primärliteratur auf dieser Website sind solche Texte aufgelistet.

Publishing House (TPH)¹¹¹ und *Dar es Salaam University Press* (DUP). Die vielen Auflagen dieser Schriften in rascher Folge zeigten, dass sie im Umlauf waren. Die primären Zielgruppen für das TPH war die Jugend der Volks- und Sekundarschulen, wo diese Texte als Pflichtlektüre galten, und für die DUP die Hörerinnen und Hörer der Universität Dar-es-Salaam. Dieser Umstand bot den Lehrenden reichliche Möglichkeiten, diese Texte regierungstreu auszulegen. Theatertexte wie Hatia und Kijiji Chetu waren für eine breite Bevölkerungsschicht besonders im ländlichen Bereich gedacht.

Ngonjera ist eine Art Sprechtheater, das gewöhnlich von nur zwei oder drei Personen aufgeführt wird. Der eine ist meist ein Arbeiter, ein Bauer, oder sonst ein Landbewohner, der Information sucht. Der andere ist gewöhnlich ein Lehrer oder Politiker, der alle Fragen beantwortet. Zum Inhalt eines *Ngonjeras* schreibt Mathias Mnyampala: „*Ngonjera* unterrichtet die Hörer über verschiedene Aspekte der Politik in unserem Lande, ebenso über korrektes Verhalten und über unsere Kultur.“¹¹² Die *Njongera*-Texte zu *Ujamaa* wurden oft aufgeführt, weil sie mit geringen Mitteln auskamen. Besonders jene von Mathias Mnyampala fanden wegen der gehobenen poetischen Sprache breite Akzeptanz. Er unterstützte zwar *Ujamaa*, verschwieg aber die wirklichen Probleme. Einige Überschriften aus seinem *Ngonjera za Ukuta. Kitabu cha Kwanza* gaben Hinweise auf die Thematik seiner Texte: Unsere Partei TANU, Die Politik unseres Landes, Die Erhabenheit von *Mwalimu Nyerere*, Was ist die *Ujamaa*-Politik?, *Ujamaa* in den Dörfern, Was für Leute sind dies (die Kapitalisten, die Feudalherren, die Bourgeois), Bildung für ein selbständiges Leben (*Education for Self-Reliance*).¹¹³ Ndulute warf ihm deshalb vor: „Mnyampalas Unfähigkeit, die ideologische Reife und die politische Dynamik des Volkes zu verstehen, bildete den Tiefpunkt seiner dichterischen Laufbahn.“¹¹⁴

Zur Zeit des Einpartei-Systems und der Einbahn-Ideologie der *Ujamaa*-Ära war es nicht üblich, *Ujamaa* in einem literarischen Text offen in Frage zu stellen oder abzulehnen. In einem Interview sagte Ngahyoma: „Allerdings haben wir dabei meistens versucht, *Ujamaa* so darzustellen, als hätte diese die Schwierigkeiten, die bei ihrer Verwirklichung vorherrschten, von selbst betont, zum Beispiel, wenn Sie mein *Kijiji Chetu* anschauen.“¹¹⁵

In seinem Roman *Msomi*, den er 1982-83 verfasste, beschrieb Abdulrahman Saffari die schwierige wirtschaftliche Lage zur Zeit der *Ujamaa*-Ideologie sowie die Korruption der

¹¹¹ Interview Mikhail D. Gromov and Primus Karugendo, in: Mikhail D. Gromov. 2001: 24-30.

¹¹² „*Ngonjera* huwafunza wasikilizaji wake mambo mbalimbali yanayohusiana na siasa ya nchi yetu. Vile vile hufunza maadili ya utamaduni wetu.“ (*Ngonjera za Ukuta. Kitabu cha Kwanza*: 3).

¹¹³ Chama Chetu cha TANU, Siasa ya Nchi Yetu, Utukufu wa Mwalimu Nyerere, Siasa ya Ujamaa ni Nini?, Ujamaa Vijijini, Hawa Ndio Watu Gani (Mabepari, Makabaila, Mabwenyenye)?, Elimu ya Kujitegemea.

¹¹⁴ „Mnyampala’s inability to understand this ideological maturity as well as the political dynamics of the ‘common-man’ constitute the low-point of his career as a poet.“ (Ndulute, C.L. 1985: 156).

¹¹⁵ Interview: Harald Pichlhöfer und Ngalimecha Ngahyoma in Dar-es-Salaam am 01.09.1997 auf Englisch. Deutsche Übersetzung vom Harald Pichlhöfer.

Beamten, von denen er sagt: „ (...) ihr Beruf ist es, *Ujamaa* zu schwätzen und es zu besingen.“¹¹⁶ Chachage Seiti Chachage, der Verfasser von *Sudi ya Yohana* nahm kritisch Stellung zu *Ujamaa*, aber nicht zur Ideologie selbst, sondern zu deren Durchführung. Er sagte “ (...) es ist nicht so, dass ich *Ujamaa* ablehne, sondern ich lehne es ab, dass *Ujamaa* von einigen Leuten zum eigenen Vorteil benützt wird, um sich selbst zu bereichern.“¹¹⁷ Im gleichen Interview lehnt er ein aufgezwungenes *Ujamaa* ab.¹¹⁸ Auch Claude Mung’ong’o, Verfasser von *Njozi iliyopotea*, äußerte sich kritisch zum Zwang bei der Durchsetzung von *Ujamaa*: „Anfangs hatten wir eine Richtlinie – die Partei des Präsidenten benachrichtigte das Volk, daß wir in Richtung *Ujamaa* gehen. Doch als wir an einen gewissen Punkt gelangten, änderte sich die Sache; statt das Volk zu führen und zu leiten, wurde es mit Gewalt hingeschoben.“¹¹⁹ Die diesbezügliche Einfalt des Vorstehers eines *Ujamaa*-Dorfes wird in den folgenden Worten zum Ausdruck gebracht: „Ich glaube, dass der Präsident nicht zögern wird, wenn er unseren Eifer sieht. Wir werden ihn ersuchen, das Militär hierher zu schicken (...)“¹²⁰ Zum Einpartei-System sagte Mung’ong’o: „Wir hatten nur eine einzige Partei ... Viele, die damals in dieser Partei waren und die Absicht hatten, sie als Politiker oder Leiter zu führen, waren Menschen, die Sachen vortrugen, an die sie sich selber nicht hielten.“¹²¹ Er erwähnt aber auch, dass es aufrichtige Politiker gab, die *Ujamaa* in ihrem eigenen Leben verwirklichten. Zur Frage, ob Publikationen in der *Ujamaa*-Zeit zensuriert wurden, antwortete Mugyabuso Mulokozi: „Zum Glück hatten wir so etwas nicht.“¹²² Er fügte hinzu: „Wenn Sie die Liste der Publikationen der 70er Jahre sehen, die vom TPH veröffentlicht wurden, werden sie eine Vielfalt erkennen – die einen verteidigten *Ujamaa*, die anderen lehnten sie ab.“¹²³ Es soll auch erwähnt werden, dass schon in diesen Texten eine Anspielung auf die kommende Liberalisierung vorkommt. Kizito, der vom Dorfvorsteher als faul eingestuft wurde und fortgejagt werden sollte, sagte seiner Ehefrau: „Ich möchte dir mein Vorhaben erklären. Mit diesem Geld werde ich nach Dar-es-Salaam

¹¹⁶ “ (...) kazi yao ni maneno na kuimba nyimbo za *Ujamaa*.” (Gromov, Mikhail D. 2001: 48).

¹¹⁷ “ (...) si kuwa napinga *Ujamaa* – ni kuwa napinga kutumia *Ujamaa* kwa ajili ya ubinafsi; kwa ajili ya kujinufaisha mtu wa binafsi mwenyewe.” (Gromov, Mikhail D. 2001: 60).

¹¹⁸ “Na siyo kwa sababu watu wanalazimishwa, bali kwa sababu kwa hiari yao watu wanaamua kutenda, kujenga.” (Gromov, Mikhail D. 2001: 60).

¹¹⁹ “Mwanzo tulikuwa na mwelekeo – Chama cha Rais walioeleza jamani tunakwenda katika *Ujamaa*, lakini katika mahali fulani mambo yamegeuka; badala ya watu kuongozwa, watu wanasukumwa kwa nguvunguvu.” (Gromov, Mikhail D. 2001: 68).

¹²⁰ “Basi, Rais wetu hatasita akiona jitihada yetu. Tutamwomba alete wanajeshi (...)” (*Ujamaa Utafaulu*: 1).

¹²¹ “ (...) tulikuwa na chama kimoja tu. ... Wengi waliokuwa katika hicho chama wakati ule na waliokuwa na malengo ya kuendelea kama wanasisia ama viongozi – wengi wao walikuwa watu ambao walisema mambo ambayo hawakuwa wakiyatenda (...)“ (Gromov, Mikhail D. 2001: 66-67).

¹²² “Kwa bahati hatujawahi kuwa na kitu kama hicho.” (Gromov, Mikhail D. 2001: 90).

¹²³ “Na ukiangalia orodha ya machapisho ya miaka sabini, ambayo kuitoa TPH, utaona ni mchanganyiko wa vitabu vingi sana – wengine wanatetea *Ujamaa*, wengine wanapinga *Ujamaa* –yanni vitu mchanganyiko.” (Gromov, Mikhail D. 2001: 91).

zurückkehren, dort werden wir ein Geschäft eröffnen und als (normale) Menschen leben.“¹²⁴

Die *Ujamaa*-orientierten Texte, die in Tansania erschienen, pflegten den guten Ton, eine kleine Huldigung an den damaligen Staatspräsidenten einzubauen. Schon am Anfang des Kurzromans *Ujamaa Utafaulu?* sagte der Vorsitzende Mzee Mbele zu den versammelten Dorfbewohnern: „Ich habe den Beschluss befasst, unseren Präsidenten hierher einzuladen, damit er unseren Fortschritt sieht und auch anerkennt, dass wir die Politik der Partei verwirklichen.“¹²⁵

Diese Texte neigten dazu, sich an ein vorgegebenes Schema zu halten.

Es wurde zunächst vorausgesetzt, dass die Existenz von *Vijiji vya Ujamaa* (*Ujamaa*-Dörfern) eine Selbstverständlichkeit sei und dass diese ebenso selbstverständlich zum Ziel *Ujamaa Vijijini* (*Ujamaa* im Dorfleben) führen würden. In der Einleitung zum Kurzroman *Ndoto ya Ndaria* wird gesagt: „(...) während andere Dörfer jubelnd und erfolgreich sich nach vorne in Richtung *Ujamaa Vijijini* drängten.“¹²⁶ Danach werden Störfaktoren eingeführt. Diese sind entweder das traditionelle Stammes- bzw. Dorfoberhaupt, wie Ndaria im Kurzroman *Ndoto ya Ndaria*, der um seine Machtstellung besorgt ist, oder wie Kizito in *Kijiji Chetu*, der enttäuscht sagt: „Es geschehen so viele Sachen hier, die mit *Ujamaa* nichts zu tun haben,“¹²⁷ oder wie Ema, die Ehefrau von Jero im Kurzroman *Jero Sikitu*, die ein bequemes Leben in Dar-es-Salaam dem harten Leben auf einem *Ujamaa*-Dorf vorziehen würde. Die Korruption der Politiker und Dorfvorsteher sowie ihre mangelnden Führungsfähigkeiten werden auch als Störfaktoren angeführt, wie in der Person von Mzee Mbele in *Ujamaa Utafaulu?* In diesem Kurzroman bleibt der Autor systemtreu, organisiert das Dorf um, ersetzt dem korrupten Dorfvorsitzenden durch eine neue Person und schließt seinen Kurzroman mit dem Satz: „Zweifellos wird *Ujamaa* siegen!“¹²⁸. Im Theatertext *Kijiji Chetu* bleibt der Störfaktor Kizito eine offene Frage und endet mit den Worten: „Was uns noch übrigbleibt, ist von diesen Ausgangspunkt aus noch einen neuen Weg zu suchen ...“¹²⁹ In *Jero Sikitu* wird aber ein ideal gesinnter Landwirtschaftsreferent vorgestellt, der von der Stadt aufs Dorf zieht und dieses zu einem *Ujamaa*-Musterdorf aufzubauen hilft. Innerhalb des Rahmens dieses Musters bewegen sich einige populäre *Ujamaa*-orientierte Kurzromane.

Manchmal erlauben sich die Autoren subtile Parodien einzubauen. In *Kijiji Chetu* freut sich eine Dorfbewohnerin, dass die Hirse gut gedeiht. Ihre Gesprächspartnerin nimmt den Anlass wahr, um diese Aussage politisch umzumünzen. Es entwickelt sich das folgende

¹²⁴ “Nitakuambia mipango yangu. Hela hizi nitarudi nazo Dar es Salama, tutafungua biashara na kuishi kama watu.” (*Kijiji Chetu*: 23).

¹²⁵ “Nimeamua tumwite Rais wetu aone maendeleo yetu na atatambue kwamba sisi tunatekeleza hasa siasa ya chama.” (*Ujamaa Utafaulu?*: 5).

¹²⁶ “Wakati (...) vijiji vingine vya jirani vilikuwa vikisonga mbele kwa shangwe na ufanisi kuelekea kwenye lengo la ujamaa vijijini.” (*Ndoto la Ndaria*: Einleitung).

¹²⁷ “Mambo mangapi yanafanyika humu, ambayo siyo ya kijamaa.” (*Kijiji Chetu*: 6).

¹²⁸ “Bila shaka Ujamaa utafaulu!” (*Ujamaa Utafaulu?*: 84).

¹²⁹ “Iliyobaki ni kuendelea toka hapo (...).” (*Kijiji Chetu*: 45).

Gespräch. „Frau 2: ‚Schau diese Hirse! So etwas habe ich noch nie zu sehen bekommen.‘ Frau 3: ‚Ja eben! *Ujamaa*, Genossenschaft, Einheit. Und du bist es, die ich loben soll.‘ Frau 2: ‚Lobe eher Nyerere, der uns *Ujamaa* gebracht hat.‘ Frau 3: ‚Aber Nyerere und *Ujamaa* sind doch ein und dieselbe Sache. Wenn ich *Ujamaa* lobpreise, dann lobe ich auch Nyerere. Wir alle lieben *Ujamaa*.‘¹³⁰

In einigen Texten, wie im Theatertext *Hatia*, wurde das *Ujamaa*-Dorf als Rettung für bzw. die Möglichkeit zu einem Neuanfang für junge Menschen in problematischen Situationen dargestellt. Cheja, die nach einer unerwünschten Schwangerschaft vom Vater des Kindes im Stich gelassen wurde und einen Selbstmordversuch machte, beschließt, in einem *Ujamaa*-Dorf ein neues Leben anzufangen. Sie sagt ihrer Mutter: „Ich werde nach Majogo fahren und mich jenen anschließen, die dort ein neues Dorf aufgebaut haben. Ich werde dort mit ihnen zusammenarbeiten und meinen Lebensunterhalt selber erarbeiten.“¹³¹ Salome, eine ehemalige Prostituierte in Dar-es-Salaam, findet im gleichnamigen Kurzroman die Möglichkeit, auf einem *Ujamaa*-Dorf ein neues Leben anzufangen.

Der Kampf um politische Freiheit von der Kolonialherrschaft in Tanganyika und die darauffolgende Schaffung eines neuen Staates (1961) sowie einer Staatsideologie, die in der *Erklärung von Arusha* (1967), welche auf Kiswahili verfasst wurde, ihre Formulierung fand, veranlasste die Schaffung von Fachterminen, welche die Politik und daraus entstehende sozio-wirtschaftliche Aspekte festlegen sollten. *Kivukoni College* in Dar-es-Salaam, eine Institution der TANU (*Tanganyika African National Union*) und BAKITA (*Baraza la Kiswahili la Taifa*) waren die amtlichen Stellen, die sich damit befassten. Im Jahre 1967 wurde BAKITA gegründet und beauftragt, die Sprachentwicklung des Swahili zu beaufsichtigen und zu regeln.¹³² Journalisten und Schriftsteller leisteten auch ihren Beitrag. Canute W. Temu, damals am *Institute of Kiswahili Research* der Universität Dar-es-Salaam tätig, hatte 550 Fachtermini veröffentlicht, die eine Ergebnis seiner Forschungsarbeit waren.¹³³ Er stützte sich hauptsächlich auf die Zeitungen *Kiongozi* (1954-1971), die von der katholischen Bischofskonferenz in Tansania herausgegeben wurde, *Baraza* (1954-1971), die in Kenia erschien und *Uhuru*, die Zeitung der Partei TANU bzw. der CCM (*Chama cha Mapinduzi*). Er studierte auch die diesbezüglichen Termini der Radiosendungen in Tansania sowie der Übersetzungen der Werke von W.I. Lenin und Mao Tse-tung.

¹³⁰ “Mwanamke 2: ‘Aha! Mtama, jinsi ulivyositawi, sijapata kuona!’ Mwanamke 3: ‘Aha! Ujamaa, ushirika, umoja. Ni wewe nitakayeheshimu.’ Mwanamke 2: ‘Mheshimu zaidi Nyerere aliyeleta ujamaa.’ Mwanamke 3: ‘Lakini Nyerere na ujamaa ni kitu kimoja. Nikiheshimu ujamaa pia namheshimu Nyerere na wote wapenda ujamaa’.” (*Kijiji Chetu*: 27).

¹³¹ “Nitakwenda Majogo nijunge na hao walioanzisha kijiji kipya. Nitashirikana nao katika kazi nitajitegemea mwenyewe.” (*Hatia*: 39).

¹³² Interview Lourenco Noronha und S.D. Irira in Dar-es-Salaam. (*Swahili Language and Society/ Notes and News*, No. 8: 2-4).

¹³³ Temu, C.W. 1971. “The Development of political vocabulary in Swahili”, in *Kiswahili*. Dar es Salaam: IKR. 41/2, S. 3-17.

Edwin Semzaba bekannte sich zur sozialen Gerechtigkeit, rechnete sich zu den Anhängern, aber nicht zu den Mitläufern der *Ujamaa*-Ideologie und auch nicht zu deren Propagandisten. Er hat sie aber aus Überzeugung vertreten, da er, so wie viele andere Schriftsteller, hoffte, daß die Afrikaner sich durch diese Ideologie aus der „Unterentwicklung“ befreien könnten. Er fügte aber hinzu: „Ich glaube, daß der Zusammenbruch des Sozialismus vielen Schriftstellern geholfen hat, die echten und aktuellen Schwierigkeiten, mit der unsere Gesellschaft konfrontiert ist, zu erkennen.“¹³⁴

¹³⁴ *“I believe that with the collapse of socialism, it has helped many writers to see and to write on substantial issues which are really afflicting our society.”*

Ergänzende Literatur

Die Buchstaben und Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Signaturen der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

- Akwisombe, Jacob B. 1972. Jero Sikitu. Dar es Salaam: TPH. (B.8.6.240.).
- Baka, Abdul. 1980 (1975). Salome. Dar es Salaam: TPH. 36pp. (B.8.6.53.).
- Balisidya, Ndyanao. 1981. Shida. Dar es Salaam: DUP. (B.8.6.71.).
- Chachage, C.S.L. 1981. Sudi ya Yohana. Dar es Salaam: DUP. (B.8.6.163.).
- Gromov, Mikhail. 2001. Mazungunzo ya Fasihi. Moscow: Humanities Publishing. (B.8.16.56.).
- Gugelberger, George M. 1985. Marxism and African Literature. (S.103-108: Kinjeketile). Trenton, New Jersey: African World Press. (S.6.0.27.).
- Hedlund, Stefan. 1989. Ideology as a Determinant of Economic Systems: Nyerere and Ujamaa in Tanzania. Uppsala: Scandinavian Institute of African Studies. (R.1.6.8.).
- Kezilahabi, Euphrase. 1976 (1975). Dunia Uwanja wa Fujo. Nairobi: EALB. (B.8.6.15.).
- Kezilahabi, Euphrase. 1981 (1979). Gamba la Nyoka. Arusha: Eastern Africa Publications. (B.8.6.221.).
- Kiango, Seif. 1988. (Review) "Kijiji Chetu" (N. Ngahyoma), in: Mulika. Dar es Salaam: TUKI. 20, S. 56-75. (Z.1.11.20.).
- Lesso, Zuberi Hamadi. 1972. Utenzi wa Zinduka la Ujamaa. Nairobi: EALB. (B.8.8.43.).
- Maganga, Isidore. 1981. Adui wa Umma. Hadithi za Chama, 1. Dar es Salaam: Utamaduni Publishers. (B.8.7.21.).
- Mahimbi, E.M. 1981. Utenzi wa Chama cha Mapinduzi. Dar es Salaam: TPH. (B.8.8.77.).
- Mbenna, Irenei Cassian. 1976. Siuwezi Ujamaa. Nairobi: EAPH. (B.8.6.49.).
- Mbenna, I.C. 1978. Ujamaa Utafaulu?. Dar es Salaam: Black Star Agencies. (B.8.6.182.).
- Mhina, G.A. 1978. Utenzi wa Kumbukumbu za Azimio la Arusha. Dar es Salaam: Black Star Agencies. (B.8.8.69.).
- Mnyampala, Mathias. 1970. Ngonjera za Ukuta. Kitabu cha Kwanza. Dar es Salaam: OUP. (B.8.8.2.).
- Mhando, Penina. 1972. Hatia. Nairobi: EAPH. (B.8.9.1.).
- Mhando, Penina. 1991. Culture and Development. The popular Theatre Approach in Africa. Uppsala: The Scandinavian Institute of African Studies. (S.7.0.46.).
- Ngahyoma, Ngalimecha. 1975. Kijiji Chetu. Dar es Salaam: TPH. (B.8.9.19.).
- Ngara, Emmanuel. 1985. Art and Ideology in the African Novel. A Study of the Influence of Marxism on African Writing. London: Heinemann. (S.6.0.28.).
- Ngomoi, John. 1976. Ndoto ya Ndaria. Dar es Salaam: TPH. (B.8.6.21.).
- Noronha, Lourenco. 1991. "Interview mit S.D. Irira", in: Swahili Language and Society/ Notes and News. Wien: Afro-Pub. Nr. 8, S. 2-4. (Z.8.5.8.).
- Nyerere, Julius K. 1974 (1966). Freedom and Unity. Dar es Salaam: Oxford University Press. (0.6.1.4.).
- Nyerere, Julius Kambarage. Um 1967. Elimu ya Kujitegemea. Dar es Salaam: Printpak Tanzania. 25pp. (B.8.10.22.).
- Nyerere, Julius Kambarage. 1977 (1968). Ujamaa. Dar es Salaam: OUP. 188pp. (B.8.10.9.).
- Nyerere, Julius Kambarage. 1973. Ujamaa ni Imani. Kitabu 1. Moyo kabla ya Silaha. Dar es Salaam : EAPH. 72pp. (B.8.10.6.).

- Nyerere, Julius Kambarage. 1973. Ujamaa ni Imani. Kitabu 3. Kufanya Kazi pamoja. (B.8.10.5.).
- Nyerere, Julius Kambarage. 1974. Binadamu na Maendeleo. Dar es Salaam: OUP. 138pp. (B.8.10.11.).
- Nyerere, Julius Kambarage. 1993. Tanzania, Tanzania. Dar es Salaam: TPH. 46pp. (B.8.8.76. und B.8.8.82.).
- Senkoro, F.E.M.K. 1977. Fasihi na Jamii. Dar es Salaam: Press and Publicity Centre. 100pp. (B.8.16.43.).
- Shivji, Issa G. 1992. "The Politics of Liberalization in Tanzania: The Crisis of ideological Hegemony", in: Campbell, Horace/ Stein, Howard (eds). Tanzania and the IMF. The Dynamics of Liberalization. (R.1.6.11.).
- TANU. 1967. Azimio la Arusha. Dar es Salaam: Idara ya Habari. (B.8.10.24.).
- Temu, C.W. 1971. „The Development of a political Vocabulary in Swahili”, in Kiswahili. Dar es Salaam: IKR, 41/2, S. 3-17. (Z.1.10.41-2.).

AUFSATZ 8: DETEKTIV-, KRIMINAL- UND SPIONAGEROMANE

Der Kriminalroman behandelt im allgemeinen ein Verbrechen im Hinblick auf seine psychologischen Aspekte, wobei die Ausführung, die Aufdeckung und die Aburteilung der Tat bzw. des Täters behandelt werden. Dieses Genre bringt willkürlich-zufällige Begebenheiten und rechnet mit Überraschungseffekten. Kriminalromane, die nur Spannung oder Unterhaltung anbieten, werden geringer geschätzt, als jene, die einen Einblick in die geistige Verfassung des zum Verbrechen getriebenen Menschen geben und auch das soziale Umfeld, in dem er handelt, untersuchen.

Der Detektivroman ist im angloamerikanischen Raum im 20. Jahrhundert entstanden. *Detect* wird in diesem Kontext mit „aufdecken“ übersetzt. Das Verbrechen und die geistige Verfassung des Verbrechers treten zurück, während der Detektiv in den Vordergrund tritt. Die Geschichte ist bewusst Funktion und der Zufall ein wichtiges Hilfsmittel. Die Aufklärung durch den Detektiv geschieht auf Grund von Indizien, psychologischer Kombinatorik, Intuition und logischer Schlussfolgerung. Der Detektivroman wird gewöhnlich von einer mit dem Detektiv befreundeten Person erzählt, die ihm untergeordnet ist.

Eiko Kimura, eine Japanerin, die an der Universität Dar-es-Salaam eine Magisterarbeit auf Kiswahili zu diesem Thema verfasst hatte, unterscheidet zwischen *riwaya ya uhalifu* (Kriminalromanen) und *riwaya ya upelelezi* (Detektivromanen), wobei sie die Kriminalromane in Swahili zu den desintegrierenden Faktoren in der Gesellschaft rechnet, während sie Detektivromane, welche Verbrechen, Korruption und Spionage aufdecken, als versöhnend und aufbauend betrachtet.¹³⁵

Als terminologische Unterscheidung in Swahili müsste man den Begriff *riwaya ya uhalifu* für den Kriminalroman, *riwaya ya upelelezi* für den Detektivroman und *riwaya ya ujasusi* für den Spionageroman verwenden. Das Wort *uhalifu* bedeutet Kriminalität, *upelelezi* Nachforschung, Untersuchung, und *ujasusi* Spionage. In diesem Aufsatz werden aber Kriminal- und Detektivromane unter dem Begriff *riwaya za upelelezi* zusammengefasst.

Der *riwaya ya upelelezi* in Kiswahili ist ebenso alt wie der Swahili-Roman selbst, denn der erste Swahili-Roman Mzimu wa Watu wa Kale, von Mohamed Said Abdulla 1961 veröffentlicht, gehörte schon dieser Gattung an. Bereits 1971 begann Hussein in seinem Artikel Ufundi wa M.S. Abdulla¹³⁶ sich mit dem *riwaya ya upelelezi* auseinanderzusetzen. Kanyalika erkennt den literarischen Wert der Detektivromane M.S. Abdullas an: „Dieses Buch beinhaltet ohne Zweifel eine Geschichte, welche die Kunst und das hervorragende Können des Autors zeigt (...)“,¹³⁷ befindet jedoch bezüglich der Situation in Afrika:

¹³⁵ „Zina dhima yenye nyuso mbili: uso unaotibua jamii (disintegration) na ule unaoleta suluhu katika jamii (integration).“ (Kimura, Eiko. 1992: 188).

¹³⁶ Hussein, E.N. 1971. „Ufundi wa M.S. Abdulla“, in: Topan, Farouk. Uchambuzi wa Maandishi ya Kiswahili. Nairobi: OUP. S. 21-26.

¹³⁷ „Hapana shaka kuwa kitabu hiki ni cha hadithi ionyeshayo ufundi na uwezo mkubwa wa mwandishi (...)“ (Kanyalika, Kihwili. 1975: 17).

„Zusammenfassend könnte man sagen, daß Detektivromane wie z.B. Duniani Kuna Watu für den heutigen Kampf um eine soziale Revolution eine geringe Bedeutung haben“.¹³⁸

Seit Mzimu wa Watu wa Kale sind viele *riwaya za upelelezi* erschienen und nicht mehr aus der literarischen Szene wegzudenken, obwohl es unterschiedliche Meinungen über sie gibt. Kezilahabi schreibt: „Diese Detektivromane werden von vielen Menschen in unserer Gesellschaft gelesen. Sie werden mehr gelesen als andere literarische Werke.“¹³⁹ Dann fügt er seine Bedenken hinzu: „Sie können die Vorstellungen des Volkes über die wirkliche Lage, in der es sich befindet, vernebeln. Sie können auch die Entwicklung der Swahili-Literatur hemmen.“¹⁴⁰

Kimura berichtet, dass bei einem Seminar des UWAVITA (*Umoja wa Waandishi wa Vitabu*) genannten tansanischen Verbandes der Swahili-Autoren vom 26.- 29. Oktober 1987 in Dar-es-Salaam die Gattung *riwaya ya upelelezi* von einigen Teilnehmern abgelehnt wurde. „Einige von den Rednern in diesem Seminar griffen Detektivromane, wie jene von A.E. Musiba und anderen Autoren heftig an, mit der Begründung, dass sie die Menschen zur Kriminalität verleiten.“¹⁴¹ Das Unterrichtsministerium in Tansania hält solche Romane für die Schullektüre nicht geeignet. Gestattet wurden ausnahmsweise die Werke von M.S. Abdulla. Jene, die ganz verboten sind, klassifiziert Madumulla auf folgende Weise: „Populäre Romane, die überhaupt nicht zugelassen wurden, sind Liebesgeschichten und moderne Kriminalromane.“¹⁴²

Trotz all dieser Bedenken ist die Nachfrage groß und die Zahl der *riwaya za upelelezi* hat in den 80er-Jahren zugenommen. Die Gründe dafür sind die wachsende städtische Bevölkerung, der steigende Lebensstandard und der Bedarf nach Unterhaltung. Dazu kommen beim schnellen Leben in den Städten solche Romane besser an als die anspruchsvolle Literatur. Madumulla, der Literatur vom gesellschaftlichen Aspekt her interpretiert, führt die zunehmende Zahl der *riwaya pendwa* und *riwaya za upelelezi* auf die gedrückte wirtschaftliche Lage der 70er und 80er Jahre in Tansania und deren Folgen zurück. „Dieses Bild ist gegen Ende der 70er-Jahre in Tansania aufgetaucht und bis in die 80er-Jahre geblieben. Swahili-Literatur bzw. der Roman hat klar gezeigt, wie sie von der

¹³⁸ „Twaweza kusema kwa ufupi kwamba vitabu vya upelelezi kama Duniani kuna Watu vina umuhimu mdogo katika harakati zetu za leo za mapinduzi ya jamii.“ (Kanyalika, Kihwili. 1975: 23).

¹³⁹ „Riwaya hizi za upelelezi zinasomwa na watu wengi katika jamii yetu. Zinasomwa zaidi kuliko vitabu vingine vya fasihi.“ (Kezilahabi, E. 1975: 37).

¹⁴⁰ „Zinaweza kuzorotesha fikra za wananchi kuhusu mazingira yao ya ukweli wa maisha waliyo nayo; pia zaweza kufanya fasihi ya Kiswahili ivie.“ (Kezilahabi, E. 1975: 37).

¹⁴¹ „Baadhi ya wasemaji katika semina hii walishutumumu vikali vikali vitabu vya upelelezi vya kina A.E. Musiba na wengine kwamba vinafundisha ujambazi.“ (Kimura, Eiko. 1992: 18).

¹⁴² „Riwaya pendwa ambayo haikupewa nafasi kabisa ni ile ya mapenzi na uhalifu wa kisasa.“ (Madumulla, J.S. 1987: 13).

wirtschaftlichen Lage beeinflusst wurde. (...)“¹⁴³ Bei der deprimierenden wirtschaftlichen Lage hat man Ablenkung in der Unterhaltungsliteratur gesucht.

Im afrikanischen Raum hat es schon vor der Ankunft der Europäer Methoden zur Aufdeckung von Verbrechen gegeben. Diese waren nicht wissenschaftlich fundiert, sondern mit Aberglauben, übersinnlichen Erkenntnissen und psychologischem Druck gekoppelt. Man nennt diese Methoden *uchawi* (Zauberei, Hexerei) und *kiapo* (Eid). Swahili-Autoren beziehen solche Aspekte in ihre literarischen Texte¹⁴⁴ ein, mit der Absicht den Leser davon abzubringen. Die Autorin Penina Muhando parodiert im Theatertext *Hatia*¹⁴⁵ eine solche Situation. Die Kolonialisten brachten wissenschaftliche Methoden zur Aufdeckung der Kriminalität mit, die auch in den *riwaya za upelelezi* verwertet werden.

In *Mzimu wa Watu wa Kale* ist der Detektiv Bwana Msa weder ein Berufsdetektiv noch Polizeibeamter. Für seinen Lebensunterhalt ist er auf diese Tätigkeit nicht angewiesen. Er hat es sich nur zur Aufgabe gemacht, das Böse aufzudecken und Frieden zu stiften. Auf dem Umschlag von *Mzimu wa Watu wa Kale* sieht man Bwana Msa mit seinem Begleiter Najum hinter zwei Polizisten stehen, die ein Interview aufnehmen. Er raucht seine Pfeife und horcht zu. Seine spartanische Lebensweise und sein Charisma bei der Aufdeckung von Kriminalfällen wurde im Aufsatz *Personen in der Swahili-Literatur* in dieser *Einführung* erwähnt.

Faraji H.H. Katalambulla veröffentlichte 1965 sein *Simu ya Kifo* und leitete eine neue Entwicklung ein. Sein Detektiv Inspekta Wingo ist Polizist, erscheint dienstlich in Uniform und lässt sich mit einem Polizeiauto zum Tatort fahren. Er verwendet moderne Kommunikations- und Verkehrsmittel wie Telefon und Auto. Dieser neue Ansatz wurde von anderen Autoren weiterentwickelt.

Der Aufbau eines *riwaya ya upelelezi* ist einfach und ermöglicht es so dem Leser, ihn ohne Anstrengung zu lesen. Das Problem wird vorgestellt, die Geschichte wird erzählt und die Lösung dem Leser mitgeteilt.

In den Swahili-Kriminalromanen findet man mindestens zwei Motivationen für Kriminalität: das Verlangen sich rasch zu bereichern und ein Leben in Luxus zu genießen¹⁴⁶ und Rache¹⁴⁷ zu nehmen.

Zu den populären Autoren der Gattung *riwaya ya upelelezi*, *riwaya ya uhalifu* und *riwaya ya ujasusi* gehören M.S. Abdulla, Eddie Ganzel, Kassim S. Kassim, Faraji Katalambulla, Ben Mtobwa, Elvis Musiba und John Simbamwene.

¹⁴³ „Picha hii imejionyesha katika Tanzania tangu mwishoni mwa miaka ya sabini na kuendelea katika miaka ya themanini. Fasihi ya Kiswahili ikiwemo riwaya - imejionyesha wazi jinsi ilivyoathiriwa na matukio haya ya kiuchumi. (...)“ (Madumulla, J.S. 1987: 12).

¹⁴⁴ Banzi, Alex. 1972. *Titi la Mkwe*. Dar es Salaam: TPH. 86pp. (B.8.6.128.).

¹⁴⁵ Muhando, Penina. 1980 (1972). *Hatia*. Nairobi: EAPH. S. 24-29.

¹⁴⁶ Die Texte von John Simbamwene und Zainab Mwanga *Kiu ya Haki*.

¹⁴⁷ Z.B. Agnes in *Simu ya Kifo*.

Ergänzende Literatur

Die Buchstaben und Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Signaturen der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

- Basha, A. 1977. „Nafasi ya Dhima ya kusadikika katika Jamii“, in: Mulika. Dar es Salaam: IKR. 10, S. 34-37.
- Bertoncini, Elena. 1980. „Two contemporary Swahili Writers: Muhamed Said Abdulla and Euphrase Kezilahabi“, in: Schild, Ulla (ed.). The East African Experience: Essays in English and Swahili Literature. Berlin: Reimer. S. 85-90. (S.6.6.1.).
- Hussein, Ebrahim N. 1971. „Ufundi wa M.S. Abdulla“, in: Topan, Farouk. Uchambuzi wa Maandishi ya Kiswahili. Dar es Salaam: OUP. S. 21-26. (B.8.16.28.).
- Kanyalika, Kihwili Z. 1975. (Review). „Duniani kuna Watu“, in: Mulika. Dar es Salaam: IKR. S. 17-23. (Z.1.11.7.).
- Katigula, B. (Review). „Simu ya Kifo“, in: Mulika. Dar es Salaam: IKR. 3, S. 23-27.
- Kezilahabi, Euphrase. 1975. „Riwaya ya Upelelezi katika Fasihi ya Kiswahili“, in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 45/2, S. 36-40. (Z.1.10.45-2.).
- Kimura, Eiko. 1992. Mabadiliko ya kijamii na Riwaya ya Upelelezi Tanzania. Tokyo: ILCAA. (B.8.16.27.).
- Mabala, R. 1989. Popular Literature in Tanzania. Paper read at the 15th Meeting of the African Literary Association, Dakar, Senegal, 20th-23rd March.
- Madumulla, J.S. 1987. „Maendeleo ya Wahusika katika Riwaya ya Kiswahili Tanzania“, in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 54/1+2, S. 66-76. (Z.1.10.54-1-2.).
- Mgeni, Ahmed. 1971. „The Element of Mystery in the Novels of Mohamed Said Abdulla“, in: Kiswahili. Dar es Salaam: IKR. 50/2, S. 46-56. (Z.1.10.50-2.).

AUFSATZ 9. EINE FALLSTUDIE: NGALIMECHA NGAHYOMA

Ngalimecha NGAHYOMA und Edwin Semzaba stehen im Aufsatz 9 und im Aufsatz 10 stellvertretend für die Übergangsphase von *Ujamaa* zur Liberalisierung

Ngalimecha NGAHYOMA
Verfasst von Harald Pichlhöfer

9.1. Theatertexte von Ngalimecha NGAHYOMA

Ein Fallstudie über Huka und Kijiji Chetu, Theatertexte im Übergang zum Abschnitt nach 1985 der Post-Uhuru-Swahili-Literatur von Harald Pichlhöfer.

Bereits mitten im zweiten Abschnitt¹⁴⁸ der Post-Uhuru-Zeit veröffentlichte das *Tanzania Publishing House* in Dar-es-Salaam zwei exemplarische Texte des Swahili-Dramas, Huka und Kijiji Chetu von Ngalimecha NGAHYOMA. In beiden werden wesentliche sozio-politische Probleme skizziert, die später für die Zeit nach der Wende von 1985 signifikant werden sollten. Die Wirkung dieser beiden Theaterstücke dürfte kaum zu überschätzen sein, zählten sie doch damals, nach Auskunft des Autors, zu den meistgespielten Stücken in Tansania sowie zur Pflichtlektüre in den Schulen. Bis zur Wende 1985 sollten beide Texte vier Auflagen erleben.

Joachim Fiebach hat auf die rasche Entwicklung afrikanischer Dramatik und u.a. auf den großen Einfluss, den das epische Verfahren Brechts auf diese Entwicklung hatte, hingewiesen.¹⁴⁹ In seiner 1974 erschienenen Publikation stellte er dem deutschen Publikum überhaupt zu ersten Mal dramatische Texte aus Afrika vor. Die spezifische Problematik der Entwicklung dramatischer Literatur in afrikanischen Ländern sah er vor allem im rasanten Tempo: „Gerade war es möglich geworden, kulturelle Leistungen Afrikas und den historischen Sieg über den Kolonialismus künstlerisch unbehindert zu feiern, da rissen der Druck des Neokolonialismus und der soziale Differenzierungsprozess in den unabhängigen Staaten Konflikte auf, die in vielem weit schwieriger zu erfassen sind als die direkte Konfrontation mit dem klassischen Kolonialismus.“¹⁵⁰

Auf den ersten Blick zeigt ein Vergleich von Anspruch und Praxis des Avantgarde-Theaters der 1970er Jahre in Deutschland und Tansania, dass die Unterschiede gar nicht so groß sind, wie das auf Grund der unterschiedlichen Ausgangsbedingungen zu erwarten wäre. In einigen der damals aufgeführten Stücke geht es um Möglichkeiten des Sozialismus, Produktionssteigerung und Prämien; Reformversuche und persönliches Scheitern werden thematisiert. „Es ist der ‚Neue Mensch‘, der durch die Revolution, durch die Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse entstehen soll. Im Westen wird an ihn geglaubt: von der ‚Neuen Linken‘ und von Peter Weiß. Wo die gesellschaftlichen Verhältnisse geändert sind, [...] wird bereits über ihn gelacht.“¹⁵¹ Die Rede ist im konkreten Fall jedoch nicht von einer

¹⁴⁸ 1. Abschnitt 1961-1967, 2. Abschnitt 1967-1985, 3. Abschnitt 1985-

¹⁴⁹ Fiebach 1974: 660f

¹⁵⁰ Fiebach 1974: 680

Theateraufführung in Tansania, sondern von einer des Landestheaters Halle bei den Ost-Berliner Festtagen 1971.

Um zu diesem „Neuen Menschen“ zu gelangen und dadurch die Gesellschaft von Grund auf zu verändern, wird dem Theater die Funktion einer umfassenden Bildungsanstalt zugedacht. In der Einleitung zu Kijiji Chetu schreibt Ngalimecha Ngahyoma: „Aber die Autoren aus Tansania geben sich nicht damit zufrieden, die Geschichte des Volkes und des Landes zu dokumentieren, sondern übernehmen die Aufgabe, Leuchte und Spiegel zu sein und dem Volke von Tansania und anderen Menschen das vor Auge zu stellen, was sie wirklich betrifft.“¹⁵² Diese Auffassung von der Notwendigkeit der Erziehung des Publikums vertritt auch Shaaban Ali Kachenje Mlacha, der die Aufgabe der Autoren darin sieht, „das gesprochene und geschriebene Wort zu verwenden, um Menschen zu erziehen und sie zu einer edlen Lebensauffassung zu führen.“¹⁵³ Ähnliches vertritt Ngugi wa Thiongo, der deren Aufgabe darin sieht, „das Bewusstsein des Volkes zu heben. In der sozialistischen Umgebung ist diese Aufgabe ganz deutlich; sie zwingt sich hier dem Schriftsteller geradezu auf. Um eine sozialistische Gesellschaft aufzubauen, ist ein hoher Grad von Bewusstheit notwendig, das Volk muss wissen, woher es kommt und wohin es geht (...)“¹⁵⁴

Während jedoch in Deutschland das politische Theater seinen Höhepunkt Ende der 60er Jahre erreicht hatte und im darauffolgenden Jahrzehnt eine Bewegung vom Politischen ins Private stattfand, wie der Theaterkritiker Georg Hensel im Rückblick feststellte – er kritisierte vor allem „Politisches Erbauungstheater (...) Agitation für Anfänger“¹⁵⁵ – so fällt diese Phase in Tansania mit der raschen Entwicklung einer modernen dramatischen Swahili-Literatur und ihrer institutionellen Verankerung in höheren Bildungseinrichtungen zusammen. Die gesellschaftliche Funktion dieser neuen Dramatik umreißt Fiebach so: „Das moderne afrikanische Theater entstand fast ausschließlich an Fach- und Hochschulen und wird heute noch weitgehend von ihnen bzw. von der Intelligenz getragen, die Schöpfer dieses politischen Theaters dagegen sind vor allem Schülergruppen und Spielerkollektive mit unterschiedlicher sozialer Zusammensetzung, darunter auch junge Arbeiter. Sie gestalten Szenen und kurze Stücke, die in der Regel nicht länger als eine Stunde dauern. In den meisten Fällen werden afrikanische Sprachen benutzt, so dass die Inhalte auch den Massen, die die europäischen Sprachen nicht sprechen, voll verständlich sind. Das ergibt sich aus der primären Funktion dieses Theaters; der politischen und ideologischen Aufklärung. Es steht in engstem Zusammenhang mit der politischen Bewegung in den betreffenden Ländern, ja, ist teilweise aus ihr unmittelbar erwachsen.“

¹⁵¹ In einer Theaterkritik über Armin Stolpers „Himmelfahrt zur Erde“, Berlin, 1971 (Hensel 1983: 89).

¹⁵² „Lakini mwandishi wa Tanzania haridhiki na kuwa mtunza historia ya watu na nchi yake bali pia kuwa mwangaza na kioo cha nchi kwa kueneza na kueleza yale yanayohusu nchi yake kwa Watanzania wenzake na binadamu wote kwa jumla.“ (Unvollständig übersetzt.)

¹⁵³ Mlacha 1985: 29.

¹⁵⁴ Zitiert nach Fiebach 1974: 691.

¹⁵⁵ In einer Theaterkritik über Peter Steins Inszenierung von Bertold Brechts „Die Mutter“, Schaubühne Berlin, 1970 (Hensel 1983: 69 ff).

Für Martin Esslin scheint das Theater ebenfalls für eine solche sozio-politische Rolle prädestiniert. „Das lebendige Theater enthält Elemente, die von den Massenmedien nicht geboten werden können, die aber wahrscheinlich für die Kultur und die geistige Gesundheit einer Nation von wesentlicher Bedeutung sein dürften.“¹⁵⁶ Als besondere Vorteile des Theaters führte er die direkte Kommunikation sowie die Form eines offenen Systems an, bei dem jeder einzelne Zuschauer für sich entscheiden kann, welchen Aspekt er als wichtig sehen will, es „arbeitet auch jedes Zuschauer-Kollektiv an der Gestaltung der Aufführung mit, weil jedes neue Publikum die Schauspieler zwingt, jeweils eine neue Art Vorstellung zu geben. Überdies bietet die offene Form die Möglichkeit, zur Aktion aufzurufen. In den Ländern Osteuropas gibt es heute tatsächlich eine ständig zunehmende Zahl junger Dramatiker, die die Methoden vom Theater des Absurden übernommen haben, um damit soziale Anliegen zu erörtern und soziale Reformen zu propagieren.“¹⁵⁷

Doch nicht nur in Osteuropa, sondern auch in einigen afrikanischen Ländern, darunter Tansania machten sich junge Dramatiker daran, ihren Teil zur gesellschaftlichen Entwicklung beizutragen. Bei ihren Recherchen schienen sie auf ähnliche Probleme gestoßen zu sein wie ihre deutschen Kollegen. „Mag die Gesellschaft noch so sozialistisch sein, junge Leute (...) haben einen Bedarf an Einsamkeit und Individualismus in der Massengesellschaft, an Passivität unter hochgelobten Aktivisten, an Freizügigkeit, Regellosigkeit und Anarchie im Lande der Planwirtschaft.“¹⁵⁸

Dazu kam, dass der tansanische Weg des afrikanischen Sozialismus zu Beginn der 70er Jahre zunehmend schwierig wurde. Ali Mazrui und Michael Tidy beschreiben die folgenschwere Krise wie folgt: „The second Five-Year Plan (1969-1974) concentrated on rural development by a voluntary ‚villagization‘ programme, but it ended in a general economic crisis caused by the international recession, oil-price increases and the 1974 drought in Tanzania. Nyerere recognized the failure of the policy of voluntary formation of *ujamaa* villages, and on 6 November 1973 he announced: ‚To live in villages is an order‘. Already, however, over-zealous local TANU officials in some areas had begun to move peasant families to new village sites. In time, millions of families were moved, with considerable destruction of property, some use of force, and disastrous effects on agricultural output for several years.“¹⁵⁹

Mit den Theatertexten Huka und Kijiji Chetu, die 1973 bzw. 1975 erschienen, thematisierte der Mitzwanziger Ngalimecha Ngahyoma mutig die sozialen und politischen Probleme seiner Zeit. In Huka erzählt er die Geschichte einer jungen Frau, die ohne das Wissen bzw. auch gegen den Willen ihrer Eltern mit einem Mann eine Beziehung eingeht und in Schwierigkeiten gerät. Kijiji Chetu thematisiert das konkrete Leben in einem Ujamaa-Dorf. Der Widerstand, den einige der Zwangsverpflichteten leisten, und Mißmanagement werden exemplarisch abgehandelt. In beiden Stücken gibt es weder ein Happy End noch eine finale Tragödie. Der Schluss bleibt jeweils offen, der Lernprozess der Protagonisten steht im

¹⁵⁶ Esslin 1972: 231 f

¹⁵⁷ Esslin 1972: 232

¹⁵⁸ In einer Theaterkritik über Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“, Darmstadt 1974 (Hensel 1983: 123).

¹⁵⁹ Mazrui / Tidy 1989:295.

Vordergrund und soll nach Möglichkeit vom Publikum nachvollzogen werden. Doch welche Strukturen liegen diesen beiden Texten zu Grunde?

Im Folgenden möchte ich genauer auf einige strukturelle Aspekte dieser beiden Dramen eingehen, die sich aus dem theoretischen Anspruch des Theaters jener Zeit ergeben. Dabei interessieren mich folgende Fragen: Wie wurde der rasanten gesellschaftlichen Entwicklung in den Theatertexten Rechnung getragen? Wie wird das Verhältnis von Privatem und Öffentlichem, Politischem dargestellt. Was macht den geforderten „Neuen Menschen“ aus und wie wird versucht, ihn zu erziehen? Welche Widersprüche bzw. Brüche kennzeichnen die Figuren. Wie werden Aggressionen gezeigt und welche Konfliktlösungsmöglichkeiten werden angeboten?

Der Konflikt zwischen Privatem und Öffentlichem

In zwei von insgesamt drei Szenen steht in Huka das Private im Vordergrund. Die erste Szene eröffnet dem Publikum Einblicke in das Familienleben von Ngahinyana, Mama Huka und ihrer Tochter, Huka. Die finanziellen Schwierigkeiten ihres Vaters – ein Fischer, der kein Glück beim Fischen hat – sowie Hukas Missgeschick, die beim Kochen gleich einen der drei Fische anbrennen lässt, skizzieren die alltäglichen, privaten Probleme einer Familie. Das Öffentliche erscheint erstmals in Form einer Nachricht auf der Bühne. Ngahinyana eröffnet den beiden, dass jemand bei ihm um die Hand seiner Tochter angehalten hat. Mama Huka zeigt sich zuerst erfreut und signalisiert Zustimmung, doch Huka überrascht ihre Eltern mit der Aussage über eine bereits bestehende Verlobung mit einem Freund aus der Stadt, dessen Besuch sie noch für den selben Tag ankündigt. Die Absicht des Autors bestand offenbar darin, zu zeigen, wie durch dieses offenbare Fehlverhalten eine Grundregel gebrochen wurde: Verlobung bzw. Heirat sind keine privaten Angelegenheiten, sondern in erster Linie Akte, die mit Anstand nur in der Öffentlichkeit abgewickelt werden können. Aus diesem Grund gibt es auch offizielle Brautwerber, von denen im ersten Akt auch einer auftritt. Huka weigert sich, die öffentliche, vom Vater kolportierte Brautwerbung in Betracht zu ziehen, zudem kommt Mama Huka der Name ihres Verlobten seltsam bekannt vor. Sie hegt den Verdacht, es könne sich um einen ehemaligen Verlobten ihrer selbst handeln. Als jemand vor der Tür steht und um Einlass bittet, versteckt sich Ngahinyana zuerst. Das Private – nun bereits als komplizierte Geschichte etabliert – versucht sich zu entziehen, wird jedoch abermals gestört. Ngahinyana kommt erst wieder zurück, als sich der Besucher als Brautwerber zu erkennen gibt. Ngahinyana akzeptiert die Brautwerbung und selbstverständlich auch die üblichen Geschenke. Huka, die den Raum verlassen hat, wird zurückgerufen. Bevor sie ihre Ansicht sagen kann, wird sie unterbrochen. Der Brautwerber, also der Repräsentant der Öffentlichkeit, zieht sich zurück und überlässt die Familie wieder ihrer Privatheit, jedoch in der Meinung, dass die Verlobung mit der Übergabe der Geschenke offiziell beschlossen sei. Bei der nächsten Störung des Privaten – es wird erneut um Einlass gebeten – packt Ngahinyana einen Stock und lässt ihn auf die Schultern des ahnungslosen Briefträgers sausen, in der Meinung, es handle sich um den von Huka angekündigten Freund aus der Stadt. Der Brief von Ngahinyanas jüngerem Bruder informiert Hukas Eltern von ihrem Verhältnis zu Kambanga und dessen bevorstehender Scheidung. Wiederum hat das private Verhältnis Hukas die öffentliche Ordnung gestört. Noch bevor Ngahinyana seine Tochter dazu befragen kann, hat diese die Familie verlassen. Ihre Mutter will ihr nach Dar-es-

Salaam folgen. Der erste Akt zeigt deutlich, das Private ist aus den Fugen geraten. Die Öffentlichkeit stellt eine Bedrohung dar und selbst traditionelle Ordnungsmuster, wie jenes des Brautwerbers, scheinen in dieser Situation dazu geeignet, die private, ohnehin prekäre Existenz zu vernichten. Alle Versuche, der Öffentlichkeit aus dem Privaten heraus zu begegnen schlagen fehl und machen die Handelnden lächerlich.

In der dritten Szene wird der Konflikt zwischen Öffentlichkeit und Privatem besonders deutlich. In einer Versammlung, die vor Ngahinyanas Haus stattfindet, fordert Kumburus Familie die Geschenke, also das Brautgeld, wieder zurück, welches Ngahinyana angenommen hatte, bevor Huka davongelaufen war. Dieser behauptet, die beiden Kinder würden möglicherweise ohnehin in Dar-es-Salaam zusammenleben. Die Öffentlichkeit, repräsentiert durch zwei Älteste, versucht zu schlichten. Noch bevor eine Entscheidung getroffen werden kann, platzt Huka in die Versammlung. Ihre Anwesenheit lässt das Lügengebäude ihres Vaters zusammenbrechen. Sie wird ausnahmsweise aufgefordert bei dieser Versammlung zu bleiben: „Es ist nicht Brauch bei uns, Kinder an Ratsversammlungen teilnehmen zu lassen. Wir tun es nur Ihnen zuliebe.“¹⁶⁰ Doch der Respekt, den die Öffentlichkeit Huka damit erweist, kommt ihr ungelegen. Huka kann nichts sagen, was die Öffentlichkeit befriedigen und die Version ihres Vaters stützen würde: „Was soll ich sagen, meine Herren. Ihr habt alles gehört. Ich habe nichts mehr zu sagen.“¹⁶¹ Sie muss erkennen, dass die privaten Interessen, die sie bis dahin mit großer Entschiedenheit verfolgt hatte, dem Druck der Öffentlichkeit nicht standhalten können. Ngahinyanas Ausreden werden als solche erkannt. Die öffentliche Ordnung setzt sich durch, Ngahinyana wird zur Rückgabe des Brautgeldes verurteilt. Die Versammlung löst sich auf, die Öffentlichkeit zieht sich wieder zurück. Doch das private Chaos bleibt: In der letzten Szene informiert Huka ihre Mutter von ihrer Schwangerschaft und ihrer Absicht abzutreiben. Das ganz private Problem scheint nun doch bei ihr hängen geblieben zu sein. Sie ist es, die dafür eine Lösung finden muss, die Öffentlichkeit scheint ihr dabei keine Hilfe zu sein, eher im Gegenteil. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Öffentlichkeit mit ihren Regeln und Konfliktlösungsmöglichkeiten den privaten Verhältnissen Hukas nicht adäquat ist. Der Konflikt ergibt sich folgendermaßen: Da, wo sie helfen will, bedeutet sie eine Bedrohung der privaten Interessen. Da, wo sie durch ein Regelwerk Gefahren vom Individuum abwenden will, stellt sie ein Hindernis für die private Entfaltung dar.

Ähnlich verhält es sich in Kijiji Chetu. Doch die Perspektive auf das Private ist in diesem zweiten Theatertext eine völlig andere. Während in Huka das Private dominiert und durch das Öffentliche in bestimmten Punkten eine massive Störung erfährt, verhält es sich in Kijiji Chetu genau umgekehrt. Die Dominanz des Öffentlichen wird nur fallweise durch Privates in Frage gestellt. Schon die Wahl der Schauplätze spricht eine deutliche Sprache. Mit Ausnahme der ersten und vierten Szene, die beide in der Wohnung des Ehepaars Kizito und Bi Kizitos spielen, sind andere im öffentlichen Raum angesiedelt: auf der Straße, dem Gemeinschaftsfeld, dem Versammlungsort. In der Auseinandersetzung zwischen Bi Kizito und ihrem Mann wird schnell klar, dass nicht nur sie seine

¹⁶⁰ „Si kawaida kwetu kuwaleta watoto katika mabaraza. Hii tunafanya kwa kukuheshimu tu.“ (Huka: 25).

¹⁶¹ „Nitasema nini wazee. Mmekwisha sikia yote. Sina lingine la kuongeza.“ (Huka: 25).

Verweigerung der gemeinschaftlichen Arbeit satt hat, sondern dass dies auch der öffentlichen Meinung entspricht: „Ich bin müde. Hast du gehört? Ich bin müde. Alle Leute hier haben genug von dir. Deine Faulheit hat den Maß des Erträglichen überschritten.“¹⁶² Auch an diesem Tag kann weder sie ihn dazu überreden, mit auf das Feld zu kommen, noch sein Freund Riziki, der sich bei seinem Auftritt mit dem ersten Satz ebenfalls dieser Aufforderung anschließt. Riziki informiert den Freund daraufhin, dass eine Versammlung bevorsteht, in der sein Verweis aus dem Dorf beschlossen werden soll. Die Tatsache, dass Bi Kizito das Leben im *Ujamaa*-Dorf und die damit verbundenen Möglichkeiten, sich selbst zu versorgen, durchaus schätzt und nicht aufgeben will, verleiht der Weigerung Kizitos eine zusätzliche Dimension des Konfliktes. Seine Frau liegt mit der öffentlichen Meinung auf Linie. Durch seine Weigerung, den Regeln des Lebens im *Ujamaa*-Dorf zu entsprechen, riskiert Kizito nicht nur den Hinauswurf, sondern auch die Trennung von seiner Frau. Ihre Beziehung hat ganz offensichtlich durch die Dominanz der öffentlichen Ordnung, die sich u.a. in der Zwangsumsiedlung von Dar-es-Salaam in dieses Dorf manifestiert hat, gelitten. Sie sind mit ihren Gefühlen füreinander am Ende. Diese private Dimension des Dramas taucht im Verlauf des Stückes immer wieder auf, spitzt sich zu und findet schließlich am Ende des Stückes seinen Abschluss im endgültigen Abgang Kizitos. Interessant ist dabei, dass die Ursache für das Scheitern der Beziehung in der Ideologie gesehen wird. In der fünften Szene, sagt eine der Frauen: „*Ujamaa* ist gerade das, was Kizito und seine Frau getrennt hat.“¹⁶³ In der sechsten Szene meint einer der Ältesten, der diese Trennung nach Möglichkeit verhindern möchte: „Politik hat diese zwei junge Menschen auseinander gebracht.“¹⁶⁴ Bi Kizito fühlt sich zwar unwohl alleine, doch sie findet ganz programmatisch die Worte, mit denen das Stück schließt: „Er hat das ausgesucht, was ihm paßt, und ich, was mir paßt. Was uns noch zu tun bleibt, ist von hier aus einen neuen Weg zu suchen.“¹⁶⁵

Es ist auffallend, dass alle wesentlichen Entscheidungen bzw. Entscheidungsfindungsprozesse in *Kijiji Chetu* im öffentlichen Raum stattfinden: die tatsächliche Trennung der beiden Ehepartner, der Hinauswurf von Kizito, Pinduo, dem jungen Mann, der die Machenschaften des Dorfvorsitzenden aufdeckt und dem Dorf, und die Verurteilung der Dorfvorsteher bzw. von Makamu, der die kapitalistische Theorie vertritt. Privates scheint in diesem Stück der Öffentlichkeit bedingungslos untergeordnet zu sein. Nur in der letzten Szene lässt der Autor einen der Ältesten sagen: „Unsere Führer verlangen von uns, dass wir *kijamaa* (als Sozialisten) leben. Sie sind Politiker und sehen nur die eine Seite. Aber der Mensch kann nicht nur von der Politik leben.“¹⁶⁶ Zweifel an der Dominanz des Öffentlichen über das Private bleiben jedoch im Hintergrund.

¹⁶² „Nimechoka. Unasikia? Nimechoka. Kila mtu amekuchoka. Uvivu wako umepita kikomo.“ (Kijiji Chetu: 1).

¹⁶³ „Kuwa ujamaa ndiyo uliowatenganisha Kizito na mkewe!“ (Kijiji Chetu: 31).

¹⁶⁴ „Siasa inawatenganisha vijana hawa wawili“. (Kijiji Chetu: 37).

¹⁶⁵ „Amechagua nami nimechagua. Iliyobaki ni kuendelea toka hapa.(...)“. (Kijiji Chetu: 45).

¹⁶⁶ „Viongozi wetu wanatufanya tuishi maisha ya kijamaa na wanaona upande mmoja zaidi nao ni wa siasa. Lakini binadamu hawawezi kuishi kwa siasa peke yake.“

Im Vergleich stellen wir fest, während in Huka das Private dominiert und durch das Öffentliche aus den Fugen gerät, geht in Kijiji Chetu das Öffentliche vor, dem sich das Private mehr oder weniger bedingungslos zu unterwerfen hat.

Manifestation von Aggressionen

In Huka bleibt die Aggression auf den privaten Bereich beschränkt. Abgesehen von der Verwechslung des Briefträgers mit dem erwarteten heimlichen Verlobten Hukas, der von einem Stockhieb Ngahinyanas niedergestreckt wird, konzentriert sich die Aggression in diesem Stück vor allem im zweiten Akt. Sie beginnt als verbale Aggression der Tochter Kambangas, die den höflichen Gruß Hukas nicht wie üblich erwidert, sondern ihr unhöflich entgegnet: „Ich habe dich gefragt, Was suchst du hier?“¹⁶⁷ Die beiden Kinder Kambangas erwarten für das bevorstehende Weihnachtsfest ihre Mutter und sehen sich durch Hukas Ankunft enttäuscht. Ihre Erklärungsversuche ignorierend, wird Huka von den Geschwistern nicht nur nicht als neue Partnerin des Vaters akzeptiert, sondern als Lügnerin und Hure beschimpft. Nyifa greift sie auch tätlich an. Nur die Ankunft ihrer Mutter verhindert weitere Aggressionshandlungen der Geschwister gegenüber Huka, die sich kaum zur Wehr setzen kann. Kambangas Frau zeigt ihre Aggression gegenüber Huka nur verschlüsselt. Sie weigert sich, diese als Nebenbuhlerin ernst zu nehmen, indem sie sie zuerst als *mtoto* (Kind) bezeichnet. Dahingegen lässt sie ihrer Aggression gegenüber ihrem Mann freien Lauf. Als er kurz nach ihr auf der Szene eintrifft, herrscht sie ihn an: „Verschwinde von hier!“¹⁶⁸ Sie stellt ihn zur Rede, er kann sich nicht rechtfertigen, bis er schließlich die Aggression an Huka weiterreicht: „Du Kind, geh weg! Geh nach Hause bevor ich dich mit Gewalt hinauswerfe!“¹⁶⁹ Diese Androhung von Gewalt führt zu einer weiteren Auseinandersetzung mit Kambanga, in der Huka ihre Argumente vorbringt. Kambangas Frau erfährt allerhand Neues über ihren Mann und will wieder abreisen, doch ihre Kinder halten sie zurück. Huka äußert nur einmal verbale Aggression. Nachdem Kambanga von Hukas Schwangerschaft erzählt hat, er dies jedoch als Verleumdung bezeichnet, verlangt sie von ihm Geld: „Gib mir das Fahrgeld, lass mich gehen, sonst werde ich dich anzeigen (klagen).“¹⁷⁰ Diese Drohung beantwortet Kambanga seinerseits mit physischer Aggression. Er erteilt seinem Sohn den Auftrag, Huka zu prügeln.

Fassen wir zusammen, die Anwendung psychischer Gewalt ist in Huka auf die beiden Frauen beschränkt. Verbale Aggressionen sind die Domäne Kambangas, während verbale und physische Gewalt von den Geschwistern ausgehen.

Auch in Kijiji Chetu kommt es in der vierten Szene nach Wortstreitereien Attacken zwischen den Eheleuten zu Handgreiflichkeiten, denen nur durch das Eingreifen der Nachbarn Einhalt geboten werden kann. Nachdem Kizito von seiner Frau nichts zu essen bekommt und er versucht, wenigstens ihrer Essensreste habhaft zu werden, schlägt ihn seine Frau. Er schlägt zurück. Doch die psychische Gewalt scheint wiederum in erster Linie durch die Frau personifiziert, der Mann bedient sich physischer. Das ist auch in der letzten

¹⁶⁷ „Nimekuuliza: umefuata nini hapa?“ (Huka: 15).

¹⁶⁸ „Toka huko!“ (Huka: 15).

¹⁶⁹ „We mtoto, toka. Toka uende zako kabla sijakuondoa kwa nguvu.“ (Huka: 15).

¹⁷⁰ „Nipe nauli, ni ache au nitakushtaki.“ (Huka: 17).

Szene der Fall, wo der Dorfvorsitzende seinen Ankläger Pinduo plötzlich schlägt, als dieser ihn bloßstellt. Am Ende werden Kizito, Pinduo und Makamu auch kollektiv von der Mitgliedern der Versammlung physisch bedroht. Bi Kizito wirft sich noch einmal vor die Bedrohten und bittet darum, diese nicht zu schlagen. Die Antwort auf ihre Bitte lautet: „Wir werden ihn nicht schlagen, liebe ‚Mutter‘. Wir respektieren Ihren Ehemann. *Wajamaa* (Sozialisten) sind Menschen und keine Tiere.“¹⁷¹ Das Versprechen der friedlichen Aggressionsbeilegung bzw. Konfliktlösung scheint mir dabei nicht zynisch gemeint zu sein. Vielmehr scheint mir dieser dadurch zum Ausdruck gebrachte Respekt vor dem Menschen die Menschlichkeit der *Ujamaa*-Ideologie unterstreichen zu wollen. Er steht jedoch insofern in Widerspruch zur erzählten Geschichte, als Kizito auch als ein Opfer der psychischen Aggression der Ideologie dargestellt wird. Sein Wunsch, in Dar-es-Salaam Handel zu treiben und ein ganz normales Leben zu führen, wie er es in der vierten Szene beschreibt, blieb ihm offensichtlich durch eine, wie er es empfinden muss, aggressive Ideologie versagt. Sein persönliches Unglück, dem er sich erst nicht fügen will, besteht darin, dass auch seine Frau dieser Ideologie anhängt und dessen aggressive Haltung mit übernimmt.

In *Kijiji Chetu* finden wir zwei Ausprägungen von Aggression, nämlich die eine zwischen handelnden Figuren und die andere in Form einer Ideologie. Kizito als Opfer dieser aggressiven Ideologie, die ihm nur eine Lebensform als mögliche vorschreibt bzw. erlaubt, erleidet durch seinen Widerstand diese Aggression in ihrer ganzen Tragweite. Er verliert alles. Die Tatsache, daß diese Ideologie für sich in Anspruch nimmt, Aggressionen vermeiden bzw. friedlich beilegen zu wollen und zu können, kann nicht darüber hinweg täuschen, dass sie ursächlich am persönlichen Unglück Kizitos beteiligt ist. Besonders deutlich wird Aggression in der Nicht-Figur Sauti (Stimme). Es ist eine scheinbar kühle, unbeteiligte Stimme, die jedoch alles kontrolliert.

Der „Neue Mensch“, Manifestationen von Ideologie

Die anonyme Stimme in *Kijiji Chetu*, Sauti, verleiht einer aggressiven Ideologie Ausdruck. Nicht von ungefähr gehört diese Stimme nicht zu einer bestimmten Person. Sie steht für alle und für niemand Besonderen, eine gelungene Metapher für herrschende Ideologie überhaupt. Der Autor beschreibt sie in der Einleitung wie folgt: „In diesem Text habe ich eine Stimme eingeführt, die für (eine) zwei oder mehrere Personen spricht, die aus einer bestimmten Gruppe kommen und eine Aussage machen möchten. Es sind gewöhnliche Menschen ohne eine besondere Stellung und ohne besondere hervorragende Eigenschaften. Die Stimme hat keine Gestalt.“¹⁷² Konsequenterweise übernimmt die Stimme auch verschiedene Aufgaben im Stück. Sie fordert auf, spornt an, gibt Ratschläge, stellt Fragen und gibt Antworten, stimmt die „richtigen“ Lieder an. Doch immer scheinbar unbeteiligt, objektiv. Doch die anonyme Stimme gibt die Richtung vor und hält die Fäden in der Hand. Sie bestimmt den Anfang des Dramas und auch das Ende, den Ausschluss der drei

¹⁷¹ „Hatumpigi mama. Tunaheshimu sana mume wako. Wajamaa ni binadamu siyo wanyama.“ (Kijiji Chetu: 44).

¹⁷² „Katika makala haya nimetumia SAUTI kuwapa watu wawili au zaidi, ambao hujitokeza tu katika kundi la watu kusema maneno fulani bila kuonyesha tabia yoyote, bali za watu wasiokuwa na sifa au tabia maalum.“

Betroffenen: „Es reicht! Schaff sie weg – schaff sie weg! Pinduo – alle – den Vorsitzenden und seine Vertreter. Kizito soll gehen, Pinduo soll verschwinden, der Vorsitzende soll gehen. Faule Leute – sie sollen verschwinden!“¹⁷³ Erst durch den anonymen Befehl der Stimme wird das Urteil rechtskräftig, die Verurteilten verlassen das Dorf.

Bi Kizitos Argument, ihre private Beziehung mit Kizito zu beenden, begründet sie mit den Worten der *Ujamaa*-Ideologie: „Ich glaube sehr, daß *Ujamaa* der richtige Weg ist, Armut zu beseitigen.“¹⁷⁴ Ihre Ehe scheitert jedoch genau an dieser Ideologie bzw. an der Weigerung ihres Mannes, sich unbedingt an diese zu halten. Der „Neue Mensch“ folgt in Kijiji Chetu einer Wahrheit, selbst wenn sie ihn in den persönlichen Ruin treibt. Das gilt für alle Protagonisten dieses Dramas. Fortschritt als Ausschluss alternativer Lebensmöglichkeiten, das ist die – durch das persönliche Drama der Protagonisten durchaus in Frage gestellte – Botschaft in Kijiji Chetu.

In Huka manifestiert sich die Ideologie des Fortschritts vor allem in Hukas Entscheidung für eine Abtreibung, mit der ihre Mutter nicht einverstanden ist: „Heute tötetest du dieses Geschöpf. Und morgen? Wirst du aufhören, deine Kinder zu töten?“¹⁷⁵ Doch Huka erklärt ihr ihre Motive, wie verhältnismäßig einfach es zu diesem Zeitpunkt noch sei und lässt sich nicht davon abbringen. Dass dies auch ein Generationenkonflikt ist, zeigt sich in der Aussage von Mama Huka: „Die Mädchen von heute, so seid ihr!“¹⁷⁶ In diesem Text wird Fortschritt auch gleichgesetzt mit der autonomen Entscheidung der Frau gegen eine Schwangerschaft. Wie der Autor in einem Gespräch betonte, war dies zur Entstehungszeit des Stückes neben dem Brautgeld ein heikles Thema. Letzteres wird in diesem Stück zwar insofern problematisiert, als es Ngahinyana erhebliche Schwierigkeiten zu bereiten scheint, das angenommene und bereits ausgegebene Brautgeld wieder zurück zu zahlen. Jedoch gibt es im Stück keinen Hinweis darauf, dass die Manifestation dieser Ideologie, das Überbringen des Brautgeldes durch den Brautwerber bzw. die Annahme dessen durch die Familie der Braut, in ursächlichem Zusammenhang mit dem Unglück der Personen stünde. Im Gegenteil, ginge alles wie üblich zu, gäbe es keine Probleme. Huka macht solche insofern, als sie offenbar eine Beziehung eingegangen ist, die in Widerspruch zur herrschenden Ideologie steht. Ihr Verhalten liegt nicht auf Linie, ganz im Gegensatz zum Verhalten Bi Kizitos in Kijiji Chetu. Damit scheint zwar die herrschende Ideologie problematisch, bleibt jedoch, wie das in der Versammlung in der letzten Szene klar gemacht wird, unangetastet. In Huka funktionieren die traditionellen gesellschaftlichen Regeln zur Konfliktlösung noch – zumindest scheinbar, in Kijiji Chetu werden diese neu definiert und kommen erst allmählich in Gang. Ob sie auch in Zukunft funktionieren können und sollen bleibt dahingestellt.

Formen der Konfliktlösung

¹⁷³ „Mwisho sasa. Mwondoeni – mwondoeni. – Na Pinduo. – Wote, na Mwenyeketi na Makamu wake. (...) Kizito aondoke, Pinduo. – aondoke. – Mwenyeketi. – aondoke. – Wavivu. Waondoke. (...)“ (Kijiji Chetu: 44).

¹⁷⁴ „Nina imani kubwa ujamaa ndiyo dawa tu ya kuondoa umaskini.“ (Kijiji Chetu: 29).

¹⁷⁵ „Leo unaua kiumbe hicho, kesho je! Utaacha kuua watoto wako?“

¹⁷⁶ „Wasichana wa siku hizi ndivyo mlivyo!“ (Huka: 29).

In Huka findet nur teilweise Konfliktlösung statt. Der Konflikt der Protagonistin – wen darf Huka als Geliebten haben – wird zwar insofern beendet, als sie in Kambangas Haus verprügelt und vor die Tür gesetzt wird. Doch gelöst ist der Konflikt zum Ende des Stückes noch lange nicht. Mit ihrer Schwangerschaft bleibt sie allein. Ob ihre Entscheidung zur Abtreibung eine Lösung sein kann, bleibt im Stück offen. Ngahinyanas Konflikt mit der Familie, die das Brautgeld für Huka bereits bezahlt hat, wird durch öffentliche Verhandlung zwar entschieden. Aber das Problem besteht für ihn auch weiterhin darin, dass er dieses bereits ausgegeben hat und es nicht so einfach zurückzahlen kann. Kambangas Konflikt mit seiner Frau, ausgelöst durch seine Affäre mit Huka, scheint zwar beendet, doch durch Hukas Enthüllungen erscheint eine rasche Versöhnung mit seiner Frau zweifelhaft.

Mit Kijiji Chetu hat Ngahyoma geradezu ein Parodiestück für Konfliktlösung in der Politik des *Ujamaa* geschaffen. Das gesamte Stück dreht sich im Grunde um den Konflikt, den einzelne, nicht systemkonforme Mitglieder mit dem Kollektiv und der sich in ihm und an seinen Regeln manifestierenden Ideologie austragen. Auf zwei Ebenen wird versucht, diesen Konflikt zu bereinigen. Bi Kizito versucht, ihren Mann auf privater Ebene zum Einlenken zu bewegen und ihn auf Kurs zu bringen, erfolglos. Die Öffentlichkeit macht ebenfalls Druck. Ebenso erfolglos. Auch durch das Urteil und den Verweis der konfliktfreudigen Personen aus dem Dorf löst sich das zu Grunde liegende Problem nicht wirklich. Es wird nur auf eine andere Ebene verschoben, nämlich nach außen. Nach deren Ausschluss gehören diese Personen zwar nicht mehr zum Problem des Dorfes, doch die Gemeinschaft, also das was *Ujamaa* als Politik eigentlich verkörpern will, ist dieses Problem deshalb noch lange nicht los. Meines Erachtens lag die politische Brisanz dieses Textes zur Zeit der verschärften *Ujamaa*-Implementierung in der Art, wie soziale Konfliktlösung hier exemplifiziert wird. Im Klappentext heißt es: „Schritt für Schritt, mit einem ausgezeichneten Muster (*mfumo*), beauftragt der Theatertext (das Spiel) die Dorf-Mitglieder, Kizito, Pinduo und den Vorsitzenden zu verurteilen.“¹⁷⁷ Doch die Dorfbewohner übernehmen die Verantwortung nur für sich und all jene, die mit dieser Ideologie übereinstimmen. Andersdenkende werden ausgeschlossen. Dass dies eigentlich einer politischen Bankrotterklärung gleichkommt, wird im Stück nur von einem der Ältesten angedeutet. Gerade weil es nicht möglich war, als Dissident in einer Dorfgemeinschaft zu existieren, mutete die Ideologie der *Ujamaa* schwach an, wenn es um umfassende Konfliktlösungen ging.

In beiden Texten bleibt die eigentliche Lösung von Konflikten aus, es wird auch letztlich keinerlei Utopie beschrieben. Die Schwierigkeiten, welche mit der Implementierung der *Ujamaa*-Dörfer verbunden waren, sind explizit in der Einleitung zu Kijiji Chetu angesprochen. In Huka bleibt der Konflikt ebenfalls bestehen. In beiden Stücken blieb es offenbar wohl dem Publikum selbst überlassen, für sich jene Möglichkeiten zu definieren, die in der jeweiligen Lebenswirklichkeit lebbar schienen. Gerade das dürfte wohl auch mit ein Grund für die Beliebtheit dieser Stücke gewesen sein.

Die Bedeutung dieser Texte für die spätere Post-Uhuru-Swahili-Literatur

¹⁷⁷ „Hatua kwa hatua, kwa mfumo bora kabisa, mchezo unawakabidhi wanakijiji dhima ya kuwahukumu Kizito, Pinduo na mwenyekiti.“

Zwar sind das nur zwei Theatertexte, doch zeigt sich auch an ihnen, wie der rasanten gesellschaftlichen Entwicklung Rechnung getragen wurde. Der „Neue Mensch“, so zeigten diese Texte, entwickelt sich nicht. Er ist bereits da. Während in Deutschland angeblich über ihn gelacht wird, macht man mit ihm in Tansania bitter Ernst. Er manifestiert sich vor allem in der jungen Generation, und sein Auftreten liefert den dramatischen Konfliktstoff. Während im deutschen Theater der 1970er Jahre allgemein eine Bewegung von der Politik ins Private festgestellt wird¹⁷⁸, so zeigte sich an diesen beiden Stücken, dass in Kijiji Chetu zwar auch das Politische im Vordergrund stand, jedoch im zwei Jahre zuvor erschienen Huka das Private dominierte. Dieses unaufgelöste Spannungsfeld zwischen Privatem und Politischem wird sich erst in der Phase nach 1985 der Post-Uhuru-Literatur zu lösen beginnen.

Der Umgang mit Aggressionen und das Angebot an Konfliktlösungsmöglichkeiten scheinen mir ebenfalls für die Phase der Post-Uhuru-Swahili-Literatur 1961-1985 charakteristisch. Einem traditionellen Rollenbild verhaftet und geprägt von der *Ujamaa*-Ideologie dürften diese Texte mit der Wende von 1985 wesentlich an Attraktion verloren haben. Doch die Widersprüche und Brüche, welche die dramatischen Figuren Ngahyomas auszeichnen, bleiben für die Dramatik der Post-Uhuru Phase nach 1985 von Bedeutung, etwa eine Mutter, die ihren ehemaligen Verlobten als heimlichen Geliebten ihrer Tochter wiederfindet. Der Aufdecker, der aus der Gemeinschaft ausgeschlossen wird, der Vorsitzende als betrügerischer Leiter, das sind Figuren mit Vorbildcharakter für das spätere Drama in Tansania. Abschließend möchte ich noch erwähnen, dass die charakterisierende Namensgebung der dramatischen Figuren auch von anderen, jüngeren Autoren übernommen wird, zum Beispiel von Edwin Semzaba. Dass sich etwa in Kijiji Chetu Mgambo, dessen Name „Öffentlichkeit“ oder „Allgemeinheit“ bedeutet, im Laufe des Stücks vom bloßen Zuhörer zum Wortführer entwickelt, kann auch programmatisch für die Phase der Post-Uhuru-Swahili-Literatur nach 1985 gelesen werden: Durch die Personifizierung von Öffentlichkeit wird diese auch angreifbar gemacht. Gleichzeitig agiert sie im Drama in der Form von Individuen. Damit verschiebt sich der Fokus der dramatischen Erzählung hin zum Privaten. Ngalimecha Ngahyoma scheint in seinen beiden Dramen einiges davon vorweg genommen zu haben. Seither hat er keine Theaterstücke mehr veröffentlicht.

9.2 Zwei Interviews mit Ngalimecha Ngahyoma

9.2.1 Lourenco Noronha sprach auf Kiswahili mit Ngalimecha Ngahyoma in dessen Büro in der *National Bank of Commerce* (Hauptgebäude), Dar-es-Salaam, über seinen Theatertext Huka¹⁷⁹. Die folgende Übersetzung wurde von Harald Pichlhöfer angefertigt.¹⁸⁰

Heute ist der 18. Februar 1997. Mein Name ist Lourenco Noronha. Ich spreche mit...

Ngalimecha Ngahyoma.

¹⁷⁸ vgl. Hensel 1983: 317 ff

¹⁷⁹ Ngahyoma, Ngalimecha. 1980 (1973). Huka. Dar es Salaam: TPH.

¹⁸⁰ Harald Pichlhöfer hat in Theaterwissenschaft und Afrikanistik promoviert. Er lehrt am Institut für Afrikanistik der Universität Wien.

Danke. Vielen Dank, dass Sie mir die Gelegenheit zu diesem Interview geben, in dem wir über Ihr Theaterstück Huka sprechen werden. Meine erste Bitte wäre, dass Sie mir davor kurz etwas über Ihr Leben erzählen.

Bitte schön. Wie ich schon sagte, ich heiße Ngalimecha Ngahyoma. Ich wurde am 9. Juli 1948 in Nindai, einem kleinen Dorf am Nyasa-See geboren, im Mbinga, Region Ruvuma. Meine Muttersprache ist Kimpoto. Mein Vater war Lehrer. Von 1955 bis 1963 besuchte ich verschiedene Grundschulen hier im Land. Nach der Grundschule besuchte ich die *Azania Secondary School* in Dar-es-Salaam von 1964 bis 1965. 1966-67 ging ich in die *Same Secondary School*, Kilimanjaro, danach 1968-69 in die fünfte und sechste Klasse jener Schule, die damals *St. Andrew's College* genannt wurde. 1970-1973 machte ich meinen *Bachelor of Arts* an der Universität Dar-es-Salaam. Ich belegte die Fächer Literatur und Theater. Ich hatte nur tolle Lehrer. Ich kann mich noch an Herrn Leshoai aus Südafrika erinnern. Im Fach Theater unterrichteten uns Herr Kamaju aus Kenia oder auch Herr Ngugi wa Thio'ngo, Prof. Gabriel Ruhumbika und Frau Penina Muhando, die jetzt noch an der Universität ist. Danach begann ich für das Informationsministerium zu arbeiten. Von 1973-1975 habe ich Dokumentarfilme gedreht. Im Jahr 1977 ging ich nach Indien und absolvierte eine Ausbildung an einer Filmschule auch im Bereich Drehbuch, auf den ich mich spezialisierte. Dann kehrte ich 1982 wieder nach Tansania zurück und arbeitete noch bis Dezember im Informationsministerium und wechselte dann in die Handelsbank (*National Bank of Commerce*) als PR-Beauftragter. Diesen Beruf übe ich noch heute aus.

Vielen Dank. Ich habe Huka gelesen und für mich persönlich ins Deutsche übersetzt, und im nächsten Semester werde ich es gemeinsam mit den Studierenden, die Kiswahili lernen, lesen. Meine erste Frage lautet: Welches ist der eigentliche Kernpunkt des Stückes? Meine zweite Frage lautet: Warum haben Sie diesen gewählt?

Kernpunkt dieses Stückes ist Gerechtigkeit (*maadili*) in der Gesellschaft, besonders der gerechte Umgang mit Mädchen in der heutigen Gesellschaft. Ja, genau das ist der Kernpunkt dieses Stückes. Aber es gibt darin auch einen weiteren kleinen Kernpunkt, der die Eltern betrifft, welche das Leben ihrer Kinder selber planen wollen, die zum Beispiel ihre Kinder „hüten“ und erwarten, dass sie sich an die herkömmlichen Sitten und Gebräuche halten. (*Die zweite Frage blieb unbeantwortet. Noronha.*)

Das Mädchen, Huka, lehnt gewisse Sachen ab.

Sie möchte nicht, dass die Eltern den Bräutigam für sie bestimmen (aussuchen?).

Und das Brautgeld? Wie sehen Sie das?

Nachdem die Familie das Brautgeld schon erhalten hat, kann das Mädchen den Bräutigam nicht mehr ablehnen. Den dortigen Sitten und Gebräuchen zufolge ist es so, dass, wenn die Familie das Brautgeld bereits erhalten hat, das Mädchen aber dann nicht zum Bräutigam gebracht wird, das Brautgeld wieder zurückgegeben werden muss. Das Problem dieses Vaters besteht darin, dass er das Brautgeld bereits angenommen hat, aber seine Tochter will

nicht dorthin gehen. Die Familie die das Brautgeld bezahlt hatte, forderte darauf dieses wieder zurück, wie sich das eben gehört.

Was halten Sie davon, vom Brautgeld?

Das ist eine schwierige Frage. Denn, wirklich, als ich das schrieb, war es sehr schwierig, etwas Korrektes über die Frage des Brautgeldes zu schreiben, und aus diesem Grund habe ich dieser Frage auch nicht jenes Gewicht verliehen, das sie verdient hätte. Ich persönlich habe das Gefühl, dass das Brautgeld ein Zeichen des Respekts ist.

Ist Brautgeld angebracht?

Brautgeld ist lediglich als Zeichen des Respekts angebracht. Aber es ist nicht so, wie das oft gedacht wird, dass Sie für das Geld, das Sie da zahlen, eine Braut bekommen. Ich sehe das Brautgeld als etwas, das die beiden Familien verbindet. Wenn Sie einen anderen Aspekt nehmen

Ist es ein Handel?

Nein es ist kein Handel.

Wenn es kein Brautgeld gibt, wird das Mädchen sagen: „Ich wurde bloß hergenommen“ („Nimechukuliwa tu“). Ist (es) sie wertlos?

Richtig, (es) sie hat keinen Wert.

Soll es das Brautgeld weiterhin geben?

Ja.

In der Swahili-Literatur nimmt die Mutter, meine ich, meist die kluge, umsichtige Rolle ein. Dieses Motiv sehe ich auch in verschiedenen anderen Theaterstücken und Romanen. Ist es so, dass die Mutter die Kluge ist und der Vater zuweilen den Verstand vermissen lässt. In Huka ist das auch so.

Richtig. Es stimmt, dass in weiten Teilen unserer Literatur die Mutter die Kluge ist, aber ich denke nicht, dass es richtig wäre zu sagen, dass dies auf unsere gesamte Literatur zutrifft. Mir gefällt Ihre Frage: „Warum stellen Sie Frauen als klug dar?“ Die Frau ist bedächtig, sie ist es, die den Haushalt führt, die Frau ist die große Ratgeberin des Mannes.

Der Mann ist der Anführer. Deshalb ist es auch notwendig, dass er ein wenig Stärke zeigt. Er soll zeigen, dass er im Stande ist, die Familie zu führen. Aber hier stoßen Sie auf jemanden, der nur Stärke hat aber keine Klugheit, wenn er mit seiner Frau zu tun hat. Wenn er jedoch mit Männern zu tun hat, verfügt er sehr wohl über eine gewisse Klugheit. Obwohl in diesem Theaterstück Ngahinyana keine Klugheit zeigt, weil er ein jähzorniger Mensch ist - das wollte ich in diesem Stück zeigen - und gleichzeitig ein, sagen wir, „Traditionalist“, erfüllt er meine Absicht, die ich mit diesem Stück hatte.

Die Ehefrau sagt in diesem Stück: „Gib mir das Fahrgeld, damit ich wegreisen kann“ („Nipe nauli niondoke.“). Kann sie es sich nicht selber erwirtschaften?

Unserer Tradition entsprechend, sagen wir in der Tradition der Waswahili, gehört das Geld dem Mann, alles Geld gehört dem Mann, das ist in der gesamten afrikanischen Kultur so. Daher kommen auch unsere Schwierigkeiten mit dem Erben. Wenn der Mann stirbt, erbt die Frau gar nichts. Wir bekämpfen das sehr. Selbst wenn eine Frau etwas anbaut, gehört das Geld, das sie damit verdient, ihrem Mann.

Weil er das Brautgeld bezahlt hat?

Nicht so sehr aus dem Grund, weil er das Brautgeld bezahlt hat. Vielleicht kann man so sagen. Für die traditionelle Gesellschaft trifft es zu. Nur was die heutige Gesellschaft betrifft, kann man das so sagen. Aber nicht für Personen, wie zum Beispiel mich, heute.

In der Schule haben wir gesagt: „Wenn ein Mädchen ein Kind zur Welt bringt, und der Mann das Brautgeld noch nicht bezahlt hat, dann gehört das Kind der Frau und deren Eltern.“

Genau.

Falls er aber das Brautgeld schon bezahlt hat, dann gehört es dem Vater?

Es gehört dem Vater.

Danke sehr. Wenn die Frauen, die in dieser Bank arbeiten, verheiratet sind, wo kommt dann ihr Gehalt hin? Bleibt das dann in ihrer Tasche oder wandert es in die ihres Mannes?

Oft bleibt es in ihrer eigenen Tasche. Aber das Schöne an ihnen ist, dass sie es zu Gunsten der Familie ausgeben. Der Vater macht folgendes: Von seinem Lohn nimmt er sich nur einen kleinen Teil und gibt das gesamte übrige Geld seiner Frau, damit sie es für den Haushalt verwenden kann.

Die Frauen von heute verfügen über ihr eigenes Geld?

Allerdings. Ich meine, das ist unterschiedlich von Haus zu Haus. Mann und Frau legen ihr Gehalt zusammen.

Sie sagen nicht: „Nipe nauli niondoke.“

Sie sagen es nicht. Sie betteln nicht. Die Frauen, die heute arbeiten, haben ihr eigenes Geld.

Danke sehr. Eine Frage noch. Huka sagt: „Ich werde dieses Kind abtreiben“ („Nitatoa mimba hii.“) Wie sehen Sie das? Im Theaterstück lehnt die Mutter dies ab. Sie sagt: „Ich werde für das Kind sorgen“ („Nitamtunza“). Wie ist das gesetzlich hier in Tansania?

Gesetzlich können Sie nicht abtreiben. Wenn es Schwierigkeiten mit sich bringt, vielleicht. Ohne Grund abzutreiben, ist ein Vergehen. Was mich persönlich angeht, ich finde Abtreibungen auch nicht gut.

Europäische Mädchen, das heißt Studentinnen, welche dieses Theaterstück lesen werden, sind „erlöste“¹⁸¹ Mädchen. In diesem Theaterstück wird eine Gesellschaft gezeigt, die diese Situation noch nicht wahrnehmen will. Würden Sie das heute auch noch so schreiben?

Nein. Ich würde heute anders schreiben, weil die Frauen von heute gut ausgebildet sind. Zweitens hat sich die wirtschaftliche Lage stark geändert. Die Frauen von heute sind intensiv in der Wirtschaft tätig. Die Frauen verfügen heute über ihre eigene Stimme, über ihre eigene Meinung. Das Problem besteht heute noch für die Frauen auf dem Dorf. Es betrifft ihre wirtschaftliche Situation und ihren Lebensstandard. Sie sind vom Mann abhängig. Sie erwirtschaften das Geld, aber ihren Verdienst hält der Mann fest.

Ich danke Ihnen.

Bitte sehr.

9.2.2 Harald Pichlhöfer hatte ein Interview mit dem Schriftsteller Ngalimecha Ngahyoma am 1. September 1997 in Dar-es-Salaam. Das Gespräch wurde auf Englisch geführt und aufgezeichnet. Die folgende Übersetzung wurde vom Interviewer selbst verfasst.

Herr Ngahyoma, wie denken Sie über die Position eines Autors in der Gesellschaft?

Er versucht etwas zu sagen, denke ich, über Themen, die gerade aktuell sind. So haben wir zum Beispiel zur Zeit das Problem der Gewalt gegenüber Frauen. Ich denke, als Autor sollte ich dazu etwas sagen, wenn ich von dieser Behandlung von Frauen erfahre. Ich habe eine Verpflichtung, darüber zu schreiben und es zu verurteilen. Es geht also um solche aktuellen Themen wie das der Gewalt gegenüber Frauen, Armut, was auch immer. Und ich glaube, ein Autor hat eine Verantwortung, die Gesellschaft zu führen und in ihr so zu leben, wie er es für das beste hält. Er ist auch, denke ich, eine Art Trendsetter oder gibt Richtungen für eine moralische Einstellung vor.

Natürlich glauben wir, dass, wenn etwas schlecht ist, Sie das aussprechen müssen. Sie können nicht über alles schweigen, was schlecht ist.

Wie ist das mit den ökonomischen Rahmenbedingungen. Kann ein Autor vom Schreiben leben?

Nein, hier in Tansania können Sie das nicht. Es ist sehr schwierig. Das ist eine Sache, die viele AutorInnen dazu gebracht hat, nicht mehr zu schreiben. Na ja, sie können so aus Interesse schreiben, aber wenn Sie wirklich schreiben wollen, ich meine um davon zu leben, dann können Sie das in Tansania nicht. Erstens, weil es sehr schwierig ist, einen

¹⁸¹ Für „Emanzipierte“ verwendete Noronha das Kiswahili-Wort „*waliookolewa*“, „die Erlösten“. Ngahyoma ersetzte es mit „*walioendelea*“, „Die Fortgeschrittenen“.

Verleger zu bekommen und zweitens, selbst wenn Sie einen Verleger finden, steht der Betrag, den der Autor bekommt, in krassem Gegensatz zu dem, den der Verleger bekommt. Tatsächlich ist es so, dass der Verleger wirklich alles Geld, das aus einem Buch heraus zu holen ist, herausquetscht, denn Sie gehen da als ein Armer hin. Sie geben Ihnen einfach ein Manuskript, die schauen sich das an und wenn sie es mögen, dann sagen sie: okay. Nehmen Sie zum Beispiel mein Huka. Ich habe es bei TPH veröffentlicht, von jeweils 600 Tansania-Schilling habe ich 60 Schilling bekommen, also 10 Prozent. Das ist nichts. Und ich glaube auch nicht, dass wir hier die Kapazität haben, pro Buch auf mehr als hunderttausend Stück zu kommen. Also bringen sie erst mal zehntausend Stück raus. Und tatsächlich hätten Sie damit schon Glück. Normalerweise starten sie mit dreitausend und warten ab, wie es anläuft.

Aber eine andere Sache ist die Einstellung unserer Leute hier in Tansania. Die Menschen hier haben keine Buchkultur, sie sind nicht daran gewöhnt, Bücher zu lesen. Das ist ziemlich schlimm. Die Leute lesen keine Bücher, sie lesen keine Romane, sie mögen Kurzgeschichten in Zeitungen, das ist alles. Aber ein Buch zu lesen – ich habe nie Leute gesehen, wirklich nicht, die sich einen Roman gekauft hätten, sich hingesetzt und diesen gelesen hätten. Nein, sie würden keinen Roman kaufen. Davon kann man nicht leben.

Wie ist das mit den allgemeinen Bedingungen. Was hat sich seit dem Ende der Ujamaa-Politik für Schriftsteller/innen verändert?

Na ja, ich denke, manche haben versucht, auf eigene Faust weiter zu machen. Auch vor der Zeit von *Ujamaa* besuchten nur wenige von uns eine Universität oder ein College und haben dann versucht, *Ujamaa* zum Thema zu machen und darüber zu schreiben. Allerdings haben wir dabei meistens versucht, *Ujamaa* so darzustellen, als hätte diese die Schwierigkeiten, die bei ihrer Implementierung vorherrschten, von selbst betont, zum Beispiel wenn Sie sich mein Kijiji Chetu anschauen. Obwohl ich persönlich glaube, dass Mwalimu Nyerere eine etwas andere Art hatte, *Ujamaa* zu befürworten. Er wollte ja zu dieser Zeit den Armen helfen, damit sie wenigstens halbwegs leben konnten und er versuchte, die Kluft zwischen Reich und Arm zu verkleinern, so dass wir alle irgendwo dazwischen lagen, so dass eben alle halbwegs leben konnten. Das Problem lag in der Implementierung. Sie sagen ja nicht einfach nur zur *Ujamaa*, sondern die Leute wurden gezwungen von einem Ort in einen anderen zu ziehen, und dort wo sie dann hin mussten, da gab es noch gar keine Strukturen. Also mussten die Leute ganz von vorn anfangen. Sie werfen jemanden aus seinem Heim und unter einen Baum und erwarten, dass er sie dafür schätzt – nein!

Oder wenn Sie zum Beispiel jemanden zwingen, von einer Seite der Straße auf die andere zu ziehen, dann werden Sie in den meisten Fällen feststellen, dass die Ältesten des Dorfes, oder zu dieser Zeit die herrschende Partei, TANU, folgendes getan haben: Wenn ich mein Haus auf dieser Seite der Straße habe, so werde ich die Entscheidung dahingehend beeinflussen, dass alle Leute auf diese Seite ziehen müssen, und aus der anderen Seite wird ein Feld gemacht, oder was auch immer. Das war schlecht. Das waren die Dinge, gegen die wir waren. Die Implementierung war schlecht, sie erfolgte nicht koordiniert oder war nicht geplant. Kann sein, dass einige der Führer auch versucht haben, das zu sabotieren, den ganzen Prozess, vielleicht. Das waren also so die Dinge, mit denen wir uns beschäftigten.

Aber es gab auch Leute, wie ich schon sagte, die dagegen geschrieben haben, selbst in den Städten, zum Beispiel als die ersten Rationierungen in den Geschäften vorgenommen wurden. Und als uns die Regierung diese Karten gab, Lebensmittelkarten, veröffentlichte jemand ein Buch mit dem Titel Duka la Kaya. Also die Leute schrieben dagegen an, als Antwort auf die damals herrschende Situation. Aber heute möchten alle berühmt werden. Die meisten Leute schreiben heute über Liebe oder so. Ich habe nicht viele Swahili-Bücher gelesen, aber einige habe ich gelesen. Gut, ich sage nicht, ich würde nicht behaupten, dass das ernsthafte Romane sind oder ernsthafte Geschichten. Manche vielleicht schon, so wie Musiba versucht, den Stil dieser US-amerikanischen Detektivromane zu kopieren, also einen bestimmten Autor, ich habe jetzt den Namen nicht parat. Aber er macht das.

Also, ich nenne das nicht ernsthaft, denn die Situationen darin, wenn Sie das Buch lesen, da werden Sie eine Menge Pistolen und Gewehre finden, die darin vorkommen. Wir haben das hier nicht, nicht in unserer Gesellschaft. Sie lesen diese Geschichte und sie werden sie kaum in unserer Gesellschaft ansiedeln können. Das gibt es hier so nicht, wir sind da noch nicht auf ihrem Stand. Es ist also nur eine Geschichte um der Geschichte willen. Aber es gibt natürlich ein paar Leute, die schreiben, aber ich denke sie sind ganz klar... Das Problem liegt vielleicht in unserer Art der Ausbildung, ich weiß nicht. Die Leute schreiben heutzutage einfach nicht, sie schreiben einfach nicht.

Was hat sich in Ihrem Leben verändert, wenn wir über ihre ganz persönliche Erfahrung sprechen wollen?

Na ja, natürlich hat sich mein Lebensstil nicht besonders verändert. Aber wenigstens habe ich heute genug Geld, um damit bis ans Ende des Monats zu kommen. Und natürlich gibt es heute alles zu kaufen. Sie gehen einfach ins Geschäft und bekommen alles. Und Sie können tun und lassen, was Sie wollen.

Spiegelt sich das auch in ihrer schriftstellerischen Arbeit wider?

Das spiegelt sich auch in meinem Schreiben wider, ja, aus einem Grund: Sie können heute eine Menge Bücher bekommen, die Sie früher nie bekommen hätten. Zum Beispiel hatten wir, als ich am College war, eine ganze Reihe von Bänden von Lenin und Marx. Russische Bücher, die waren gratis oder sehr billig, Sie konnten die für einen Schilling kaufen, also im Vergleich zu anderen... Und heute können Sie eine ganze Menge Bücher kaufen, es hängt nur von Ihrem Geldbeutel ab, oder auch Magazine. Und mit dieser gepflegten Presse heute können sie eine ganze Menge an Zeitungen bekommen, also ich denke auch die LeserInnenschaft ist heute breiter geworden, das hat sich verändert. Aber ganz wenige Zeitungen sind wirklich seriöse Zeitungen, würde ich sagen. Die meisten, denke ich, könnten vielleicht mit *The Sun* verglichen werden, die bringen ihre Geschichten meistens so, diese Art populistischer Geschichten. Aber ich denke, das hat unser Leben hier verändert, die Art zu denken. Wir sehen die Dinge hier nicht mehr nur aus einem Blickwinkel. Jetzt können Sie ausdrücken...

Sie meinen einen eher pluralistischen Zugang?

Ja, jetzt können Sie ihre eigene Sicht der Dinge ausdrücken. Damals haben Sie Ihre Meinung immer in Hinblick auf jemanden in Ihrem Rücken ausgedrückt, der darauf geachtet hat, was Sie denken. Verstehen Sie? Obwohl das auch damals nicht wirklich sehr streng war.

Gab es denn damals keine Zensur in dem Sinn?

Klar, die Leute hatten einfach Angst sich ausdrücken, aus Furcht davor geschnappt zu werden oder so. Aber jetzt... das ist der Grund warum Sie jetzt die Karikaturen in den Zeitungen sehen. Damals konnten Sie den Präsidenten nicht karikieren. Na ja, ich weiß nicht, ich weiß wirklich nicht, ob das nur aus Angst so war, selbstgemachter Angst, oder ob, wenn Sie das wirklich gemacht hätten, die Regierung, Nyerere, Sie ins Gefängnis gesteckt hätte. Ich bezweifle das, andere vielleicht...

In seinem Namen...

Ja, in seinem Namen. Vielleicht hätte er davon gar nichts gewusst, dass Sie rausgeworfen oder ins Gefängnis gesteckt wurden deswegen. Also ich denke, das hat uns schon verändert, die Liberalisierung der Wirtschaft und alles hat sich tatsächlich verändert. Da gibt es jetzt eine Menge Leute, auch unsere Art zu denken, was auch immer, das alles hat uns verändert.

Sie machen jetzt viele Videos.

Ja, das ist natürlich eine Möglichkeit, die ich damals nicht hatte. Das ist der Grund, warum ich mich jetzt darauf konzentriere, Skripts für Videos zu schreiben, eher als Bücher oder solche Sachen.

Wahrscheinlich auch aus wirtschaftlichen Gründen, ich nehme an, sie sind leichter zu verkaufen?

Ja, und die Leute wollen ihre Produkte schnell fertig sehen. Das habe ich lieber, als ein Buch zum Verleger zu tragen, wo es dann zwei weitere Jahre bleibt. Denn bei einem Video haben immer Sie selbst die Kontrolle.

Und was das Theater betrifft, Theaterstücke? Wir haben uns vor kurzem gemeinsam eine Aufführung angesehen. Wie denken Sie darüber?

Das ist ein anderes Problem. In diesem Zusammenhang muss ich wirklich die Bagamoyo School of Arts rügen. Was denken die sich dabei, wenn sie diese Art von Schauspiel sehen, diese Art Produktionen? Ich glaube, wenn ich Chef in Bagamoyo wäre, oder so, und so eine Seifenoper sehen würde, diese kurzen Stücke, ich würde versuchen, die Leute anzuleiten. Ich schreibe nur in Zeitungen und versuche, sie herauszufordern und ihnen beizubringen, wie man am besten eine gute Vorstellung macht. Die Leute hier glauben, ein Theaterstück sei ein *kichekesho*. Ich habe hier nie ein ernsthaftes Stück gesehen. Nur *vichekesho*, *vichekesho*, um die Leute zum Lachen zu bringen. Aber selbst dann, macht sie doch dramatischer und ein Theaterstück daraus, selbst wenn es ein *kichekesho* ist: laßt es ein gutes Theaterstück sein.

Sie meinen kunstgerecht?

Ja, aber nicht nur Ich meine, jede Aktion hat irgend etwas zu erklären. Sie bewegen sich ja nicht nur um sich zu bewegen, oder derlei Dinge. Das ist ein weiteres Gebiet wo wir, denke ich, nicht ... Wir müssen ernsthaft versuchen, diesen Leuten zu helfen. Natürlich, für mich persönlich ist es auch ein Grund, warum ich sie nicht kritisieren kann, keine Kritik darüber schreiben kann, dass ich selber nicht gezeigt habe, was ich da gemacht hätte. Wie kann ich sie dafür kritisieren, dass sie keine anständige Vorstellung machen, wenn ich ihnen selber kein Beispiel dafür gegeben habe, wie das ginge. Also, denke ich, das ist auch ein Gebiet, das für mich selber eine Herausforderung darstellt. Ich sollte mich ernstlich hinsetzen und etwas schreiben, wie und was wir da tun können. Das ist meine Überzeugung und ich denke, ich werde bestimmt noch vor Dezember etwas dazu schreiben.

Ist das eine persönliche Herausforderung für die Zukunft?

Ja, bestimmt, das ist meine persönliche Herausforderung für die Zukunft, bestimmt. Ich muss was Gutes schreiben. Einfach um ihnen zu zeigen, wie man das machen muss.

Haben Sie vielen Dank für das Gespräch.

AUFSATZ 10. EINE FALLSTUDIE: EDWIN SEMZABA

10.1. Zur Person Edwin Semzabas

Edwin Semzaba wurde 1951 in Tanga geboren. Beide Eltern waren Lehrer. Die Volksschule besuchte er in Dar-es-Salaam, die Sekundarschule (Hauptschule) in Kigoma, wo er bei der Volkszählung im Jahre 1967 mitarbeitete und in deren Verlauf die Anregung für seinen Theatertext *Ngoswe* erhielt. An der Universität Dar-es-Salaam studierte er Theaterwissenschaft und Literatur. Während der Studienzeit erhielt er zwei Auszeichnungen. Er gewann den ersten Preis bei einem literarischen Wettbewerb, der vom *East African Literature Bureau* am *Institute of Kiswahili Research* organisiert wurde sowie den ersten Preis für Theatertexte am *Department of Literature* der Universität Dar-es-Salaam. Nach Abschluss des Studiums war er *Tutorial Assistant* am *Department of Arts, Music and Theatre* der Universität Dar-es-Salaam und übersiedelte später in die Verwaltung des *Institute of Kiswahili Research*, wo er 1996 von Lourenco Noronha und 1997 von Harald Pichlhöher befragt wurde.

Er vertrat die Ansicht, dass ein Schriftsteller jene Ideen und Konzepte vortragen muss, von denen er selbst überzeugt ist und nicht die vorgeschriebene Ideologie oder den vorherrschenden Zeitgeist. Von sich selbst als Autor sagte er: „Ich habe immer vertreten, dass das was ich schreibe, subjektiv ist. Es ist das, was ich aus meinen Beobachtungen der Gesellschaft, in der ich lebe, heraushole.“¹⁸² Er bekannte sich zur sozialen Gerechtigkeit, rechnete sich aber nicht zu den Mitläufern der *Ujamaa*-Ideologie und auch nicht zu deren Propagandisten. Er hat sie aber aus Überzeugung vertreten, da er, so wie viele andere Schriftsteller, hoffte, dass die Afrikaner sich durch diese Ideologie aus der „Unterentwicklung“ befreien könnten. Er fügte aber hinzu: „Ich glaube, dass der Zusammenbruch des Sozialismus vielen Schriftstellern geholfen hat, die echten und aktuellen Schwierigkeiten, mit der unsere Gesellschaft konfrontiert ist, zu erkennen.“¹⁸³

Nach seiner Weltanschauung befragt, sagte er: „Es ist wahr, dass, als ich mich im ersten Studienabschnitt befand, mich selbst als Marxist bezeichnete (...) Wir Universitätsstudenten glaubten, dass der Marxismus unsere Probleme lösen werde.“¹⁸⁴ Seine spätere Erkenntnis hieß: „Ich erkannte, dass das meiste, was gepredigt wurde, Propaganda war.“¹⁸⁵ Er äußerte sich auch enttäuscht über die bekannten Weltreligionen, weil es ihnen bis jetzt nicht gelungen ist, der Welt den Frieden zu bringen. „Keine Veränderung, keine qualitative

¹⁸² “I have always contended, that that what I am writing is subjective, is what I deduce from society after looking at it.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 02.09.1997).

¹⁸³ “I believe that with the collapse of socialism, it has helped many writers to see and to write on substantial issues which are really afflicting our society.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 02.09.1997).

¹⁸⁴ ”In fact when I was an undergraduate I used to call myself a Marxist ... We thought that Marxism will end our problems.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 02.09.1997).

¹⁸⁵ “I realised that most of what was being preached, was propaganda.” (Interview Harald Pichlhöfer und Edwin Semzaba am 02.09.1997).

Veränderung“,¹⁸⁶ sagte er enttäuscht und fügte hinzu: „Wenn ich vom religiösen Leben spreche, meine ich nicht, dass man eine Religion haben muss. Ich meine, auf religiöse Weise zu leben, heißt ohne Konflikte zu leben.“¹⁸⁷

10.2. Eine thematische Einführung zu den Texten Edwin Semzabas

Edwin Semzabas Theaterstücke wurden in der folgenden Reihenfolge veröffentlicht: 1973 Nimekwama, 1973 Magunia Yamejaa, 1976 Hesabu Iliyoharibika, 1984 Tendehogo, 1984 Sofia Gongolamboto (Roman), 1987 Mkokoteni, 1993 Ngoswe, 1996 Tausi wa Alfajiri (Roman). Die sämtlichen Theatertexte wurden von Harald Pichlhöfer, einem Wiener Afrikanisten und Theaterwissenschaftler, ins Deutsche übersetzt. Die zwei Interviews, auf die in dieser Auslegung Bezug genommen wird, ließ mich der Interviewer in diesem Aufsatz nicht veröffentlichen.

Wenn die Prämisse „Literatur entsteht durch eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Autor und der jeweiligen Gesellschaft, in der er lebt“ zutrifft, ist es berechtigt, die Post-Uhuru Swahili-Literatur in Tansania in drei Phasen einzuteilen. Die erste Phase von 1961 bis 1967 war die Zeit der Bewältigung der kolonialen Vergangenheit. Die zweite Phase von 1967 bis 1985 war durch den Sozialismus, genannt *Ujamaa*, geprägt, während die dritte Phase, die mit 1985 begann, als „Wende“ zur Liberalisierung bezeichnet werden kann. Die literarische Tätigkeit von Edwin Semzaba begann in der zweiten Phase und setzt sich in der dritten fort. Seine Ausbildung jedoch lag in der ersten.

Afrikaner in Tansania hatten weder die Sklavenhändler eingeladen, ihresgleichen als Ware zu verkaufen, noch die Kolonialherren gebeten, afrikanischen Boden als ihr Eigentum oder Mandatsgebiet zu bezeichnen. Diese konnten es jedoch tun und lange an der Macht bleiben, weil einige Afrikaner sich in ihre Dienste stellten. Die Stammeskönige lieferten den Arabern Sklaven im Tausch gegen Feuerwaffen, mit der diese Könige, die miteinander verfeindet waren, einander bekämpften. Die Sklavenhändler profitierten dabei auf zweifache Weise. In Tendehogo¹⁸⁸ sind diese Kollaborateure kristallisiert in der Person von Chonge, dem der Sklavenhändler Harun (arabische Version von Aaron) einen neuen Namen arabischer Herkunft Mabruki gibt und ihn seiner bisherigen Identität entfremdet. Der Autor sagte: „Chonge ist auf seine neue Identität sehr stolz, weil sie ihm etwas bringt. ... Er hofft auf ein besseres Leben, indem er mit dem zusammenarbeitet, der sein Volk unterdrückt.“¹⁸⁹ Der Autor umschrieb dieses „etwas“ spöttisch mit: „Es wurde ihm zugesichert, dass er nach Arabien gehen und dort eine Araberin heiraten bzw. einige

¹⁸⁶ “No change, no qualitative change.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 02.09.1997).

¹⁸⁷ “And when I mean religious, it doesn’t mean that you must have a religion. I mean, living in a religious way, means living without conflicts.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 02.09.1997).

¹⁸⁸ Der Autor hat ein künstliches Wort geschaffen. Es beinhaltet die Wörter „Datteln“, was auf Araber hindeutet und „Maniok“, das eine afrikanische Grundnahrung ist.

¹⁸⁹ “Chonge is very proud of his new identity because it brings him something. ... He is aspiring for better things through siding with the oppressor.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 26.06.1997).

arabische Frauen heiraten werde (...)“¹⁹⁰ Harun gibt den anderen Sklaven arabische Namen und lehrt sie ein Lied singen zum Lob des Wohlstandes und der sinnlichen Genüsse in Arabien. Sie leisten aber beim Aussprechen dieser Namen und beim Singen dieses Liedes mit absurden Wortspielen gewaltlosen Widerstand.

Die aufgezwungenen arabischen Namen für die afrikanischen Sklaven sind Zeichen eines Zusammenstosses zwischen Werten, Ideen und Emotionen zweier Kulturen, den Semzaba als *Conflict of Cultures* bezeichnet. Dieser Konflikt besteht nicht in den neuen Namen und der neuen Identität - zwei Vorgänge, die überaus bereichernd sein können -, sondern in dem Zwang, mit dem die Sklaven verpflichtet wurden, diesen neuen Zustand hinzunehmen. Auf Pichlhöfers Frage: „Wurde dieser Konflikt ihnen mit Zwang auferlegt?“¹⁹¹ antwortete Semzaba: „Ja, mit Zwang. Sie wurden sogar unter Zwang getauft.“¹⁹²

Das Staatswappen von Tansania trägt den Leitspruch „*Uhuru na Umoja*“, auf Deutsch übersetzt „Freiheit und Einheit“. Freiheit wurde von Rashidi Kawawa, dem ersten Vize-Präsidenten, definiert als „Die Möglichkeit, das zu wählen, was jeweils für uns gut ist.“¹⁹³ Einheit zielt darauf ab, aus den ungefähr 120 Ethnien in Tansania einen Staat zu bilden. „*Umoja*“ kann auch mit „Einigkeit“ übersetzt werden und könnte dann für ein besseres Leben durch Zusammenarbeit stehen.

Im Theatertext Nimekwama (wörtlich: Ich bin untergegangen) sind einige Jungen unterwegs zu einem Fußballmatch. Da sie Berge besteigen und Täler überqueren müssen, haben sie sich mit einem Seil aneinander gebunden. Der Autor interpretierte: „... nicht nur um das Bergsteigen zu erleichtern, sondern Einheit bzw. Einigkeit zu symbolisieren.“¹⁹⁴ Im Theatertext Tendehogo sind wieder Afrikaner aneinander gebunden: diesmal sind es aber Sklaven, die zwangsmäßig durch Ketten zusammengehalten werden. Ihnen wird die Freiheit vorenthalten, Entscheidungen über die Gestaltung ihres eigenen Lebens zu treffen.

Am 5. Juni 1968 hatte Präsident Julius Nyerere (+14.10.1999), einige Schriftsteller zu sich eingeladen und sie ersucht, durch ihre Texte die *Ujamaa*-Ideologie ins Volk zu tragen. Semzaba nimmt zwar Bezug auf einige Aspekte dieser Ideologie in seinen literarischen Texten, bleibt jedoch ein kritischer Beobachter.

Es war vorgesehen, dass *Ujamaa* eine klassenlose Gesellschaft aufbaue. Im Theatertext Tendehogo lässt der Autor Clans auftreten, die sich gegenseitig überbieten. Der Autor sagte: „Sie legen mehr Gewicht auf ihre Zugehörigkeit zu einem Clan als auf ihren

¹⁹⁰ “He has been assured to go to Arabia to marry a wife, some wives .” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 26.06.1997).

¹⁹¹ “The conflict is brought to them by force?” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27.06.1997).

¹⁹² “Yes, by force. They are even baptized by force.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27.06.1997).

¹⁹³ “Uhuru, maana yake (ni) nafasi ya kuchagua kinachotufaa.” (Gedächtniszitat).

¹⁹⁴ “ (...) not only to make it easier for them to climb but also to signify unity.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27.06.1997).

gemeinsamen menschlichen Ursprung.¹⁹⁵ Eigentum bzw. Reichtum konsolidieren Klassenbewusstsein. Semzaba sagte dazu: „Eigentum bzw. Reichtum wird zu etwas, das Menschen dazu bringt, sich selbst von anderen abzusondern.“¹⁹⁶ Im Theaterertext Mkokoteni (wörtlich: Schubkarren) sagt Tandale, der völlig unerwartet durch einen Zufall reich geworden ist, zu seinem Landsmann Makorora, mit dem er bisher ein Leben in Armut geteilt hat, frech: „Jetzt bin ich reich. (...) Ich brauche einen Chauffeur.“¹⁹⁷ Er stellt Makokoro als Chauffeur für seinen Schubkarren, worin er sein gefundenes Geld versteckt, an und nützt ihn aus. Bei einer günstigen Gelegenheit bringt Makokoro Tandale um. Das Geld wechselt die Hände. Der Autor kommentierte: „Der Schubkarren ist eigentlich nicht ein Transportmittel, sondern ein Symbol für Macht, wegen jenes Kastens mit Rupien, Geld.“¹⁹⁸ Der Rassismus, der zum Sklavenhandel führte, teilte die Menschen in die Klassen *Waungwana* (freie Menschen) und *Watumwa* (Sklaven) ein, *Maulana* (Herr) und *Wanaharamu* (Bastarde). Im Tendehogo bittet einer der Sklaven, der zum Sklavenmarkt geführt wird, den Sklavenhändler Harun: „Mein Herr, ich möchte auf die Toilette. Es ist dringend.“¹⁹⁹ Harun antwortet: „Du großer Bastard.“²⁰⁰ Jene Tansanier, die Gelegenheit hatten, eine gute Ausbildung zu bekommen und nach Erlangung der politischen Unabhängigkeit von der Kolonialmacht in lukrative Stellen aufrückten und dazu in den Städten ein bequemes Leben führten, teilten sich selbst in eine gehobene Klasse ein. Schon im ersten Satz des Theatertextes Ngoswe lässt der Autor den Beamten, der zu einer Volkszählung in ein Dorf kommt, sagen: „Wenn man von einem „Nest“ sprechen kann, dann ist dieser Ort so etwas.“²⁰¹ Die Entfremdung zwischen dem Beamten und den Dorfbewohnern, die den ganzen Text durchzieht, spitzt sich zu, als der Dorfvorsteher aus Wut gegen den Beamten Ngoswe die Erhebungsbögen ins Feuer wirft.

Als Magunia Yaliyojaa (wörtlich: Die vollen Säcke) 1973 veröffentlicht wurde, war die Atmosphäre in Tansania sehr politisiert. Die Geschäftspraktiken des Inders Herrn Singh, der Zucker hortet und Waren-Knappheit künstlich erzeugt, werden daher in diesem Zusammenhang nicht bloß als Gewinnsucht, sondern als Sabotageakt interpretiert. Als ein Afrikaner Herrn Singh fragt, wieso es keinen Zucker und kein Salz zu kaufen gibt, antwortet er „Wegen der TANU-Partei. Wegen der Regierung.“²⁰² Semzaba fügt hinzu: „Diese Geschäftsleute tun es, um die Regierung und das Volk gegeneinander auszuspielen.“²⁰³ Gefragt, warum er gerade einen Inder als Protagonisten dieser Sabotage hinstellt, antwortet Semzaba: „Weil Inder ... Erfolg haben im Handel und in der

¹⁹⁵ “So they put emphasis on class rather than on the nature of their origin.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27.06.1997).

¹⁹⁶ “So property becomes something, why people see themselves different.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27.06.1997).

¹⁹⁷ “Sasa mimi tajiri. (...) Natafuta dereva.” (Mkokoteni: 6).

¹⁹⁸ “So the mkokoteni is a symbol, not of travel or transportation, but of power, because of that box which contains rupies, money.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 02.09.1997). Rupia ist eine indische Währung, die vor der Einführung des Schillings in Tanganyika und Sansibar verwendet wurde.

¹⁹⁹ “Maulana, mkojo umenibana.” (Tendehogo: 4).

²⁰⁰ „Mwanaharamu mkubwa wewe.“ (Tendehogo: 4).

²⁰¹ “Kama mtu anasema shamba, basi shamba ndiyo hii.” (Ngoswe: 1).

²⁰² “Sababu ya TANO (sollte TANU sein). Sababu ya Serikali.” (Magunia Yaliyojaa: 24).

Wirtschaft ... sie machen von unorthodoxen Mitteln Gebrauch ... eine davon ist das Horten.“²⁰⁴ Der Autor lässt den Sklavenhändler Harun in Tendehogo und den Geschäftsmann Singh in Magunia Yaliyojaa fehlerhaftes Kiswahili sprechen, schreibt ihnen mangelnde Sprachkompetenz zu, die sie den Afrikanern gegenüber als unterlegen erscheinen lässt. Semzaba sagt: „ (...) sie können uns nicht überlegen sein, wenn sie unsere Sprache nicht erfassen.“²⁰⁵

Die Einführung der freien Marktwirtschaft brachte neue Themen in die literarischen Texte von Edwin Semzaba ein.

In Tausi wa Alfajiri (wörtlich: Pfau der Morgenröte) steht der Herausgeber der Boulevardzeitung dieses Titels, ein Afrikaner aus Dar-es-Salaam, vor der Pleite. Er heißt Fisidume, was männliche Hyäne bedeutet. In der Kiswahili-Literatur steht die Hyäne symbolisch für eine verlogene Person. Die ersten zwei Ausgaben mit Bildern von seinem Kind mit einer Milchflasche und einem Spielzeugauto war kein Publikumserfolg. Für die dritte Ausgabe möchte seine Frau das Bild des 90jährigen Großvaters auf dem Umschlag haben. Fisidume jedoch hat einen anderen Vorschlag. Das Bild eines rassigen, jungen Models könnte ein Verkaufsschlager werden.

Sein Freund und werbetechnischer Berater nimmt ihn in die *St. Alban's Anglican Church* zu einer Hochzeitsfeier mit, wo einige schöne Damen die Braut begleiten werden. Dort entdeckt er sein Traummodell Joyce. Er spricht sie an, stellt sich als Journalist mit Wohnsitz in Genf vor und verspricht ihr die Ehe sowie eine Karriere als internationales Photomodell. Er setzt sich mit allerlei schlaun Machenschaften und „Spenden“ gegen den Willen ihres Vaters und dessen Ehefrau durch. Die dritte Ausgabe von Tausi wa Alfajiri wird zum Schlager. Was Fisidume bekommen wollte, hat er bekommen. Nun vermittelt er Joyce an eine Agentur als Schauspielerin in einem Film, der in der Karibik gedreht werden soll. Er kassiert eine saftige Vermittlungsgebühr dafür und überlässt Joyce beim Abflug den rosigen Traum von einer Hochzeit. Danach kehrt er zur Tagesordnung und zur Ehefrau zurück.

AIDS und Homosexualität waren bis zur „Wende“ (1985) in der Swahililiteratur kaum zu finden. Semzabas Theaterstück Joseph und Josephine, der noch im Jahre 2006 unveröffentlicht war, greift jedoch dieses Thema auf. Die Braut Josephine ist HIV-positiv, der Bräutigam gesund. Die Verwandten der Braut geben dem Laborpersonal eine „Spende“ und lassen es die Befunde vertauschen. Die Hochzeit findet statt, aber die Ehe ist von kurzer Dauer. Von Gewissensbissen geplagt, bringt sich die Braut um. Abgesehen von der Kritik am Thema *Hongo* (Schmiergeld), das nach der „Wende“ gängige Praxis geworden ist und „Unmögliches möglicherweise möglich macht“, versucht Semzaba in diesem Text

²⁰³ “These merchants were just doing that to put the government and the people at loggerheads.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27.06.1997).

²⁰⁴ “Because Indian (...) are the ones who do well in business or in commerce ... they use unorthodox means (...), one of them is hoarding.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27.06.1997).

²⁰⁵ “ (...) they can't be superior ... failing to grasp our language.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27.06.1997).

Verständnis für die AIDS-Kranken zu wecken. Er sagt: „Zum Beispiel meinen die Leute in Joseph und Josephine, dass jemand, der mit AIDS infiziert ist, von der Gesellschaft ausgeschlossen und seinem Schicksal überlassen werden sollte.“²⁰⁶

Als der Interviewer Harald Pichlhöfer, ein Kind seiner Umwelt, Sexismus in den Texten von Semzaba zu entdecken glaubte, fragte er: „Es fällt mir auf, daß Ihre Darstellung von Beziehungen zwischen den Geschlechtern immer nachteilig für die Männer endet.“²⁰⁷ Darauf antwortete der Autor etwas erstaunt, verlegen und diplomatisch: „Die meisten guten Kunstwerke lassen verschiedene Auslegungen offen (...)“.²⁰⁸

In sein Gesamtwerk webt Semzaba einen subtilen Humor ein, der nur einen Nachteil hat: er regt nicht zum Lachen an.

²⁰⁶ “For example in Joseph and Josephine people think that somebody afflicted with AIDS should be abandoned, left to his own destiny or fate.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 02.09.1997).

²⁰⁷ “It is interesting for me to find out that your description of relationships always cause harm to the males.” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27. 06.1997).

²⁰⁸ “Most good works of art allow different interpretations (...) .” (Interview Harald Pichlhöfer mit Edwin Semzaba am 27.06.1997).

Ergänzende Literatur

Die Buchstaben und Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Signaturen der Fachbibliothek für Afrikawissenschaften und Orientalistik der Universität Wien.

Kiango, Seif. 1988. (Review) „Kijiji Chetu“, in: Mulika. Dar es Salaam: IKR. 20, S. 56-75. (Z.1.11.20.).

Esslin, Esslin. 1972. Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama. Wien: Europa Verlag.

Fiebach, Joachim (ed.). 1974. Stücke Afrikas. Berlin: Hensel.

Hensel, Georg. 1983. Das Theater der Siebziger Jahre. München: dtv.

Mazrui, Ali/ Tidy, Michael. 1989. Nationalism and the new States in Africa. Nairobi: Heinemann.

Ngahyoma, Ngalimecha. 1972. “Kifo Barabarani”, in: Umma, Vol.2/1, S. 34-48.

Ngahyoma, Ngalimecha. 1980 (1973). Huka. Dar es Salaam: TPH. 30 pp. (B.8.9.18.).

Ngahyoma, Ngalimecha. 1981 (1975). Kijiji Chetu. Dar es Salaam: TPH. 45pp. (B.8.9.19.).

Semzaba, Edwin. 1973. ”Nimekwama”, in: Umma. University of Dar es Salaam: Dept. of Literature. Vol. 3. No. 2. S. 3-7. (B.8.9.88).

Semzaba, Edwin. 1973. “Magunia yaliyojaa”, in: Umma. University of Dar es Salaam: Dept. of Literature. Vol. 3, Nr. 2. S. 24-27. (B.8.9.89.).

Semzaba, Edwin. 1976. “Hesabu iliyoharibika”, in: Mbonde, J.M. (ed.). Uandishi wa Tanzania. Michezo ya Kuigiza. Dar es Salaam: EALB. S. 49-95. (B.8.9.38.).

Semzaba, Edwin. 1984. Tendehogo. Dar es Salaam: TPH. 24pp. (B.8.9.58.).

Semzaba, Edwin. 1984. Sofia wa Gongolamboto. NP-BP. 57pp.

Shaaban Ali Kachenje Mlacha. 1985. „Wahusika katika Riwaya za Kiswahili Tanzania“, in: Mulika. Dar es Salaam: IKR. Vol. 17, S. 29-45.

Shivji, Issa G. 1992. “The Politics of Liberalization in Tanzania: The Crisis of ideological Hegemony”, in: Campbell, Horace/ Stein, Howard (eds). Tanzania and the IMF. The Dynamics of Liberalization. (R.1.6.11.).

Tamati