

Yeah, I represent for real. Up to German, if you go there, tell them, the people in German, Inspectah Haroun feels to be African. Why not, my brother? I feel that to be. They feel Tanzanian, yeah.

Inspectah Haroun, Rapper aus Dar es Salaam, September 2003.

INHALTSVERZEICHNIS

1. INTRO	4
1. Rewind, Play und Forward. Thema und Aufbau der Arbeit	5
2. Feldforschung und ethnologische Repräsentation	8
2. HIPHOP	10
2.1. History. Die lokale Entstehung des HipHop als Ursprungserzählung	12
2.2. Here we go. US-HipHop als Modell für die weltweite Internationalisierung	16
3. NATION BUILDING UND „NATIONAL CULTURE“ IN TANZANIA	18
3.1. Julius Kambarage Nyerere und die Politik des <i>ujamaa</i> und der self-reliance	18
3.2. Kiswahili: one nation, one language	20
3.3. Die Herstellung einer „National Culture“: Kultur- und Medienpolitik	22
3.3.1. Das nationale <i>ngoma</i>	23
3.3.2. „National Culture“ im Prozess	24
3.3.3. Die Mediensituation vor der Privatisierung	26
4. DIE ANEIGNUNG VON HIPHOP IN DAR ES SALAAM	27
4.1. Theoretische und begriffliche Grundlagen	27
4.1.1. Der Stand der Forschung	27
4.1.2. Das Lokale ist das Globale	28
4.1.3. Aneignung	31
4.2. Der Prozess der Aneignung	34
4.2.1. Arrival und borrowing. „Elite years“	36
4.2.2. Adoption. „Swahili rapping“	39
<i>Siasa ya ubinaf-sishaji (Privatisierungspolitik) und Medien</i>	
4.2.3. Adaptation. „Bongo Explosion“	45
Exkurs: Die vier Elemente	48
4.3. Lokales Bedeutungsmanagement im Diskurs	53
4.3.1. Hoods	55
<i>Die vier Hoods. Vorstellung meiner Hauptinformanten</i>	
<i>Eastcoastteam, Stadtteil Upanga –Temeke Family, Stadtteile Temeke und Changombe –</i>	
<i>Big Dogg Posse, Stadtteil Kinondoni – Daz Nundaz, Stadtteil Sinza</i>	
4.3.2. <i>Ghetto langu</i>	60
4.3.3. <i>Bongo Daslam, Bongo Tanzania</i>	63

4.3.4.	<i>Msela</i> und <i>Gangsta</i>	66
4.3.5.	<i>Mashindano</i>	71
4.3.6.	<i>Keeping it real</i> oder <i>kunwa balisi</i>	77
4.3.7.	<i>Message</i> vs. <i>Party</i>	79
	<i>Die nationale Message – Die lokale Message</i>	
4.3.8.	Kunst und Markt. <i>Commercial</i> , <i>Underground</i> und <i>Hardcore</i>	85
	Exkurs: Bongo Flava und <i>mavazi ya hiphop</i> – die HipHop-Kleidung	90
5.	RAPPING THE NATION	93
5.1.	-kulturen in der Diskussion	94
5.2.	<i>Ndani ya Bongo</i> – In Tanzania	98
5.2.1.	<i>Taifa</i> (Nation) und <i>kizazi kipya</i> („neue Generation“)	98
5.2.2.	Bongo Flava und <i>uvazi</i> (Offenheit)	102
	„It is as if we do not have an African culture“ – „Our hiphop is African hiphop“	
5.2.3.	Bongo Flava und <i>ujamaa</i> (Gemeinschaftssinn)	106
5.2.4.	Bongo Flava und <i> umoja</i> (Einheit)	109
6.	OUTRO	114
	<i>National Culture feat. Bongo Flava? – Diesseits von Afrika – „Internal globalization“ und „Africanization“</i>	
	QUELLENVERZEICHNIS	121
	ANHANG	133
	<i>Bildanhang – Glossar – Eidesstattliche Erklärung – Lebenslauf – Stadtkarte Dar es Salaam – CD</i>	

1. INTRO

Mikono juu! Moja, mbili, tatu, twende! – Hände in die Höhe! Eins, zwei, drei, let's go!

Professor Jay: „Vijimambo“, Dar es Salaam 2003.

Es war September geworden in Dar es Salaam, und ich besuchte mein erstes Bongo-Flava-Konzert. Es sollte im *Leaders Club* stattfinden, im Stadtteil Kinondoni, und ich war pünktlich. Alle anderen 1000 Zuhörer kamen sechs Stunden zu spät. Aber das ist eine andere Geschichte.¹

Bongo Flava ist tanzanische, kiswahilisprachige Rapmusik. Das Konzert aber erinnerte mich an eine elitäre Ballveranstaltung. Es gab einen teuren Bereich für *Very Important Persons*, nahe der Tanzfläche, der später von Ehepaaren besiedelt würde, die in einer italienischen Oper nicht aufgefallen wären. Bei einem Rapkonzert. Ich hatte während meiner sechs Wartestunden aus Langeweile eine Zensusübung am toten Objekt gemacht und Tische und Stühle gezählt. Ich kann versichern, dass an 28 Tischen, von denen 17 mit weißen Tischdecken und Blumengestecken geschmückt waren, genau 146 weiße Stühle für die *Very Important Persons* standen, die später bis auf den letzten alle besetzt waren. Natürlich kamen auch Jugendliche. Auch sie hatten sich für das Konzert angemessen eingekleidet und trugen weite Baggie-Hosen, T-Shirts mit Schriftzügen lokaler Radiosender, Baseballmützen in den Landesfarben Tanzanias und Jamaikas und Timberland-Schuhe ohne Schnürsenkel. Für sie gab es 1180 Stühle: 813 blaue, 314 weiße und 53 rote. Aber sie zogen es über weite Strecken des Abends vor, zu tanzen.

Es war eines der *tamasha wa Aids*, der Aids-Konzerte, über die ich später noch schreiben werde. 2000 erklärte der tanzanische Präsident HIV (*ukimwi*) zu einem „national disaster“ (www.unaids.org²). Das führte zur Einrichtung einer *National AIDS Commission*, kurz TACAIDS. TACAIDS veranstaltete das Konzert. Drei Rapper aus Dar es Salaam traten auf, von denen zwei wichtige Gesprächspartner für mich werden sollten, sowie je einer aus Nairobi und Kampala. Bongo Flava ist ein Instrument der nationalen Aidsaufklärung geworden. Es erscheint kaum eine Kassette, auf der nicht mindestens ein Song vor der HIV-Ansteckungsgefahr warnte.

Was war HipHop in Tanzania also? Underground? Mainstream? Subkultur? Hochkultur? Das Verlautbarungsorgan der Regierung? Eine Arbeitsbeschaffungsmaßnahme für Jugendliche?

Da dies mein erstes Konzert war, beschloss ich vor Schreck, alles über den Haufen zu werfen, was ich über HipHop zu wissen glaubte, und von vorne anzufangen. Ein hehrer Vorsatz, doch insofern war dieses Konzert das beste, was mir passieren konnte. Es war ein früher Weckruf aus dem Feld, und er lautete: Im Kontext spielt die Musik! Ich habe mich, sowohl in Dar es Salaam als auch später am Schreibtisch, bemüht, Bongo Flava so wenig wie möglich durch die Brille des HipHop zu betrachten und so viel wie möglich durch die Brille tanzanischer Jugendlicher. Ich ging davon aus, Aussagen über HipHop – auch jene über „übereinkulturelle Merkmale“ (Scholz 2004: 51) – nicht a priori übertragen zu können. So werde ich Abstand

¹ Die geht so: Das Konzert sollte um „saa nane mchana“ beginnen, „acht Uhr nachmittags“. Während ich die offizielle tanzanische Zeitrechnung befolgte, der zufolge der Tag – nach europäischer Zeitrechnung – um 6 Uhr morgens beginnt, befolgten alle anderen Zuhörer die westliche Zeit und kamen, statt, wie ich, um 14 Uhr, erst um 20 Uhr.

² Genauer Link: www.unaids.org/en/geographical+area/by+country/united+republic+of+tanzania.asp

nehmen von dem in HipHop-Studien inflationär zu nennenden Gebrauch von Begriffen, die oft behandelt werden, als wäre eindeutig und universal, was sie bedeuten: „realness“, „Ghetto“ oder „Subkultur“ gehören dazu. Sie finden in Dar es Salaam keine Entsprechung oder sind anders besetzt.

Diese Arbeit wird von dem Gedanken mitgetragen, dass es *den* HipHop *an sich* gar nicht gibt. Es gibt nur bestimmte, medial vermittelte und sich ähnelnde Vorstellungen von HipHop, die dazu führen, dass HipHop „global“ genannt wird. Was an HipHop global ist, ist seine Verbreitung, nicht aber seine Entstehung (vgl. Spittler 2001: 245). Praktiken des HipHop sind weltweit verbreitet und zugänglich, werden aber „in sehr unterschiedlichen lokalen Kontexten angeeignet“ (Androutsopoulos 2003a: 11). Das führt zu sehr unterschiedlichen lokalen Umsetzungen von HipHop. Und in Tanzania wird HipHop in einem differenzierten Prozess der lokalen Aneignung, der auch zahlreiche Zurückweisungen von als global Geltendem beinhaltet, zu Bongo Flava.

1.1 Rewind, Play und Forward. Thema und Aufbau der Arbeit

Aneignungs- und Modifikationsprozesse von HipHop im Kontext Dar es Salaams sind das Thema dieser Arbeit. Im Lauf der Aneignung von weltweit verbreiteten Praktiken, die unter HipHop zusammengefasst werden, ist in Dar es Salaam eine neue *eigene* Musik entstanden, die zugleich unzweifelhaft HipHop ist. Darzustellen, was überhaupt angeeignet wird, gestaltet sich nicht selbstverständlich, weil HipHop keinem einheitlichen Muster oder Regelwerk folgt. Es geht daher zunächst um die Entstehung und Geschichte von US-HipHop, denn es waren und sind vor allem US-amerikanische Rapper, die für HipHop-Reartikulationen auf der ganzen Welt Modell stehen. Doch auch US-HipHop entstand unter spezifisch lokalen Umständen, was meine schon geäußerte Behauptung erlaubt, dass es *den* HipHop nicht gibt, sondern nur einen Pool von Ideen und eine Ursprungserzählung, auf die sich Rapper weltweit berufen. Sie spielt im New York der 1970er Jahre. In Kapitel 2 werde ich die für diese Arbeit relevanten Teile daraus nacherzählen.

Bevor ich die Aneignungsprozesse behandle, werde ich in Kapitel 3, unter besonderer Beachtung der Kulturpolitik, den historischen politischen, musikwirtschaftlichen und musikalischen Kontext Tanzanias nach der Unabhängigkeit 1961 darstellen, in den HipHop eingeschrieben wird. Dazu gehören ein Blick auf die Mediensituation vor der Privatisierung in den 1990er Jahren und ein Überblick über andere in Tanzania relevante Musikstile wie Dansi, Bolingo, Taarab und ngoma.

Um mich schließlich an das Phänomen namens Bongo Flava anzunähern, das emisch die „Musik einer neuen Generation“ heißt, werde ich, weil es vorwiegend Kassettenrecorder sind, auf denen in Dar es Salaam diese Musik abgespielt wird, dieser Vorgabe metaphorisch folgen und folgende Knöpfe des Kassettenrecorders bedienen: Rewind. Play. Record. Break. Forward.

Rewind & Play: Ich werde in Kapitel 4 zurückspulen, an den Anfang dessen, was andere vor mir über HipHop in Tanzania aufgezeichnet haben. Und dann drücke ich auf *Play*.

Nach einem Überblick über die verwendete Literatur zu Globalisierung und Aneignungen aus ethnologischer Perspektive in Kapitel 4.1, zeichne ich in Kapitel 4.2 den bisherigen Aneignungsprozess von HipHop in drei Phasen nach. In Anlehnung an andere Autoren, die über HipHop-Aneignungen schrieben, nenne ich sie „Arrival“, „Adoption“ und „Adaptation“; drei Phasen, die ineinander übergehen und auch ohne Unterteilungen dargestellt werden könnten. Ich bin aber der Meinung, dass die Dreiteilung wichtige Punkte mit einer Markierung versieht und den Prozess ordnet, ohne ihm aber seine Dynamik zu nehmen. Einer dieser entscheidenden Übergangspunkte in der Aneignung von HipHop wird auf das Jahr 1991 datiert. In Dar es Salaam gab es zu diesem Zeitpunkt schon seit einigen Jahren Rapper und Kritiker der vermeintlich US-amerikanischen Musikpraxis. In diesem Jahr fing ein HipHopper an, auf Kiswahili zu rappen. Damit begann die landesweite Verbreitung von Rap. Erst danach konnte Rap in Tanzania das werden, was er heute ist: die kommerziell erfolgreichste Musik. Die Musik, die in Dar es Salaam mittlerweile immer und überall ist, wo ein Radio läuft: in Bussen, in *corner bars*, in den Straßen.

Play & Record: So werde ich mich zu der Situation vorarbeiten, wie ich sie in den sechs Monaten meines Aufenthalts von Anfang August 2003 bis Ende Januar 2004 erlebte. Es geht dann um die Bedeutungen, die lokal ausgehandelt und HipHop zugeschrieben werden: Was wird aus HipHop selbst? Hinter dieser Betrachtung von Bongo Flava als Diskurs steht die Auffassung, dass die Aneignung nie beliebig ist, sondern dass Rapper bestimmte Repräsentationsziele verfolgen, die sie durch die Art ihrer Reartikulation zu erreichen versuchen. Global vorgestellte Konzepte des HipHop – Gangsta-Rap, die Ghettozentrizität oder die für HipHop als typische Praxis geltenden *Battles* – werden aufgegriffen. Doch sie werden sehr differenziert betrachtet, zum Teil radikal umgearbeitet, zum Teil nur eingeschränkt benutzt, immer aber mit neuem Sinn versehen. Selbst der Sinn möglichst originalgetreuer Imitationen erschließt sich nur aus dem lokalen Kontext.

Was als Bongo Flava entsteht, ist so global *und* lokal. Ohne das Globale könnte das Lokale nicht entstehen, und ohne das Lokale gäbe es das Globale nicht. Das Globale ist *im* Lokalen (vgl. Fabian 1998: 5), und das Lokale ist ein Aspekt des Globalen. Und da Lokalisierung konstitutiv für HipHop und als Forderung formuliert ist, die Rapper an sich selbst erheben, lässt sich am Beispiel von HipHop besonders elegant darstellen, dass Globalisierung keine kulturelle Homogenisierung erzeugt. Mit der schlichten Feststellung, dass eine Musik globalen *und* lokalen Einwirkungen zugleich ausgesetzt ist, ist aber noch nicht viel erreicht (vgl. Greve/Kaya 2004: 162). Es gilt in Kapitel 4.3 auch zu zeigen, dass die Aneignung so spezifisch lokal erfolgt, dass das Bedeutungsmanagement, das Rapper aus verschiedenen Stadtteilen Dar es Salaams betreiben, zu sehr heterogenen Ausprägungen von Bongo Flava führt. Bestehende Unterschiede werden von

einigen Rappern regelrecht zelebriert. Ich werde die Uneinheitlichkeit der Reartikulationen von HipHop beschreiben, aber auch darstellen, dass sie alle stets Bongo Flava bleiben. Die Kopräsenz von Globalem und Lokalem bringt eine neue Musik hervor, die als *eigene* Musik betrachtet wird.

Break & Play: Danach werde ich, was eine ethnologische Beschäftigung mit Aneignungsprozessen erst abschließt, beschreiben, wie die Rapper ihre Umarbeitungen und Reartikulationen auf einen größeren gesellschaftlichen Kontext hin ausrichten und für sich begründen. Ich bewege mich in Kapitel 5 auf eine Darstellung der Repräsentationsziele und -strategien zu, die Dar es Salaams Rapper verfolgen. Ich stelle dabei aber nie die Frage: Was *ist* Bongo Flava im nationalen Zusammenhang? Meine Fragen lauten, orientiert an einer Ethnologie der Jugend (vgl. Luig/Seebode 2003: 19): Wie ist Bongo Flava gewollt? Was ist die *Intention* der Rapper Dar es Salaams? Als was verstehen sie sich? Was wollen sie repräsentieren? Wie ordnen sie ihre Lebenswelt? Unter Berücksichtigung emischer Selbst- und Fremdbeschreibungen der Rapper als Angehörige einer *kizazi kipya* („neuen Generation“), stelle ich Bongo Flava in den Kontext der neueren tanzanischen Geschichte. Askew (1997) folgend, die Musik in Tanzania als Medium der Bevölkerung und Instrument der Regierung darstellt, das dient, um die Nation zu repräsentieren und nationale Fortschrittsbemühungen zu unterstützen, werde ich ein Bild entwickeln, in dem Nation als gemeinschafts- und zugehörigkeitsstiftend verstanden wird, dynamisch ist und ständig neue, verhandelbare Strategien der musikalischen Repräsentation erfordert und hervorbringt.

Bongo Flava, auf Repräsentationen der Nation hin angelegt, ist eine künstlerische Ausdrucksform von Jugendlichen, die nicht nur mit lokaler und panafrikanischer Musik aufwachsen, sondern auch mit global verbreiteter Musik wie HipHop, und die es als selbstverständlich ansehen, selbst Musik zu produzieren, die sich daran anlehnt. Unter Rückgriff auf Arbeiten von Mannheim (1978) und vor allem Bude (1987; 2001) beschreibe ich Dar es Salaams Rapper als eine Avantgarde einer Generation, die unter den Bedingungen des Wandels vom sozialistischen Versuch des ersten Präsidenten, Julius K. Nyerere, zur Liberalisierung aufwuchs. „Jede Generation hat ihre Zeit“ (Bude 2001: 10). Diese auch. Beeindruckt von neuer *umazi* (Offenheit) durch Privatisierung und zugleich beeinflusst von Gedankengut aus der *ujamaa*-Zeit des tanzanischen Sozialismus entwickelt die „neue Generation“ eigene Perspektiven auf die Nation, die in Bongo Flava ihren Ausdruck finden. Ich sehe die Jugendlichen nicht als passive Reproduzenten dessen, was ihnen Geschichte und Gegenwart präsentieren, sondern stelle sie als aktive Mitproduzenten ihrer Gesellschaft dar. Im Dialog mit der nationalen Gemeinschaft, als deren Teil – als Lehrer, Sprecher, Motoren, Kritiker, Innovateure – sie sich lautstark artikulieren, nutzen sie von Dar es Salaam als Sitz einer künstlerischen Avantgarde aus die vorhandenen Bedingungen, um die Situation, in der sie sich befinden, nicht nur zu enthüllen, sondern auch in der Intention, sie mitzugestalten. Daher der Titel: „*Rapping the Nation*“. Die „neue Generation“ – gesellschaftliche Akteure im Spiegel ihrer Zeit – arbeitet an eigenen Repräsentationen der Nation.

Forward & Play: Am Ende werde ich, um im Bild der Kassette zu bleiben, vorspulen. Das Schlusskapitel beschäftigt sich mit einem Ausblick. Also: Wie sieht der Blick in die Zukunft von Bongo Flava aus, den mir die Rapper Dar es Salaams vermittelt? An wem und an welchen Ideen orientieren sie sich in der weiteren Umarbeitung von Rap? Aber auch: Wo endet diese Arbeit, wo eigentlich weitergedacht werden müsste, sollte oder wenigstens könnte?

1.2 Feldforschung und ethnologische Repräsentation

Eines der Probleme der ethnologischen Repräsentation ist, dass der Forscher ein Ich besitzt. Wenn man dieses Problem ernst nimmt, muss die Folge der Versuch sein, es zu minimieren, indem man es nicht verschweigt. „Das Ich des Wissenschaftlers schreibt die Arbeit, aber das Ich ist nicht mehr das doktrinäre Problem, wenn es weiß, daß es ein Produkt ist und seine Produktionsbedingungen offen hinlegt, für jeden, der es wissen will“ (Poschardt 2001: 38). So halte ich es mit Tricia Rose, die eine Theorie der Rapmusik formuliert hat. Sie und andere US-amerikanische Minderheitenvertreter begründeten die Praxis, aufzuschreiben, welche Identitäten ihren akademischen Arbeiten unter anderem zugrunde liegen. Sie beschreibt sich als „African-American woman of biracial parentage with second generation immigrant parents, [...] pro-black, [...] ex-working-class, New York-based feminist, left cultural critic“ (Rose 1994: xiii).

Was also mich betrifft: europäische Mittelschicht, aufgewachsen auf dem Land, weiter gewachsen in der Stadt. Vor und neben dem Ethnologiestudium machte ich eine journalistische Ausbildung und arbeite seit einigen Jahre journalistisch über, vor allem, so genannte Popmusik. All dies könnte Einfluss genommen haben auf meine Themenwahl und -bearbeitung. Dies kann nicht alles sein, was ich in diese Arbeit an Selbstreflexion einbringe, doch hielt ich ein eigenes Kapitel, das sich damit beschäftigt, für eine akademische Pflichtübung, die leider auch die konservative Strategie ermöglicht, das eigene Ich beim Schreiben wieder vergessen zu können. Um wiederum im Bild des Kassettenrecorders zu bleiben: Ich werde mich bemühen, immer dann das Mikrofon auch in meine Richtung zu halten, wenn meine Rolle im Feld und meine Vorstellungen, die ich vor der Forschung von meinem Thema hatte, inhaltlich relevant werden: gerade dann, wenn es darum geht, als wie revisionsbedürftig sie sich herausstellten. So versuche ich zu zeigen, dass meine Darstellung, bei allem Bemühen um Intersubjektivität, genau dies ist: *meine* Darstellung.

Was meine Methoden betrifft: Während der sechs Monate meines Aufenthalts in Tanzania, von Anfang August 2003 bis Ende Januar 2004, führte ich etwa 40 narrative, relativ unstrukturierte Interviews mit Rappern, Produzenten, Journalisten und Radios-DJs, die ich nicht alle wörtlich zitieren werde, doch sie alle trugen zur Entstehung dieser Arbeit bei. Ich besuchte alle Konzerte, von denen ich erfuhr, etwa 20 Rapkonzerte, dazu eine Handvoll Dansi-, ngoma- und Taarab-Performances (zu dieser Musik in Kapitel 3). Ich wohnte bei einer Frau, die der indischen Diasporagemeinde angehört, und – was ich nicht vorher geplant hatte – etwa 100 Meter vom

Haus einer der bekanntesten Rapgruppen Tanzanias entfernt, dem *Eastcoastteam*. Dieser Zufall strukturierte meinen Alltag stärker als meine eigentliche Wohnsituation. Ich durfte am Leben des *Eastcoastteams* teilnehmen, beobachtend, zuhörend, fragend, mitredend. Ich wurde ein Teil der Gruppe auf Zeit, trug T-Shirts mit dem Bandnamen, war bei Konzerten backstage, spielte mit den Mitgliedern Billard, hing mit ihnen herum (sie sagen: „tunahang around“ – „we hang around“) und besuchte mit ihnen ihre Verwandten. Ob ich Zugang zu vielen der vorliegenden Informationen erhalten hätte, wenn ich nicht zufällig ihr Nachbar gewesen wäre, bezweifle ich.

Gegen Ende meines Aufenthalts stellte ich eine Compilation mit Bongo Flava zusammen, die bei *out here records* (München) im November 2004 erschienen ist (*im Anhang*). Als ich den ersten von 13 Lizenzverträgen mit Rappern abschloss, war ich schon fast fünf Monate in Dar es Salaam. Es ist auszuschließen, dass die Auswahl der Informationen, die ich von den Rappern erhielt, von kommerziellen Interessen ihrerseits beeinflusst war; welche Auswirkungen dies auch immer hätte haben können. Alle Interviews mit meinen Hauptinformanten waren zu diesem Zeitpunkt bereits geführt. Durch die Arbeit am CD-Projekt erhielt ich Zugang zu Informationen, die vor allem die rechtliche Situation betreffen. Diese allerdings ist hier nur am Rande relevant.

Was mein Feld betrifft: Dar es Salaam ist nicht die Hauptstadt Tanzanias, aber politisch und wirtschaftlich die Metropole – und das Zentrum des ostafrikanischen HipHop. Die Fäden des Musikmarktes laufen hier zusammen, auch für andere Musikstile. Relevant für die Musik sind vor allem Radios und die Fernsehsender, die seit etwa 2001 lokal produzierte Musikvideos ausstrahlen. Hier haben viele jener Medien ihren Sitz, die auch in Kenya und Uganda genutzt werden. Hier gibt es mit Abstand die meisten Studios, die Rapmusik produzieren. Hier gibt es die weitere Infrastruktur des Musikmarktes, etwa Booking- und Distributionsunternehmen. Und genau deshalb ziehen viele der Musiker nach Dar es Salaam oder, wenn sie hier aufgewachsen sind, bleiben hier wohnen. In keiner anderen Stadt hätte ich die Möglichkeit gehabt, tiefer in das Phänomen HipHop in Ostafrika einzutauchen als in Dar es Salaam. Dennoch bleibt diese Arbeit begrenzt. Zum einen begrenzt auf Bongo Flava in und aus Dar es Salaam. In jeder größeren tanzanischen Stadt entsteht Bongo Flava; in Arusha, Tanga, Mbeya, Mwanza, Dodoma und Morogoro, auch in Stone Town auf Zanzibar. Es gibt Unterschiede, die aber in dieser Arbeit vor allem Fußnoten füllen. Zum anderen beruht diese Arbeit vor allem auf den Recherchen während eines sechsmonatigen Aufenthalts. Sie gewährt daher nur einen Einblick; zeit-, orts- und personengebunden. Ich spreche so stets von *einem* Bongo-Flava-Entwurf, wie ihn einige von Dar es Salaams bekanntesten Rapper der Jahre 2003 und 2004 denken, verhandeln und herstellen.

Bereits nun mag es neue Rapper in der Stadt geben, neue Repräsentationsstrategien, neue Ideen und Modifikationen der Modifikationen von HipHop, die ich hier darstelle. Dennoch ist diese Arbeit ein Beitrag zur Schließung einer Lücke. Die zahlreichen in Afrika stattfindenden Aneignungsprozesse der Musik von African Americans sind relativ schlecht dokumentiert.

Offenbar haben überkommene Vorstellungen von Authentizität bislang weitgehend verhindert, die in vielen afrikanischen Ländern seit Jahren große Relevanz von HipHop anzuerkennen.

Was den Stand der Literatur betrifft: Belgische (Remes 1998; DeRycker 2002) und niederländische Autoren (Gesthuizen/Haas 1998; Haas 2000) verfassten wichtige Quellen über die frühen Tage des tanzanischen Raps. Eine österreichische (Englert 2003; 2004) und eine Weimarer/Berliner Studie (Roch/Hacke 2004) behandeln Bongo Flava nach 2000. Zu Beginn von Kapitel 4 werde ich mich dem Stand der HipHop-Forschung widmen. Dennoch: Aus deutscher Perspektive wird nach wie vor besonders Forschung über amerikanischen und französischen Rap rezipiert (vgl. Scholz 2003: 149). Afrikanischer Rap kommt insgesamt sehr kurz. Und obwohl Dar es Salaam neben Dakar als Hauptstadt der afrikanischen Rapmusik gilt (vgl. Seibt 2001: 12), ist Bongo Flava im Vergleich zu Rap im Senegal noch weit stiefmütterlicher behandelt worden. Außerhalb Ostafrikas galt Dar es Salaam als HipHop-Stadt bislang als weitgehend unbeschriebenes Blatt. Aber das ist es nicht.

1. HIPHOP

Es ist egal, wer Präsident ist, denn er ist nicht Präsident in unserer Straße.

Chuck D., Rapper von *Public Enemy*.

„Rap“, schrieb in den frühen 1980er Jahren der erste HipHop-Historiker, David Toop,

„lässt sich zurückverfolgen über Disco, Straßenfunk, Radio-DJs, Bo Diddley, Bebop-Sänger, Cab Calloway, Pigmeat Markham, Steptänzer und Komiker, The Last Poets, Gil Scott-Heron, Muhammad Ali, A-capella und Doo-Wop-Gruppen, Seilspring-Reime, Gefängnis- und Soldatenlieder, Toasts, Signifying, The Dozens, bis hin zu den Griots in Nigeria und Gambia“ (Toop 1992: 30).

Auch andere heben, wie Toop, Rap-Ursprünge hervor, die auf afrikanische Kontexte verweisen. Wittmann vergleicht Rhythmik und sozialkritisches Potenzial des Sprechgesangs, „zu dem sich viele afrikanische Sprachen aufgrund ihres polytonalen Charakters besonders gut eignen“ (Wittmann 2003: 283), mit der westafrikanischen Griot- oder Jeli- und der zentralafrikanischen Mvet Bom-Tradition; im slanghaften und spielerischen, wortschöpferischen Sprachgebrauch des HipHop sieht er eine Vergleichbarkeit mit dem unter anderem „beninischen [...] Voodoo“ (ebd.).

Maraszto berichtet, dass im Senegal Rapmusik mit dem Tassu, einem rhythmischen und kritischen traditionellen Lobpreisgesang, in Verbindung gebracht werde (vgl. 2002: 99f.). Solche Bezüge gibt es auch in Dar es Salaam. Einer meiner Informanten, Inspectah Haroun, sieht HipHop in einer Linie mit ostafrikanischer Poesie: „Africans have something that is called *masbairi* [Gedichte]. It's culture from Africans. But then, what can I say, Americans take our culture and then do something like hiphop.“ Ein Freund der Band *X-Plasta* aus Arusha, James, betrachtet Rap als Erfindung des ghanaischen Achong Pong Clan, nach dem sich auch eine tanzanische Rapgruppe, ebenfalls aus Arusha, benannte (vgl. www.arushamuzik.com/B.htm).

Doch Verbindungen zwischen HipHop und afrikanischen Musiktraditionen müssen, falls sie linear gemeint sind, relativiert werden. Schon Jazz, auch zuerst eine Musik der African Americans und in soziokultureller Hinsicht gelegentlich als Vorgänger von HipHop bezeichnet, war „eine zusammengewürfelte Musik voller Anleihen“ (Jamin 1986: 355). Mindestens in diesem Sinn ist HipHop tatsächlich ein Nachfolger des Jazz. Gilroy betont den Zusammenhang von HipHop mit *black music*, und diese habe keinen Ursprung: Sie müsse in Polen von Kontinuität und Bruch, Stabilisierung und Destabilisierung beschrieben werden (vgl. 1993: 72-110). Rose nimmt an, „dass der Schlüssel zum Verständnis von HipHop sich weniger auf den Ursprungspunkt als auf den Weg bezieht“ (1994: 72; dt. Bennett 2003: 30). Fluss (*flow*), Überlagerung (*layering*) und Bruch (*rupture/break*) sind für sie primäre HipHop-Eigenschaften. „Rap then, is not simply a linear extension of other orally based African-American traditions [...]“ (Rose 1994: 85). Coplan schreibt, „much of the Western popular music so influential in Africa has grown luxuriantly in the Americas from African roots“ (1985: 3). „The answer to the question of where rap is really from, where its roots lie, is that it is perceived as a U.S. phenomenon, or often, more specifically, as an African American phenomenon“ (Wermuth 2001: 150).

Dadurch hat HipHop symbolische Bezüge zu einem imaginierten Afrika: „Afrika“ und „black“ sind Metaphern für widrige Lebensumstände, die – da sie als vergleichbar angenommen werden, auch wenn sie sehr verschieden sein können – eine transnationale Solidarität zwischen HipHoppern auf der ganzen Welt herstellen (vgl. z.B. Auzeanneau 2003: 194f.; vgl. auch Kap. 6).

Es ist aber gar nicht nötig, kiswahilischsprachigen Rap aus Tanzania – Bongo Flava – als lineare Weiterführung afrikanischen Sprechgesangs zu interpretieren, um ihn als spezifisch tanzanisch bezeichnen zu können. Rap wurde und wird lokal angeeignet und reartikuliert. Heute ist Bongo Flava eine Musik, die in Tanzania zu den nationalen Musikstilen gezählt wird. HipHop ist, egal wo auf der Welt er entsteht, eine stets lokal ausgestaltete Kunstform. Ihn aus dem jeweils lokalen Kontext seiner Entstehung zu reißen, hätte nur Sinn, wollte man die Erfolgsgeschichte eines US-amerikanischen Konsumprodukts schreiben. Gerechtfertigt wäre es aber auch dann nicht. „Der Aspekt der Lokalisierung ist in der HipHop-Kultur³ inhärent“ (Androutsopoulos in: Raab 2004e⁴: 13). Ohne die Verortung von Rap im lokalen sozialen und kulturellen Kontext wäre er nur noch eine Sprechgesangstechnik, aber kein HipHop. HipHop ist Diskurs. Er entsteht im Dialog zwischen den Rappern „about where they’re from“ (Rose 1994: 11; vgl. auch Potter 1995: 146); im Diskurs darüber, was, wer, wie und warum repräsentiert werden soll. Unter verschiedenen sozialen Bedingungen geschieht dies lokal unterschiedlich, was konstitutiv für

³ Der Begriff „HipHop-Kultur“ ist bei HipHoppern und in der akademischen HipHop-Literatur gebräuchlich. Ich werde ihn aber nur verwenden, und dann nur zwangsläufig, wenn ich andere Autoren zitiere. Auf die Gründe werde ich in Kapitel 5.1 eingehen.

⁴ Die Quelle ist ein telefonisches Wortlautinterview von mir mit Jannis Androutsopoulos, Sprachwissenschaftler mit Schwerpunkt Jugendkultur und -sprache, Juniorprofessor für Medienkommunikation, Universität Hannover, abgedruckt in der *taz*, 21.07.2004.

HipHop ist. Lokale Umsetzungen können schon vom Prinzip her nicht bloße Imitationen sein, weil HipHop die Reflexion lokaler und eigener persönlicher Erfahrung vorschreibt (vgl. Raab 2004e: 13). Es verschafft im HipHop keine Anerkennung, einfach nur nachzumachen, was die Vorbilder erzählen. Die Jugendlichen „müssen ihren Diskurs rund um lokale Wirklichkeit aufbauen“ (ebd.). Doch diese Vorbilder lieferten und liefern Modelle, Begriffe und Ideen zur Ausgestaltung. HipHop lokal wird mit Bezug zu seiner Ursprungserzählung gedacht. Und diese spielt, was im Reden über die Globalisierung des HipHop unterzugehen droht, selbst nicht im luftleeren Raum, sondern in einem spezifischen lokalen Rahmen: New York City, South Bronx, 1970er Jahre.⁵

1. History. Die lokale Entstehung des HipHop als Ursprungserzählung

HipHop entstand in den 1970er Jahren in den vorwiegend von African Americans und Hispanics bewohnten sozioökonomisch schwächeren Vierteln New Yorks. Und „keine Gegend wurde stärker zum Symbol städtischer Verwahrlosung als die Bronx, vor allem die South Bronx“ (George 2002b: 29). Zu verzeichnen war nach dem offiziellen Ende der Rassentrennung ein Anstieg der „[s]patial segregation and economic marginalization of social classes and ethnic groups, in particular of Black Americans [...] Hip Hop culture and Rap music are seen as cultural responses to these societal changes“ (Scharenberg 2004: 13). In die Situation der Marginalisierung und ethnischen Durchmischung im New York der Post-Bandenkrieg-Ära, nach Malcolm X und Martin Luther King, in der Ära der nur offiziell überwundenen Rassentrennung der Gesellschaft (vgl. Toop 1992: 18), sieht George aber kreatives Potenzial und Dynamik eingeschrieben:

„1976 war die Bronx alles andere als eine kulturelle Einöde. Trotz Zerstörung und Vernachlässigung war hier das Zentrum einer lebendigen, von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommenen zukunftsweisenden Kreativität, die nur in dieser extremen Mischung der Ethnien und ihrer relativen Isolation gegenüber dem Rest von New York entstehen konnte“ (George 2002b: 29).

Dort entstanden, zum Teil in Abhängigkeit voneinander, die vier Ausdrucksformen, die mit HipHop assoziiert werden: Graffiti, Breakdance, Rap und DJing (vgl. ebd.). Auch Kleidungsstile spielen im Zusammenhang mit HipHop eine Rolle. Rapper waren zunächst Helfer der Platten-DJs, sie feuerten DJs und Publikum an. Die DJs mischten verschiedene Sounds ineinander und kreierten oft lange Stücke, die vor allem eines sein mussten: tanzbar. Dabei markierten sie Breaks, die für Tänzer Möglichkeiten zu Einlagen boten. Breakdance entstand, „ein Medley diverser Bewegungen ganz unterschiedlicher Herkunft“ (George 2002b: 34f.), zum Beispiel aus Kung-Fu-Filmen sowie Fernsehshows und Choreographien berühmter African Americans.

„At the height of disco's popularity, a new style of dance and musical pastiche emerged that used disco music to focus on the break points, to highlight and extend the breaks in and between the songs. At these

⁵ Wobei auch zeitgleiche Entwicklungen in Los Angeles sowie Performances der mittleren 60er Jahre in New York relevant waren – sowohl für die Entstehung als auch für die spätere Diffusion von HipHop (vgl. Toop 1992).

break points in the DJ's performance, the dancers would *breakdance*, executing moves that imitated the rupture in rhythmic continuity as it was highlighted in the musical break“ (Rose 1994: 47).⁴

Graffiti, dessen Reiz sich unter anderem aus der Provokation und Illegalität, aber auch, wie im Fall der Musik, aus der Möglichkeit der Selbstermächtigung ableitete, entstand unabhängig davon und wurde wegen der gesellschaftlichen Unerwünschtheit besprühter Wände als erstes einem größeren Publikum bekannt. Graffiti bedeutete eine Umverteilung der Macht, Zeichen zu setzen (vgl. Baudrillard 1978: 19-38). „Graffiti bedeuten immer einen Übergriff, und in diesem Sinne sind sie vorsätzlich – aber durchaus zweckgerichtet – fehl am Platze“ (Back et al. 1998: 255). Sprayer verbreiteten HipHop zuerst über die South Bronx hinaus. Der erste große Artikel darüber stand 1971 in der *New York Times* und handelte von einem Sprayer, der seinen Writingnamen, „Taki 183“, in ganz New York anbrachte (vgl. Rose 1994: 42).

Intensität und Produktionsanarchie des HipHop sprechen „von der Unerträglichkeit der Verhältnisse ebenso deutlich wie von den gerade aus ihnen besonders schroff herausragenden Ideen von ihrer Überwindung“ (Diederichsen 1992: 14). Über Ähnlichkeiten der sozialen Voraussetzungen und der performativen Ausgestaltung wird HipHop als Teil der *black music*^z und ihr vorläufiges Fazit betrachtet.

„Eine eigene Sprache zu finden war das Anliegen fast jedes kulturellen Statements der Afroamerikaner. Jazz, R&B, Soul, Funk versuchten dies, aber es war der Hip-Hop, der all diese Versuche aufnahm und deren Energien bündelte. Die Radikalität der Rap-Lyrics war Ausdruck des neuen aggressiven Bewußtseins jener Kinder, die mit den Kämpfen der Bürgerrechtsbewegung und der Black-Power-Movement in den 60er und 70er Jahren aufgewachsen waren“ (Poschardt 2001: 152).

Insofern ist HipHop, selbst wenn seine Musik in den Anfangstagen vor allem als Partyunterhaltung diente, politisch zu verstehen. Die „Sichtbarmachung und Umdeutung des gesellschaftlich Marginalisierten“ (Scharenberg 2004: 23) geschieht durch die Selbstverortung im Ghetto (vgl. ebd.: 24ff.; Auzeanneau 2003: 194; Klein/Friedrich 2003a; Menrath 2001: 95; Mitchell 2001b; Rose 1994: 12; Toop 1992; u.v.a.), das junge Männer, vor allem African Americans, vom Rand ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, als HipHop nach einigen Jahren der Anlaufzeit von Medien und bald von einer breiten internationalen Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Der Rap klagt „die Lebensbedingungen der Afroamerikaner des Ghettos an“ (Auzeanneau 2003: 194). Mit dem Ghetto sieht die Linguistin Auzeanneau zudem die

⁴ Hervorhebungen sind in allen Zitaten, sofern nicht anders angegeben, im Original.

^z Ausdruck zur Benennung der vielfältigen und extrem unterschiedlichen und diversifizierbaren Ausdrucksformen vor allem der African Americans. Gemeinsam haben alle, dass sie eine soziale Gemeinschaft derer mitherstellen, die sich auf eine gemeinsame Geschichte der Unterdrückung, beginnend mit der Sklaverei, berufen. Der Begriff umfasst unter anderem Blues, Funk, Jazz, Soul, R&B, HipHop und deren zahlreiche Subgattungen und -genres. Der Begriff ist nicht unumstritten. Es wird gelegentlich darauf hingewiesen, dass es kaum hingenommen würde, stünden Musikstile wie Rock, Pop, Techno und so genannte volkstümliche Blasmusik gemeinsam unter dem Begriff „white music“ im Plattenhandel. Weitere Gegenargumente, die zum Teil von African American Musikern geteilt werden: „plumpe Kulturalisierung einer politischen Bewegung“ (Sundermeier 2004: 17), „Charme des Exotischen und des Unterhaltsamen“ (ebd.: 17), „essenzialistisches Vokabular“ (Büsser et al. 2004: 4), dem „die alte Dichotomie zugrunde liegt, ‚schwarze‘ Kultur als ‚körperlich‘ und ‚weiße‘ als ‚geistig‘ aufzufassen“ (ebd.). Andere African Americans benutzen den Begriff dagegen gezielt, um auf soziokulturelle Gemeinsamkeiten in der Herkunft jeder *black music* aufmerksam zu machen.

„Sprache der Straße assoziiert. Diese Assoziation rührt von der Herkunft und den gegenwärtigen Charakteristika der Bevölkerung her, die mit der HipHop-Bewegung verbunden ist“ (ebd.). Die Sprache ist slangdurchsetzt und verändert das Englisch der Mehrheitsgesellschaft für eigene Zwecke zu einem eigenen Code. US-Rap bedient sich teilweise eines „black English“. Hier werden oft Bezüge von HipHop zum „Signifying Monkey“ (vgl. Gates 1988) aufgezeigt, „a story, which has many versions, of the victory by trickery and deceit of the physically weaker monkey over the lion“ (Cross 1993: 11). Der „Signifying Monkey“ zeigt sich, im US-Kontext, als „repetition *with a difference*“ (Potter 1995: 27) im „skeptisch-ironische(n) Benutzen von Floskeln der weißen Mainstream-Kultur“ (Diederichsen 1998: 241). Auch die „Kanak Sprach“ (vgl. Zaimoglu 1995) ist in diesem Sinn zu lesen – als offensives Bekenntnis türkischer Jugendlicher in Deutschland als gesellschaftliche Außenseiter, die sich trotzig und stolz selbst „Kanake“ nennen und in ihrem „Lumpen-Hades“ (ebd.: 15), ihrem Ghetto, ein „Creol oder Rotwelsch mit geheimen Codes und Zeichen“ (ebd.: 13) sprechen. Dar es Salaams Rapper benutzen ein *Kiswahili cha mitaani* (Kiswahili der Straßen). Sie kreieren ständig neue Wörter. Ihr Kiswahili ist die flexible Umgangsform einer nicht fest geschriebenen Sprache. Doch es ist die Sprache einer „neuen Generation“, wie sie genannt wird, nicht einer politischen Minderheit.

Nelson George definiert die „Ghettozentrizität“ des HipHop als „making the values and lifestyles of America’s poverty-stricken urban homelands central to one’s being“ (George 1994: 95; zit. Scharenberg 2004: 24) So wird ein Perspektivenwechsel propagiert, der „den eigentlichen Inhalt der diskursiven Revolte“ (Scharenberg 2004: 24) des HipHop bezeichnet. Der Blick richtet sich, umschrieben in der zentralen Metapher des Ghettos, auf „verleugnete, stigmatisierte und ‚verruhte‘ Lebenswelten“ (ebd.) – ein Perspektivenwechsel, der Bewohner solcher Lebenswelten, bald nicht mehr nur die Bewohner der Bronx, weltweit faszinierte. Neben der Sprache ist im Ghettokonzept auch „der Gedanke der Gemeinschaftlichkeit, der *community*“ (ebd.) elementar. In Raptexte fließen vielfach persönliche Erfahrungen in der eigenen Straße, dem eigenen Ghetto und in der (Neighbour-)Hood ein. Die Anbindung an die eigene „Hood“, ausgedrückt in der Ghettozentrizität, wird auch von weltweit erfolgreichen Rappern⁸ betont, die sich so an HipHop nicht nur in der formalen Ausübung von Techniken, sondern auch inhaltlich und in der Befolgung der Wertekonstellation binden. Doch mit Ghetto, Hood und *street life*-Bezug ist dem HipHop auch die Abgrenzung von anderen Hoods im Wettkampf eingeschrieben.

„Die Erprobung und der öffentliche Nachweis von Fertigkeiten im direkten Wettkampf, im so gen. *Battle*, ist konstitutiv für das Selbstverständnis und die Praxis der Hip Hop-Kultur: Kompetitivität prägt die diskursiv-musikalische Kunst des *Rapping* oder *MCing*, die akrobatisch-tänzerische Kunst des *Breaking* und das *DJing*, d.i. die virtuose Erzeugung von *Sound* mit Schallplatten“ (Sokol 2004: 135).

⁸ Etwa vom Rapper Eminem, der seine Hood *D12* aus Detroit auf der Welle seines Erfolgs mit zog. Auch wenn dies ein Marketingtrick wäre, könnte er nur funktionieren, weil die Hood als relevanter Bezugspunkt anerkannt ist.

Afrika Bambaataa, einer von drei historisch als wichtig betrachteten DJ-Pionieren⁹, schuf mit der *Zulu Nation*¹⁰ in den 1970er Jahren eine Organisation, die Jugendliche aus Gangs holen und in einen institutionalisierten Rahmen integrieren wollte, in dem sich Wut und Streit statt durch die Anwendung von Gewalt in Reimwettkämpfen kanalisieren ließen. HipHop bot eine Möglichkeit der gewaltfreien Konfliktlösung. Es gelang „Afrika Bambaataa, den Teufelskreis zunehmender Gewalt zu durchbrechen, die in den Armenvierteln von New York Mitte der Siebzigerjahre einen ersten blutigen Höhepunkt erlebte“ (Verlan 2003a: 33). Die *Battle*, eine zentrale Kunstform des HipHop, ist so ebenso im sozialen Kontext von Entstehungszeit und -orten zu sehen wie andere Konzepte, die HipHop hervorgebracht hat. Praktiken und Stilmittel der *Battles* sind das Zollen von *respect* für gute Leistungen und das Dissen¹¹ schlechter oder unbeliebter Rapper (vgl. Menrath 2001: 91).¹² Androutsopoulos und Verlan gehen davon aus, dass die *Battle* mitverantwortlich sei für die weite Verbreitung des HipHop (vgl. Androutsopoulos 2003a: 12) und seine Langlebigkeit (vgl. Verlan 2003a: 33). Ich werde aber zeigen, dass die *Battle* in Dar es Salaam differenziert behandelt und eher zurückgewiesen wird (vgl. Kap. 4.3.4 und 4.3.7).

Der Satz des Rappers Chuck D. von *Public Enemy*, der die Umdeutung von Hierarchien und politischen Institutionen in den *Battles* sowie die Umlenkung der Wahrnehmung auf Randbereiche zusammenfasst, wurde berühmt: „Es ist egal, wer Präsident ist; denn er ist nicht Präsident in unserer Straße.“¹³ Die Ursprungserzählung verortet HipHop in den Straßen gesellschaftlicher Randbereiche. Der Diskurs über HipHop, der Rap – zunächst nur eine Gesangstechnik – erst zu HipHop macht, ist von dieser Erzählung entscheidend geprägt. Verhandelt werden „die Möglichkeit und Form des Transfers schwarzer Symbole in neue kulturelle Kontexte“ (Klein/Friedrich 2003a: 64). Ob die kolportierte Ursprungserzählung historisch korrekt ist, ist hier weniger relevant als dass HipHop sich diskursiv auf diese Erzählung beruft. Auch die HipHop-Aneignung in Dar es Salaam orientiert(e) sich an ihren Vorgaben.

2. Here we go. US-HipHop als Modell für die weltweite Internationalisierung

⁹ Die anderen sind Kool Herc und Grandmaster Flash.

¹⁰ Der Name ist Afrika Bambaataa zufolge inspiriert vom britischen Film „Zulu“. Darin verteidigen die Zulu ihr Land gegen einfallende Briten. Obwohl sie am Ende die imperialistischen Feinde vernichtend schlagen können, ziehen sie eine gewaltfreie Lösung vor und verehren sie als würdige Gegner (vgl. Lipsitz 1994: 26). Die *Zulu Nation* existiert heute international.

¹¹ engl. dissing; im HipHop gängige Abkürzung für „to disrespect“ (→Glossar).

¹² Ziel ist es, individuellen *fame* durch die Ausarbeitung eines individuellen *styles* zu erlangen. Dieses Ziel ist im HipHop-Diskurs aber auch umstritten, da es den als mindestens ebenso wichtig erachteten Gruppenbildungsprozessen entgegenläuft (vgl. Menrath 2001: 91). In Dar es Salaam wird dies unter Verwendung dieser Terminologien aber nicht diskutiert.

¹³ Der Satz gehört zum HipHop-Standardrepertoire und wird meist ohne konkrete Quellenangabe zitiert, oft z.B. in Webforen.

„Since the early 1980s, rap music has become a worldwide phenomenon“ (Wermuth 2001: 149). Die internationale Diffusion begann mit kommerziell erfolgreichen Rapsongs wie „Rapper’s Delight“ der *Sugar Hill Gang* (1979, mit Band statt DJ) und „The Message“ von *Grandmaster Flash & The Furious Five* (1982, mit DJ) (vgl. George 2002b: 51f.; 89f.; Verlan 2003a: 32). Es ist davon auszugehen, dass HipHop in dieser Zeit auch Tanzania erreichte, aber, wie in anderen Ländern, zunächst noch von relativ wenigen Jugendlichen rezipiert wurde (vgl. Gesthuizen/Haas 1998; Remes 1998: 302ff.; vgl. hierzu Kap. 4.2.1). Weltweit, auch in Tanzania, bildeten sich mit der Zeit lokale Gruppen heraus, die Rap nicht nur hörten, sondern auch produzierten (vgl. Androutsopoulos 2003b; Kimminich 2004c; Krims 2000: 152-197; Mitchell 2001a; u.a.).

Mit den ersten Hits hatte so eine neue Phase des HipHop begonnen. Die Unterhaltungsindustrie definierte von nun an HipHop mit. „Das Verlassen des gesellschaftlichen Nebenraums bedeutete für die HipHop-Kultur den Verlust der Autonomie über ihre Ästhetik und Produktion“ (Poschardt 2001: 196). Die neue Situation veränderte vor allem die Rapmusik: Hatte sie zunächst konkrete „Hoods“ und „Ghettos“ repräsentiert, wurde sie nun weit über ihre Entstehungsorte hinaus rezipiert. Im Diskurs mussten und müssen immer wieder neu die Fragen beantwortet werden, was und wer wie und warum repräsentiert werden soll und ob die Kommerzialisierung des Rap einen „sell-out“ (Verlan 2003a: 33) des kreativen Repräsentationspotenzials bedeute.

Mit zunehmender Internationalisierung und Kommerzialisierung entwickelten Vertreter der frühen, „old school“ genannten Phase des HipHop, neue Strategien der Selbst- und der Lebensweltdarstellung. Unter dem Stichwort *keeping it real* sind die vielfältigen Versuche subsumierbar, HipHop als Medium des Lokalen, der je eigenen Erfahrungswelt, zu festigen. „Invocations of authenticity are performed often, resonate deeply, and are widely shared by members of the hip-hop community“ (McLeod 1999: 138). Zur diskursiven Konstruktion von *realness* trugen die Rapper von *Public Enemy* erheblich bei. Ihre Ästhetik, ihre radikal-politische Ausrichtung und ihre Definition von HipHop als „CNN der Schwarzen“¹⁴ machten sie zu anerkannten Repräsentanten einer „black power“ (Hüser 2004: 73), als die sie für Massenmedien weltweit umso interessanter wurden. „Ohne das ganze Spektrum zu repräsentieren“ (ebd.), waren es *Public Enemy*, „deren Kampfansagen die öffentlichen Debatten und deren Armeelook die Bilder über Rap in erster Linie bestimmten“ (ebd.). Das Prinzip des *keeping it real* erkennt HipHop edukative, politische oder soziale Aufgaben zu, enthält aber keine konkreten Handlungsanweisungen, außer die Bindung von Text und Repräsentationspraxis an die eigene Lebenssituation. Die Lokalisierung – und damit die Heterogenität – von HipHop gehört so zu

¹⁴ Das Zitat fällt in verschiedenen Quellen. Die mir vorliegende ist ein Interview mit dem *Spiegel* (Matussek/Hüetlin 1994).

seinem inhaltlichen und ästhetischen Programm. Durch die weltweite Diffusion von HipHop entstanden unzählige Stile, die bis heute ihren Entstehungsorten zuzuordnen sind.¹⁵

Obwohl *realness* aber im US-HipHop und in HipHop-Milieus anderer Länder den Stellenwert einer Quasi-Existenzberechtigung als HipHopper einnimmt (vgl. Klein/Friedrich 2003a: 7), kann nicht vorausgesetzt werden, dass dies auch für Dar es Salaam zutrifft. Tanzanischer HipHop ist im eigenen lokalen Kontext verortet, und wenn Diskurskonstruktionen des (US-)HipHop angeeignet werden, so geschieht dies nicht beliebig, sondern sie werden selbständig und dem eigenen urbanen Kontext gemäß umgestaltet. Ich werde zeigen, dass eine kontextgemäße Reartikulation der *realness* bedeutet, dass sie nur eingeschränkt reartikulierte wird (vgl. Kap. 4.3.6).

Ebenfalls ein interessantes Beispiel für die lokale Umarbeitung von scheinbar dominanten HipHop-Konzeptionen ist Gangsta-Rap. Eigentlich nur eine unter vielen Gattungen des „Reality Rap“ (George 2002b: 67) erfuhr dieses Genre wegen der „Verherrlichung von Knarren, Messern und Crack“ (ebd.: 74) besonders intensive mediale Aufmerksamkeit. Gangsta-Rap entstand in den späten 1980er Jahren in Compton und South Central, „den Problemvierteln von Los Angeles“ (ebd.: 73) und galt in der internationalen öffentlichen Wahrnehmung als nihilistisch, frauenfeindlich, gewalt- und kriminalitätsverherrlichend, also jugendgefährdend¹⁶ – auch wegen der selbst zugeschriebenen, aber missverständlichen, da von Außenstehenden oft allzu wörtlich interpretierten *realness*, für die Gangsta-Rapper einstanden. Wegen vermeintlicher Aufforderung zum Polizistenmord geriet der Song „Copkiller“ von Ice-T¹⁷ besonders prominent in die Schlagzeilen und sorgte für politische Kampagnen gegen Rap. „Die Rapper verwiesen wie immer, aber selten einmütig und einstimmig, daß sie eh nur das wiedergeben, was auf der Straße geredet werde und man sie als Überbringer permanent mit der Ursache der schlechten Nachricht verwechsle“ (Diederichsen 1996b: 38). Morde an zwei berühmten Rappern¹⁸ aus konkurrierenden Hoods standen dafür, „wie die Fiktionen des Rap und die Realität der Straße sich miteinander vermischen“ (Klein/Friedrich 2003a: 28) und beflügeln den Mythos der HipHop-*realness* bis heute.¹⁹ Doch Gangsta-Rap ist unter konkreten lokalen Umständen (etwa den Rassenunruhen in Los Angeles, der hohen Rate des Crack-Konsums und der Waffenbegeisterung

¹⁵ Etwa Eastcoast-, Westcoast-Rap u.v.a.. Auch in Dar es Salaam sind Stile nach Stadtteilen unterscheidbar (vgl. hierzu Kap. 4.3).

¹⁶ Dass Gangsta-Rap-Lyrics, wie alle anderen Textformen der Kulturproduktion, nicht zwangsläufig wörtlich zu nehmen sind, ging dabei unter. Nach George waren viele Texte „einfach Cartoons, deren Bilder so realitätsnah sind wie der Road Runner“ (George 2002b: 73). Und: „[...] von einem Crack-verseuchten Amerika [...] zu reden heißt nicht, es gutzuheißen.“ (ebd.: 76) Wesentlich ist hier aber die öffentliche Wahrnehmung, in der Gangsta-Rap kriminalisiert wurden.

¹⁷ Ein Song, der nach dem Fall Rodney King geschrieben wurde und von Empörung über rassistische Polizeigewalt gegen African Americans bestimmt war.

¹⁸ Tupac Shakur von der kalifornischen *Westcoast*-Hood und Notorious B.I.G. von der New Yorker *Eastcoast*-Hood. Die CD-Bookletrückseite (im Anhang) zeigt ein Wandgemälde von Notorious B.I.G. in Tanzania.

¹⁹ Umso mehr wegen der Koinzidenz der Ereignisse: Notorious B.I.G. wurde am 9. März 1997 erschossen. Sein Doppelalbum, dessen Veröffentlichung er seit langer Zeit für den 25. März geplant hatte und in dem er Rollen des Rappers aus dem Jenseits einnahm, trug den Titel „Leben nach dem Tod. Bis dass der Tod uns scheidet“ (vgl. Shusterman 2004: 4).

in den USA²⁰) entstanden.²¹ In Dar es Salaam führen die eigenen lokalen Umstände zu einer sehr differenzierten Position gegenüber Gangsta-Rap und zu einem eigenen, dem Gangsta nur noch bedingt ähnlichen Modell: zum *msela*, das zu reich an Aspekten ist, um es hier kurz beschreiben zu können. In Kapitel 4.3.4 werde ich mich mit diesem Modell ausführlich auseinandersetzen. Ich habe hier nur diejenigen Aspekte von US-HipHop behandelt, die für die Aneignung in Dar es Salaam am relevantesten sind. Umfassend beschäftigten sich mit US-HipHop, neben vielen anderen, Cross (1993), George (2002b) Rose (1994) und Toop (1992). Einen ethnologisch sehr interessanten Aspekt von HipHop habe ich aber mehrfach betont: die weltweit jeweils lokale Ausgestaltung. Für das Verständnis von HipHop ist es notwendig, die spezifisch lokalen Bedingungen zu fokussieren (vgl. Kimminich 2004b: XX) – in den USA ebenso wie in Tanzania. Daraus ergibt sich für diese Arbeit zweierlei. Erstens, dass HipHop, obwohl er auf allen Kontinenten zu finden ist, ein vielfach lokales Phänomen ist. Nur seine Verbreitung ist global. Und zweitens, dass der Kontext beachtet werden muss, in dem Bongo Flava steht. HipHop entfaltet sich „auf dem afrikanischen Kontinent unter völlig anderen Bedingungen“ (ebd.), von der Unterschiedlichkeit der Bedingungen innerhalb Afrikas ganz zu schweigen. Und Tanzania ist in mancher Hinsicht ungewöhnlich für den Kontinent.

2. NATION BUILDING UND „NATIONAL CULTURE“ IN TANZANIA

2.1. Julius Kambarage Nyerere und die Politik des *ujamaa* und der self-reliance

Tanzania gilt für den afrikanischen Kontinent als Musterbeispiel für friedliches und erfolgreiches *nation-building* nach der Kolonialzeit. Julius Nyerere, der erste Präsident nach der Unabhängigkeit Tanganyikas 1961, wird dafür als Antrieb ausgemacht. Seit den 1950er Jahren stand er

„aktiv an der Spitze einer politischen Bewegung, die den Antikolonialismus, Antirassismus und schließlich den Antiimperialismus auf ihre Fahnen geschrieben hat und hinsichtlich der praktischen Verwirklichung dieser Ziele auch beachtliche Erfolge erzielen konnte, obwohl sie erklärtermaßen hinter ihren Programmen und Plänen zurückgeblieben ist“ (Hundsdoerfer 1977: 6f.).

Diese Programme und Pläne (vgl. Grohs 1979: 5) werden unter den Stichworten *ujamaa* und *kujitegemea* („self-reliance“) zusammengefasst. *Ujamaa* stand für eine afrikanisch-sozialistische Politik, die auf der Förderung der als traditionell angesehenen Familienstruktur²² und des ruralen Lebens beruhte und das Ziel der klassenlosen Gesellschaft betonte (vgl. ebd.). So genannte *ujamaa*-Dörfer (vgl. Oppen, von 2002: 94) dienten der Kollektivierung der bäuerlichen Produktion und waren von Nyerere als freiwilliger Fortschritt angeregt worden. Nyerere

²⁰ Konkret schreibt George: „Antisemitismus, Rassismus, Gewalt und Sexismus sind wohl kaum Vorwürfe, die man allein Rap-Stars machen kann, sie gehören leider zu den dunklen Seiten der amerikanischen Gesellschaft“ (George 2002b: 15).

²¹ Brian Cross (1993) hat dazu unter Berücksichtigung des kalifornischen Kontexts gearbeitet.

²² *jamaa* heißt Familie oder „Leute gleicher Art“ (Grohs 1979: 5) und setzt die Gleichheit der Mitglieder voraus.

„emphasized developing Tanzania’s local resources, in particular its agricultural potential, without the help of foreign capital“ (Remes 1998: 65). Doch bald musste das „massive villagization scheme“ (ebd.) mit behördlichem Zwang durchgesetzt werden (vgl. Ansprenger 1992: 118).

Unter *kujitegemea* verstand Nyerere „die wirtschaftliche Unabhängigkeit, die ein Land durch die harte Arbeit und Sparsamkeit seiner Bewohner erreichen kann“ (Grohs 1979: 5). Sowohl *ujamaa* als politisches System als auch die inbegriffene Politik des *kujitegemea* sind gescheitert, die angestrebte wirtschaftlich-soziale Entwicklung wurde gar „spektakulär“ (Ansprenger 1992: 97) verfehlt – doch das andere Ziel, das gemeinsam mit der wirtschaftlich-sozialen Entwicklung als *nation-building* proklamiert wurde, die „Abwehr ‚tribalistischer‘ Sezessionen“ (ebd.), ist weitgehend geglückt. Im Sinn einer Idee von Gleichheit und Solidarität ist *ujamaa* noch aktuell, auch unter Dar es Salaams Rappern. „Tanzanians did not reject the principles behind *ujamaa* as a whole, they rejected the government’s manner of implementing it“ (Remes 1998: 73f).

Nyerere ist heute weder vergessen noch unpopulär. Seine Populärität gründet auf einer ihm zugeschriebenen Vorbildfunktion. Ihm wird angerechnet, dass er „immer eindeutig Partei für die Interessen der Masse des tanzanischen Volkes – und für den unterdrückten oder benachteiligten Teil der Weltbevölkerung“ (Hundsdoerfer 1977: 5) ergriff. Freilich ist die Verehrung des Ex-Präsidenten nicht uneingeschränkt: Vor allem Studenten der *Business School of Education* in Dar es Salaam, mit denen ich mich während meiner Kantinenbesuche oft unterhielt, kritisierten Nyereres sozialistischen Modellversuch wegen seiner Auswirkungen auf die wirtschaftliche Entwicklung.

Doch viele von ihnen wiesen mich auf seine Verdienste um das friedliche *nation-building* und die nationale Einheit hin – eine Einheit von etwa 120 ethnischen Gruppen²³ unter dem Dach eines 1961 (und 1964, durch die Vereinigung Tanganyikas mit Zanzibar zu Tanzania) neu formierten Staates. Nyereres vierten Todestag am 14. Oktober 2003 erlebte ich wie einen inoffiziellen Volkstrauertag. Nyerere habe stets auf der Seite der tanzanischen Bürger gestanden, sagte mir ein Informant aus Dar es Salaam/Upanga – 1980, fünf Jahre vor Nyereres Rücktritt, geboren. Der Frieden – von der Abwehr der ugandischen Armee Idi Amins 1978 abgesehen (vgl. Ansprenger 1992: 92; Grohs 2002: 113) führte Tanzania keine Kriege – gehe zudem auf Nyerere zurück. Deshalb schätze er ihn sehr.²⁴ Die auf Nyerere zurückgeführte friedfertige Attitüde, die immer wieder der ganzen Nation zugeschrieben wird, wird noch von Bedeutung sein: Sie wird als Antrieb für die Umarbeitung des medial als gewalttätig vermittelten US-Gangsta-Raps geltend gemacht, etwa vom Rapper Geoffrey: „This is a peaceful country. So how can we make gangsta-rap, killing people and what?“ (vgl. Kap. 4.5.4) Was David Coplan über südafrikanische Performances schreibt, ist ohne Zweifel auch hier zu berücksichtigen: „[...] the production and

²³ 1956 zählte Leslie 100 „tribes“ in Dar es Salaam (vgl. 1963: 273). Die Zahl 120 beruht u.a. auf Askew (1997: 70).

²⁴ „Nampenda sana“. „Ich mag/liebe ihn sehr.“

reproduction of performances must be located within the set of political, economic, social, and cultural relations between performers and the total context in which they perform“ (1985: 242).

2. Kiswahili: one nation, one language

Zu diesem Kontext gehört die Sprache: Kiswahili²⁵. Zumal diese Sprache, die in Tanzania als Bestandteil der postkolonialen Politik als offizielle Landessprache eingeführt wurde, bis heute politische und natürlich auch soziale Implikationen besitzt. „There is perhaps no other element that so forcefully symbolizes Tanzanian national unity [...]“ (Askew 1997: 277f.).

Kiswahili hatte bereits im Unabhängigkeitskampf eine entscheidende Rolle gespielt. Schon bei der Gründung der TANU (*Tanganyika African National Union*) durch Nyerere 1954 waren zwei große Ziele der Partei ausgegeben worden: „(1) nationalism without racism and (2) the promotion of Swahili as the national language of the country“ (Polomé 1975: 153; zit. DeRycker 2002: 36). Das erste war ohne das zweite kaum zu haben. Sprache wurde in Tanganyika ein Instrument der dekolonisierenden Intelligenzija im Kampf um die Macht, „entwickelt als Waffe in einem sozialen Konflikt, zu dem ein bedeutsamer Wechsel der sozio-ökonomischen Struktur gehört und der sich unter Bedingungen einer Situation ethnischer Unterdrückung vollzieht“ (Kummer 1990: 274). Nyerere formulierte die Ideologie des afrikanischen Sozialismus, „indem er die traditionellen Begriffe der Swahili-Sprache für neue politische Institutionen und Trends verwendete, für die beansprucht wurde, daß sie aus dem traditionellen System afrikanischer Werte entwickelt worden seien“²⁶ (ebd.: 270). Kiswahili diente zugleich als Symbol und Instrument der Loslösung von kulturellen Vorgaben der britischen und, zuvor, deutschen Kolonialmacht sowie gegen deren Nachwirkung über die Kolonialzeit hinaus (vgl. ebd.: 266ff.). Als nach der Unabhängigkeit 1961 die Politik der „mass nationalization“ (Askew 1997: 70) zu einem der wichtigsten Vehikel in Nyereres afrikanischem Sozialismus wurde, wurde die Sprache wiederum zu deren wichtigstem Instrument. Denn Kiswahili wirkte gemeinschafts- und nationenbildend: Mit über 120 ethnischen Gruppen hatte Nyerere „tendencies towards ethnic stratification“ (ebd.) zu befürchten, wie sie Nachbarstaaten, etwa Kenya, charakterisierten.

„So in an attempt to dull the edges of difference, he instituted social policies of unification such as a simple language policy, which made Kiswahili the medium of instruction at the primary school level throughout the country, and by shuffling his citizenry by sending secondary school students, national service cadets, army recruits, and teachers far from their home regions. By so doing, he hoped to create a sense of nationness and, in certain respects (especially linguistically), he has succeeded“ (ebd.).

Doch fehlten auch starke so genannte tribalistische Kräfte, die sich gegen die landesweite Standardisierung von Sprache gestellt hätten (vgl. Iliffe 2003: 334). Kiswahili, das zu Beginn der britischen Kolonialherrschaft als „second class‘ language even in the eyes of the Tanganyikans“ (Polomé 1975: 152; zit. DeRycker 2002: 35) gegolten hatte, gewann wieder an

²⁵ Das Präfix Ki- steht für eine Sprache. Wa- steht für Lebewesen, etwa *Waswahili* – die Swahili; U- für ein Land: *Uswahili*.

²⁶ Gemeint sind Begriffe – um zwei wichtige zu nennen – wie die bereits gefallenen *ujamaa* und *knjitegemea*.

Bedeutung und Verbreitung. Die frühere Handelssprache der Küste wurde zur *lingua franca* (vgl. Iliffe 2003: 76). „[Swahili] is presumed to be spoken by 90% of the population as first or second language“ (Batibo 2000: 9; zit. DeRycker 2002: 39). Die Einführung einer Einheitssprache bedeutete freilich zugleich die Rückdrängung anderer Sprachen. Die anderen Muttersprachen aus dem heutigen tanzanischen Staatsgebiet werden im privaten Gespräch, vor allem auf Dörfern und in Familien, noch benutzt, auch in wenigen nach Dar es Salaam zugezogenen Familien, mit denen ich in Kontakt stand. Englisch ist gängig in Verwaltungs- und Regierungsbereichen sowie für den internationalen Gebrauch (vgl. Batibo 2000: 5; zit. DeRycker 2002: 34). Als Landessprache ist Kiswahili jedoch anerkannt (vgl. Askew 1997: 90ff.). In Dar es Salaam – und um Rap in und aus Dar es Salaam geht es hier – wird fast nur Kiswahili gesprochen (vgl. auch DeRycker 2002: 39).

Der Prozess der „Kiswahilisierung“ führte über die Sprachstandardisierung hinaus, so dass auch „Swahili patterns of dress, and other markers such as Swahili housing structure, Swahili sayings, and [...] Swahili musical genres, have pervaded the country and come to represent Tanzanian norms“ (Askew 1997: 90). Zwei Beispiele: Der *Khanga*, ein zweiteiliges Kleidungsstück, auf dem Sprichwörter auf Kiswahili stehen, wurde einst nur mit der Swahili-Küstenregion in Verbindung gebracht. 1993 wurde er zum „national dress“ (ebd.: 91) gewählt. Die Stadtteile in Dar es Salaam, in denen keine Mitglieder der indischen Diaspora, europäische *expatriates* oder nur wenige von ihnen leben, werden in Dar es Salaam *Uswahili* genannt: das Gebiet der Swahili.

Rapide Urbanisierungsprozesse trugen zur Ausbreitung von Kiswahili bei (vgl. Batibo 1992: 87).

„The process of Swahilization is thus, in many ways, linked to the process of urbanization – an understandable connection given the fact that Swahili culture has always been predicated on the existence of urban mercantile city-states, very much distinguished from rural areas. As Tanzania becomes more urbanized and distances itself further from its *Ujamaa*²⁷, agriculture-oriented past, so too does it appear to become more Swahilized“ (Askew 1997: 92).

Ein „ethnic sentiment“ (ebd.: 90) wurde zwar nicht ausgelöscht. Zweijährlich bieten die *National Arts and Language Competitions* „a rare opportunity for the celebration of ethnic identities, and the primary medium for doing so is musical performance“ (ebd.). Doch wenn im Bongo Flava „ethnic identities“ zelebriert werden, handelt es sich um Ausnahmen; konkret etwa um zwei

²⁷ Askew meint hier mit *ujamaa* nur den Aspekt der Kollektivierung der bäuerlichen Produktion in ruralen Gebieten.

Maasaigruppen²⁸ und die Rapper *Wagosi wa Kaya*²⁹ aus Tanga³⁰, die im Dialekt ihrer Region singen. Sie nehmen aber ihre Songs großteils in Dar es Salaam auf, sind landesweit erfolgreich und gehören in Tanzania zu den wenigen landesweit bekannten Rappern, die nicht aus Dar es Salaam kommen, weswegen sie an dieser Stelle überhaupt auftauchen – aber sie bleiben Ausnahmen. In anderen Musikstilen wird durchaus *auch* in lokalen Sprachen getextet. Doch für Bongo Flava ist eine andere Sprache als Kiswahili, von den genannten Ausnahmen abgesehen, fast undenkbar (vgl. Raab 2004c) – obwohl einige meiner Informanten nicht in Dar es Salaam geboren sind und zum Teil auch die lokale Sprache ihrer Geburtsregion kennen. Durch den Kiswahilgebrauch ist das ganze Land (und nicht nur einzelne Regionen) potenzieller Adressat für *Messages* (vgl. hierzu Kap. 4.3.7). Die Benutzung von Kiswahili im Bongo Flava ist aber nicht nur für die Rekrutierung eines möglichst großen Publikums, sondern auch per se, als Botschaft in sich selbst, bedeutsam.

3. Die Herstellung einer „National Culture“: Kultur- und Medienpolitik

Die Standardisierung von Sprache war ein wichtiges Instrument des postkolonialen *nation-building*. Musik und andere Formen kulturellen Ausdrucks, die freilich ebenfalls die Sprache benötigten, waren ein anderes – „because of their potency as communicative media“ (Askew 1997: 26f.). Eine „power to communicate“ (Barber 1987: 2) ist auch für Barber die wichtigste Eigenschaft von Kunst. Also kommunizierte die Regierung mit den Bürgern des Landes über Musik, später auch über Theater. Es liegt eine Idee der „Verbindung von Kunst und sozialer Arbeit“ (Masimbi³¹ 2003: 11) zugrunde, der Rashid Masimbi noch 40 Jahre nach Nyereres Initiativen Aktualität zuschreibt: „In der afrikanischen Gesellschaft ist Kunst nicht etwas, das durch sich selbst existiert. Kunst ist ein Teil des gesamten sozialen Maschinerie. Was immer in der Gesellschaft passiert, die Kunst ist daran beteiligt“ (ebd.: 10).

„The postcolonial state viewed culture as pivotal in the creation of a socialist society founded on cooperative values represented as authentically ‚African‘ that were explicitly anticapitalist and anticolonial“ (Green 2004: 748). Um das Ziel zu erreichen, ein nationales, vereinendes

²⁸ Der Rapper Mr. Ebbo, der in der Stadt groß gewordene Sohn zweier Maasai, veröffentlichte 2001 den Song „Mi Mmasai“ – „Ich bin Mmasai“. Der Song ist eine Hymne für jugendliche Maasai geworden, der im urbanen Tanzania bestehende Vorurteile, etwa Rückständigkeit, bereinigen soll. Mr. Ebbo wirkt hier im Sinn eines vereinigten Tanzanias, was er im Interview mit mir als die Intention dieses Songs darstellte. Der Song ist (als Remix) auf der CD im Anhang, Song 13.

Als Maasai-Gruppe sind auch die *X-Plataz* aus Arusha bekannt, die in Kiswahili und Haya singen. Sie sind aber ein Sonderfall: Es ist die einzige Rapgruppe, die den Sprung nach Europa geschafft hat. Dass in ihren Reihen ein Sänger steht, Merege, der auch auf der Bühne Maasaikleidung trägt, dürfte dafür nicht ganz unerheblich sein. Ein Hörbeispiel ist auf der CD im Anhang, Song 14.

²⁹ Hörbeispiel auf der CD im Anhang, Song 2.

³⁰ Askew nennt Tanga „[a] cultural crossroads“ (1997: 79). Reich „in music and traditions“ (ebd.: 83) seien Bands aus Tanga in mancher Hinsicht außergewöhnlich. Die starke Besiedelung durch Immigranten (vgl. ebd.) macht es denkbar, dass in Tanga ethnische Identitäten stärker ausgestaltet werden. Mein Augenmerk gilt aber Dar es Salaam: dem Sitz einer nationalen Avantgarde.

³¹ Rashid Masimbi ist Abteilungsleiter für Kulturplanung im Kulturministerium Tanzanias (vgl. Masimbi 11/2003: 11).

Bewusstsein unter den Mitgliedern der 120 ethnischen Gruppen zu schaffen (vgl. Malm 1987: 282), richtete die Regierung 1962 ein *Ministry of National Culture and Youth* (vgl. Askew 1997: 25) ein – „Ausdruck für die Bedeutung, die man den kulturellen Aspekten beimaß“ (Malm 1987: 283). Die Aufgabe des neuen Ministeriums hieß: „recovering the past“ (Askew 1997: 25).

„Of all the crimes of colonialism there is none worse than the attempt to make us believe we had no indigenous culture of our own; or that what we did have was worthless – something of which we should be ashamed, instead of a source of pride. [...] I have set up this new Ministry to help us regain our pride in our own culture. I want to seek out the best of the traditions and customs of all the tribes and make them part of our national culture“ (Nyerere, zit. Askew 1997: 25f. und Malm 1987: 283).

Was *national culture* meinte, erfuhr eine staatliche Definition. Askew zitiert hier Mbuguni, der später *Director of Culture* in diesem Ministerium wurde: „(a)ll that which marks out a nation as a nation and helps it to continue developing as a nation“ (Askew 1997: 26). Nyereres Kultur- und Medienpolitik sind als überholt anzusehen. Dennoch ist es wichtig, hier den Versuch der Institutionalisierung von „National Culture“ anzuführen. Denn damit begann ein Prozess, der nicht abgeschlossen ist. Es begann eine Suche, die Rapper fortzusetzen intendieren: „Tanzania’s contested and continually shifting imaginary, ongoing search for national identity“ (ebd.: iv).

1. Das nationale *ngoma*

„Musical performance has long been a privileged mode of political engagement in Tanzania“ (Green 2004: 748). Nach der Unabhängigkeit suchte man „Traditionen, die viele ethnische Gruppen gemeinsam hatten. Auf dem Gebiet der Musik und des Tanzes war das das traditionelle *ngoma*“ (Malm 1987: 283). Der Begriff *ngoma* deckt Musik, Tanz und Dramatik ab, die so darin nicht voneinander zu trennen sind. Tanz-Gesang „is not only a source of entertainment: it is also a tradition, as well as an early form of education“ (Sheikh 1977: 214). *Ngoma* bezeichnet im Kiswahili auch allgemein die Trommel sowie in früherer Zeit die Lehre auf den Gebieten der Rechtsprechung, Geschichte, Philosophie und Medizin. Die Lehre durch das *ngoma* galt zudem als ein Bestandteil der Religionsausübung (vgl. ebd.). Es steht auch für Krieg. Der Rapper Mwanafalsafa hat das *ngoma*, das also vor dem Hintergrund der tanzanischen Geistesgeschichte betrachtet werden muss, um eine neue Bedeutung erweitert: Aids (vgl. *hierzu Kap. 4.3.7*).

1964 wurde „eine nationale *ngoma*-Gruppe gegründet, die neue Formen des *ngoma* entwickeln sollte. Die Mitglieder dieser Gruppe gehörten verschiedenen ethnischen Gruppen an“ (ebd.: 285). *Ngoma*-Tanz und -Musik verschiedener ethnischer Gruppen wurden unter einem nationalen Stil zusammengefasst und standardisiert. Inbegriffen war die Fortbildung von Amateur- zu Profimusikern (vgl. ebd.: 290). „Eine Mischung aus traditionellen afrikanischen Kostümen und europäischer Kleidung entstand. Der traditionelle Inhalt der Texte wurde ersetzt durch politische Losungen und Sprüche zu aktuellen Ereignissen“ (ebd.: 285). Lokale und

regionale wurde als nationale Musik gewollt und nationale Musik als Verlautbarungsorgan des Staats gedacht. Die nationale ngoma-Gruppe hatte die Aufgabe, zum „Aufbau der Nation“ (ebd.: 290) beizutragen – durch einen gemeinsamen musikalischen Stil und die Verbreitung nationaler Politik über die deshalb auf Kiswahili verfassten Musiktexte. Die Gruppe tanzte zudem, statt in Kreisen, in einer Linie, um das Publikum direkt ansprechen zu können (vgl. Green 2004: 748).

Schon während der Unabhängigkeitskämpfe wurden Treffen der *uhuru*-Politiker³² von „dances“ umrahmt. Das Geld, das durch die Tanzvorführungen eingenommen wurde, war „a welcome addition to party funds“ (Graebner 1997: 110). Neben ngoma waren es die TANU-Lieder, Lieder der Einheitspartei, die „als Sprachrohr für politische und andere Losungen“ (Malm 1987: 284) dienten. In den 1960er Jahren waren die Texte dieser Lieder „Aufrufe zu Einheit und Solidarität. Um 1970 begann man auch andere und spezifische Themen zu behandeln. So etwa um die notleidende Bevölkerung aufzurufen, in Dorfgemeinschaften einzutreten“ (ebd.) – ganz im Sinn der *ujamaa*-Politik der Kollektivierung der Landwirtschaft also. Die TANU-Lieder wurden „jedoch nicht zum Rückgrat einer nationalen Musikkultur“ (ebd.: 285).

Diese Politik barg auch Konfliktpotenzial. Nyerere positionierte „so-called traditional *ngoma* against the new dance music (rhumba, chachacha, twist)“ (Graebner 1997: 110) – was aus heutiger ethnologischer Sicht nachvollziehbare Kritik hervorrief: Nyerere „has outlined cultural policy only in terms of a dichotomous split between traditional African culture and imported culture, a view which does not pay tribute to the multifaceted cultural situation pertaining in Tanzania both then and now“ (ebd.). Andere Musikstile – „importierte“, wie sie Graebner nennt – sind unter dem Gesichtspunkt Aneignung und Reartikulation von Musik im tanzanischen Kontext sehr interessante Musiken. Doch dies machte sie zu „fremden“ Stilen. Die Verteilung von Subventionen, die Einrichtung staatlicher Ausbildungsstätten und das Musikprogramm des Radios (vgl. Kap. 3.3.3) war ebenfalls am Ziel orientiert, die Nation über Musik zu repräsentieren.

2. „National Culture“ im Prozess

Der Weg dorthin wurde aber mit Wegweisern ausgeschildert, die mehrere Richtungen anzeigten. Auf Zanzibar und in Festland-Tanzania beschäftigten sich separate „Ministries of Culture“, die verschiedene Visionen von Tanzania repräsentierten, mit der Produktion einer „National Culture“. ³³ *Taarab* ist ein Beispiel für die Spannung. *Taarab* „wird gespielt auf Akkordeon, Gitarre, Flöte, der indischen ‚sruti-Box‘, Bongos oder Tabla-Trommeln“ (Malm 1987: 289) und ist eine „music of the Islamic coastal population“ (Formulierung Graebner; zit. Raab 2004c). Die kosmopolitische Mischung der Küstenbevölkerung, die *Indian Oceana* repräsentiert (vgl. Fair 2001:

³² *uhuru*: (politisch gebrauchter Begriff für) Freiheit.

³³ Weil die politische Leitung Zanzibars nach der Vereinigung zu Tanzania nicht mit den Zielen des Ministeriums einverstanden war, wurde das Kulturministerium von 1964 bis 1974 geschlossen (vgl. Malm 1987: 283). 1974 nahm es seine Arbeit wieder auf. Die Notwendigkeit, die „National Culture“ dynamisch zu denken, deutet sich hier an. Ich komme in Kapitel 5 darauf zurück.

171), spiegelt sich im Sound, der arabische, indische und ostafrikanische Elemente verbindet (vgl. ebd.). War Taarab Teil der zanzibarischen Vision einer „National Culture“, war die Musik auf dem Festland davon ausgenommen – „on the grounds of being ‚foreign‘“ (Askew 1997: iv).

Gleichfalls als „fremd“ angesehen wurde die „new dance music“, die in vielen Variationen existiert. *Muziki wa Dansi*³⁴, eine Musik, die schon seit den 1930er Jahren existiert (vgl. Askew 1997: 130; Graebner 2000a: 406), ist, je nach Beschreibung, eine Musik, die aus Foxtrott, Twist, Walzer, Rumba und Cha-cha-cha hervorgegangen ist (vgl. Askew 1997: 127; Graebner 1997: 110; Mekacha 1992: 99). Sie heißt auch „(Urban) Jazz“ (vgl. S. Martin 1980). Neuere Beschreibungen beziehen sich eher auf kongolesische Gitarrenmusik. Bürgerkriegsflüchtlinge aus dem damaligen Zaire brachten diese Musik in den frühen 1960er Jahren nach Tanzania. „Despite meager economic payoffs and a complete dearth of recording facilities and companies [...], Tanganyika nevertheless offered a climate more conducive to music-making“ (Askew 1997: 137). Remmy Ongala, der später wieder vorkommen wird, ist nur einer von vielen nach Tanganyika ausgewanderten Musikern, die den Sound mitgeprägt haben. Daneben wird auch eine Vielzahl tanzanischer Quellen für Dansi genannt, vor allem lokale ngoma-Rhythmen (vgl. ebd.: 137f.).

Dansi ist heute ein Oberbegriff: Jene „Congolese music“ oder „Jazz“ nennen Jugendliche *Bolingo*. Der Name Dansi ist ein weiter Begriff geworden für alle Musik, die tanzbar und nicht eindeutig etwas Anderes ist. Auch *mchiriku* fällt darunter, eine neuere, bei Jugendlichen beliebte Musik, die oft auf Casio-Keyboards oder selbst gemachten Instrumenten gespielt wird (vgl. hierzu Askew 1997: 95f.; Graebner 2000a: 412f.). Zu nennen ist, um diese Auflistung der herausstechenden Stile abzuschließen, auch die religiöse Chormusik *Kwaya* (vgl. Askew 1997: 95; Mekacha 1992: 99). Eine Musik namens *Beni ngoma* verlor in den späten 1950ern an Relevanz (vgl. Ranger 1975: 9; 153), ist aber in einer Arbeit über Aneignung erwähnenswert: „Beni dancers copied European military and ceremonial uniforms; took pride in their skill at drill; and often put on lavish displays of loyalty to the British Crown“ (ebd.: 9). Die Musik war europäischen Brassbands nachempfunden und konnte in Inhalten und Codes gegen die Kolonialmacht gerichtet sein.

Politische Inhalte wurden stets nicht nur in ngoma, das für die Regierungspolitik instrumentalisiert worden war (vgl. Graebner 1997: 110), verbreitet, sondern auch in Taarab und Dansi. „Appeals are often made by government or party to the bands to sing in support for government programmes like *kujitegemea* (self-reliance) or *nguvu kazi* (to raise productivity)“ (ebd.: 114). Die Kulturpolitik war pragmatisch genug angelegt, um zu berücksichtigen, dass Dansi in all seinen Ausprägungen sehr beliebt war. Fast alle Dansi-Orchester „wurden von staatlichen oder staatlich angegliederten Organisationen unterhalten“ (Graebner 2000a: 405).

Der Systemwechsel vom Ein-Parteien-Sozialismus zum Mehr-Parteien-System im August 1992 bescherte weitere Politikveränderungen. Die Eingliederung von Taarab in die offiziell deklarierte

³⁴ Dansi kommt von engl. „dance“ und ist der „moderne“ Tanz und die „moderne“ Musik in Kombination (vgl. Kubik 1988: 67).

„National Culture“ war ein Versuch, auch der Popularität dieser Musik gerecht zu werden; Taarab wurde zu einer genuin ostafrikanischen Kunstform erkoren. Mit Hintergedanken: „Taarab performances that were financed by the ruling party helped consolidate electoral victory in [...] 1995“ (Green 2004: 748). Völlig vereinnahmen für politische Interessen ließen sich Taarab-Musiker nicht. Der Staat hatte und hat in Askews Darstellung (vgl. 1997) nur begrenzten Einfluss auf die Musikproduktion. Egal, was als „National Culture“ offiziell deklariert wurde – es gab stets auch andere Formen künstlerischen Ausdrucks, die bei der Bevölkerung populärer waren (vgl. ebd.). Es ist eine Kernaussage Askews, die Andersons „Imagined communities“ (1983; 1996) prozesshaft liest, dass *national imaginaries* als immer unter Konstruktion zu verstehen seien.

Nach der ngoma-Truppe wurde 1974 ein Degree-Kurs „Drama“ an der *University of Dar es Salaam* eingerichtet. 1980 folgte die Gründung des *Chuo cha Sanaa cha Taifa* („National College of Arts“) in Bagamoyo. „Wir hatten“, so der Direktor, Rashid Masimbi, „das Bedürfnis, uns mit der Gruppe in den Kampf des ganzen Landes einzubringen“ (2003: 10). Es war die Zeit des erbitterten Protests gegen IWF und Weltbank (vgl. Ansprenger 1992: 92). Nun, in der Zeit der Liberalisierung und Privatisierung Tanzanias, wird in Umarbeitungsprozessen bestehender und neu importierter Musiken die Soundlandschaft erneut verändert. Auf Zanzibar entstand *Taa-rap* (vgl. Khamis 2001: 150), eine experimentelle Verbindung von Taarab und Rapmusik: eine Musik, die dem Rap nahe steht, wobei sich die Einbindung von Taarab in „a substantial ring, lyric conventions and style of vocalization“ (ebd.) zeigt. Bekannt wurde diese Form durch den Rapper MC Cool Para aus Stone Town/Zanzibar, über den aber in Dar es Salaam in meiner Anwesenheit nur dann gesprochen wurde, wenn ich explizit nach Taa-rap fragte. In Dar es Salaam versucht sich heute der Rapper Solo Thang durchaus erfolgreich an einer vergleichbaren Fusion, die aber nicht Taa-rap genannt, sondern dem Bongo Flava zugeordnet wird. Solo Thang erarbeitete mit dem Musiker Nguza Viking auch einen Dansi-Song, „Tafadhali“, der eine Rapstrophe enthält. *Kwanza Unit* rappten schon 1998 den Hit „Msafiri“ von King Kikis Tanzorchester nach. Der Dansi-Musiker Ali Choki zäumt das Pferd anders herum auf: Er trägt oft HipHop-Mode.

Bongo Flava steht in einer Reihe mit anderen Musiken, die edukative Elemente enthalten. Die Themen, die oft aufgegriffen werden, stehen im gesellschaftlichen Diskurs weit oben: etwa Aids und Armut. Die Rolle, die private, vor allem audiovisuelle Medien für die Verbreitung des Bongo Flava spielten und spielen, ist dabei kaum hoch genug einzuschätzen.

3. Die Mediensituation vor der Privatisierung

Hier geht es zunächst um die Mediensituation vor der Privatisierung. Der einzige Radiosender, *Radio Tanzania Dar es Salaam*, war lange Zeit das einzige Massenmedium (vgl. Lederbogen 1992: 48f.), und sein Programm war staatlich reglementiert. So wird die Einschränkung der

Möglichkeiten deutlich, die sich für Musik ergab, die nicht als „National Culture“ galt – auch weil der Sender für lange Zeit das einzige Aufnahmestudio hatte (vgl. Graebner 1997: 110f.).

Der Sender war „an instrument of ‚socialisation‘ and ‚propaganda‘“ (Lederbogen 1992: 49) und wurde, bis in die Programmstruktur hinein, gemäß eines Gesetzes von 1965 (vgl. ebd.) staatlich gelenkt: „[...] it may be claimed that hardly another African state has been so adept in using the mass media, especially radio, for its educational aims“ (ebd.). Grossenbacher hebt Tanzania als das (neben Peru) einzige Land der so genannten Dritten Welt hervor, in dem nicht nur Rundfunksysteme eingeführt, sondern auch „medienpolitische Konzepte über deren Rolle im Entwicklungsprozess entwickelt wurden“ (1988: 32f.). „[L]ike the press, broadcasting has been given the crucial role of providing national education and instruction, as well as investigating public debates for more active popular participation in development“ (Ng’wanakilala 1981: 41). So war das Programm, mit Ausnahme eines Teils, der sich an Hörer in Zentral- und im südlichen Afrika sowie auf den Komoren richtete (vgl. Lederbogen 1992: 51), ausschließlich in Kiswahili (vgl. Ng’wanakilala 1981: 37). Das Radio diente als Medium für Kiswahiliunterricht für die Mitglieder der ethnischen Gruppen, die Kiswahili nicht als Muttersprache verwendeten. Dabei ist zu bemerken, dass bis Ende der 70er Jahre „ein guter Rundfunkempfang nur in den großen Städten möglich“ (Malm 1987: 284) war. Mittlerweile gewährleistet das Radio eine Anbindung von ländlichen Gegenden an die urbanen Zentren (vgl. Lederbogen 1992: 48). Die Presse war nur teilweise staatlich – wurde aber viel weniger rezipiert als das Radio, das auch gegenüber dem Fernsehen Vorteile hat. „Radio receivers are portable, can be powered by batteries or dry cells and can be listened to while engaged in other activities“ (Temba 1997, zit. DeRycker 2002: 8ff.). 2003 kamen etwa 279 Radios auf 1000 Menschen in Tanzania, aber nur 43 Fernseher (vgl. EIU 2003: 27). Die ersten Fernsehsender wurden in Festland-Tanzania 1994 eingerichtet³⁵ (vgl. ebd.). Heute ist das Fernsehen eine Abspielstation für lokale Rapvideos, die es in großer Zahl seit etwa 2001 gibt. Vor allem aber war es die Gründung neuer privater Radios seit der Medienprivatisierung 1993, die für die Verbreitung der neuen Musik wie ein Motor wirkte. Um im Bild zu bleiben: Den Motor zum Laufen bringen mussten die Jugendlichen aber selbst.

2. DIE ANEIGNUNG VON HIPHOP IN DAR ES SALAAM

1. Theoretische und begriffliche Grundlagen

1.1. Der Stand der Forschung

HipHop ist „vielleicht die wichtigste Äußerungsform postkolonialer Kultur im Weltmaßstab“ (Lipsitz 1999: 82) und „die afrikanische Kultur zum wichtigsten Subtext der weltweiten Popkultur“ (ebd.) geworden. Gemessen daran ist die Forschung über afrikanischen HipHop schwach ausgeprägt. Als in den 1990er Jahren HipHop weltweit lokal reartikulierte

³⁵ In Zanzibar existieren Fernsehsender seit 1972 (vgl. EIU 2003: 27).

wurde, stand im akademischen Diskurs dessen „Adaption in andere Nationen, Kulturen und Geografien zur Debatte“ (Auzeanneau/Fayol 2004: 64). Wermuth weist darauf, dass „European or Asian rap“ akademisch selten „on the global map“ (2001: 149) platziert würden. Dass afrikanischer Rap noch weniger behandelt wurde, übersieht er – was auch eine Aussage ist: In „Global Noise“ (Mitchell 2001a), wo sein Text erschien, wurde HipHop aus aller Welt, auch aus diesbezüglich zuvor unbeachteten Ländern wie Bulgarien (Lévy 2001) oder Neuseeland (Mitchell 2001c), unter Aneignungsgesichtspunkten betrachtet. Nur afrikanischer HipHop kommt dabei nicht vor.

Rap aus Dakar, das als HipHop-Hauptstadt Afrikas gilt, ist noch am besten untersucht (vgl. Auzeanneau 2003; Auzeanneau/Fayol 2004; Kimminich 2004a; 2004b; Maraszto 2002; Wittmann 2003; 2004). Dar es Salaam, die andere afrikanische „HipHop-Hauptstadt“ (Seibt 2001: 11), wurde bislang dagegen wenig wahrgenommen. Magisterarbeiten aus Amsterdam (Haas 2000) und Antwerpen (DeRycker 2002), ein in Dar es Salaam erschienener Artikel von niederländischen Autoren (Gesthuizen/Haas 1998), journalistische Texte (vor allem von Gesthuizen 2001; 2002a; 2002b; 2004), eine Studie aus Wien (Englert 2003; 2004) sowie ein Artikel (Roch/Hacke 2004) und ein Dokumentarfilm aus Berlin (Roch/Hacke 2004) sind die fundierten Quellen. Nicht zu vergessen Pieter Remes' Dissertation (1998) über urbane Jugend im Tanzania der 1990er Jahre, die sich, bezüglich HipHop, vor allem mit den Anfängen des Rap in Tanzania beschäftigt.

Festzustellen ist, dass sich der Fokus der Betrachtung verschoben hat. Während sich die früheren Autoren stark mit dem Aufkommen von Rap in Tanzania beschäftigen, mit Prozessen der *imitation* und *adoption*, wird in der neuesten Quelle (Roch/Hacke 2004) die darüber hinausgehende *adaptation* von Rap thematisiert. Es geht Roch/Hacke um die emische Bewertung von Songs.

Rap ist in Dar es Salaam heute als Kunstform akzeptiert. Er ist afrikanisch, weil, in Anlehnung an Coplan (vgl. 1985: 3), Afrikaner sich entschieden haben, zu rappen. In Kapitel 4.2 werde ich bisherige Forschungsergebnisse nachzeichnen, ergänzt durch meine eigenen Daten. In Kapitel 4.3 widme ich mich einem Stand der Umarbeitungsprozesse zur Zeit meiner eigenen Forschung. Es geht darin um das diskursive lokale Bedeutungsmanagement, um Heterogenität und Dynamik der Sinnaushandlung. Rap ist für Rapper selbstverständlich geworden: als *eigene* Musik.

1.2. Das Lokale ist das Globale

Ursprungserzählung revisited: kurz noch einmal zurück zur HipHop-Entstehung, gestrafft und mit anderem Schwerpunkt. In New York entsteht HipHop, in Chicago entsteht House, in Detroit entsteht Techno; neue musikorientierte Szenen „reifen zu ethnischen Mikrokosmen postindustrieller Städte“ (Klein/Friedrich 2003a: 56). Doch wie kommt es dazu?

Die USA sind die erste so genannte Industrienation, die Transformationsprozesse spürt, die später unter dem Stichwort Globalisierung gehandelt werden: weltweiter ökonomischer

Wettbewerb, technologische Innovation, zunehmende Relevanz internationaler Finanzströme für die Wirtschaft, wachsende Bedeutung globaler Telekommunikationssysteme, Wellen von Arbeits- und Fluchtmigranten (vgl. U. Beck 1998; Chossudovsky 2002; Cooper 2001; Klein/Friedrich 2003a; Stiglitz 2002).³⁶ Budgets im Arbeits- und Bildungssektor werden gekürzt, die Folge sind unter anderem Jugendarbeitslosigkeit, Bandenwesen und Kriminalität in den sozioökonomisch schwächeren Bezirken. Insofern waren HipHop (sowie House und Techno) vom ersten Tag an „global“, weil der lokale Entstehungskontext durch Prozesse mitbestimmt war, die unter dem Schlagwort Globalisierung zusammengefasst sind. Doch die schlichte Einordnung von HipHop als „global“ ist wenig hilfreich: „that is to say little more than that history happens within the boundaries of the planet and therefore all history is global history“ (Cooper 2001: 211).

Präzision ist vonnöten. In soziologischer Betrachtung können verschiedene Dimensionen von Globalisierung unterschieden werden, etwa ihre kulturelle und ihre ökonomische Dimension (vgl. U. Beck 1998: 39-47), die dann allerdings als verzahnt zu betrachten sind³⁷ (vgl. auch Scharenberg 2004: 15). Ethnologisch ist jedoch stärker die Frage nach der lokalen Aneignung von global verbreiteten Phänomenen von Interesse. „Es gibt zwar eine globale Kultur in dem Sinne, daß sich kulturelle Kreationen weltweit ausbreiten können, aber das impliziert keineswegs, daß Kultur global entsteht und die lokalen Wurzeln beseitigt werden“ (Spittler 2001: 245). Global an HipHop ist die Verbreitung des US-amerikanischen Modells durch mediale Vernetzung und weltweit agierende Musikkonzerne. „Globale Waren werden [...] nicht durch ihren Herkunftsort, sondern durch ihren potenziell globalen Kundenkreis definiert“ (Spittler 2002: 28).

Die These, Globalisierung bedeute Amerikanisierung oder Homogenisierung, speist sich aus der weltweiten Empfangbarkeit US-amerikanischer Kulturgüter. Doch lokale Rezeptionsprozesse von globalen Offerten verlaufen „nicht nach einem einspurigen ‚Trickle-Down‘-Schema, bei dem Produkt und Botschaft auf den Empfänger herunterrieseln, dort kontextunabhängig und für den Entsender kalkulierbar einheitlich aufgesogen und verinnerlicht werden“ (Hüser 2004: 69). Stile und Techniken mögen weltweit zirkulieren, doch Rezeption und Reartikulation sind lokal. Die Umsetzung der global verbreiteten HipHop-Vorschläge erfolgt in Dar es Salaam sogar so spezifisch lokal, dass Unterschiede zwischen einzelnen Stadtteilen bestehen.³⁸ Ich werde zeigen,

³⁶ Jöckel/Wolf (2001: 19-32) klären, Fach übergreifend, Betrachtungsweisen von Globalisierung.

³⁷ Als Beispiel für die Verzahnung der beiden Dimensionen nennt U. Beck den Song „Aicha“ des in Frankreich lebenden Algeriers Khaled, der in Europa als „algerischer Song“ kursiert. Die Globalisierung kann regionaler Musik weltweite Bühnen verschaffen (vgl. 1998: 42). Eine Anekdote aus meiner Feldforschung ergänzt Becks Beispiel: Eine in Dänemark produzierte Coverversion von „Aicha“ wurde in Dar es Salaam als „westlicher Song“ von einigen meiner Informanten oft gehört – es war ein Geschenk einer dänischen Freundin an sie. Der „algerische Song“ in Europa kommt also als „westlicher Song“ zurück auf den afrikanischen Kontinent. Die Zuschreibung an den Song, er sei „algerisch“ oder „westlich“ vernachlässigt die Dynamik von Aneignungsprozessen ebenso wie es die Annahme der Einseitigkeit von Globalisierung tut. Kultur bewegt sich nicht nur von „West to the rest“, sondern auch in die andere Richtung: „The signs of it are everywhere“ (Inda/Rosaldo 2002: 18).

³⁸ Selbst US-Rapper, die Songs weltweit vertreiben, verorten sich explizit in ihren Städten. Eminem etwa ist, wie 50 Cent, ein Rapper aus Detroit, *The Roots* kommen aus Philadelphia, P. Diddy aus New York. In anderer Musik, die weltweit bekannt ist, spielt der Herkunftsort in der Selbstbeschreibung der Musiker keine Rolle, zumindest nicht prinzipiell.

dass Dar es Salaams Rapper aus dem US-amerikanischen HipHop-Fundus an Handlungspraktiken und Diskursfiguren schöpfen, aber diese neu ver- und behandeln.

Die Annahme von Kulturimperialismus, die in der Homogenisierungsthese steckt, erzeugt in meinen Augen Kulturimperialismus mit, indem sie ihn behauptet: Vertreter dieser These zeichnen eine Erfolgsgeschichte westlicher Kulturgüter nach und unterstellen Konzernen das Streben nach Profitmaximierung; doch indirekt unterstellen sie den Rezipienten in der so genannten Dritten Welt damit auch Differenzierungsunfähigkeit und mangelnde Kreativität. Die wirtschaftliche Vormachtstellung von US-Unternehmen in der Musikindustrie erzeugt keine kulturelle Homogenität, etwa durch eine blinde Imitation dessen, was US-Rapper vormachen.

„Third World consumers faced with an imported text, media or otherwise, will not simply or necessarily absorb its ideologies, values, and life-style positions. Rather, they will bring their own cultural dispositions to bear on such a text, interpreting it according to their own cultural codes [...]. [F]oreign cultural forms have a tendency to become customized. They are interpreted, translated, and appropriated according to local conditions of reception“ (Inda/Rosaldo 2002: 16).

Sinn und Bedeutung lassen sich nicht von oben dekretieren. Sie werden nicht mitgeliefert, wenn eine Innovation eingeführt wird. Zahlreiche Ethnologen und Vertreter verwandter Fächer haben dies gezeigt (vgl. K. Bauer 2001; K. Beck 2001; 2004; Hahn 2004; Hüser 2003; 2004; Janowski/Mayer 2001; Kohl 1988; 2001; MacDougall/MacDougall 2001; Mitchell 2001c). Und bei aller Verschiedenheit der Themen und Ansätze: Sie alle betonen die Dynamik der Prozesse und die Kreativität der involvierten Menschen bei der Einschreibung eines Dings, eines Gedankengebäudes oder einer Praxis in unterschiedliche Kontexte (vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002: 1). „Auf der Ebene der Jugendkulturen setzt sich [...] fort, was im Kontext des materiellen Konsums ebenso wie hinsichtlich religiöser Kulte seit Jahren bekannt ist: das Lokale ist keineswegs aufgelöst, sondern strukturiert globale Importe in je eigener Weise und ermöglicht auf diese Weise ihre weltweite Akzeptanz“ (Luig/Seebode 2003: 32). Die Aneignung von HipHop und seine Umarbeitung zu Bongo Flava, das schließlich zu einer als tanzanisch bezeichneten Musik wurde, beinhaltet nicht nur eine schlichte Umbenennung, sondern auch eine lokale Neuausrichtung des HipHop nach eigenen Maßstäben, ausgehandelt im Diskurs. Die Reartikulation gründet „tief in den lebensweltlichen Praktiken und Erfahrungen der Menschen“ (Hüser 2004: 69). Es entstehen „eigenständige Neukreationen, die neue Bilder, Vorstellungswelten und lokale Praxisfelder entstehen lassen“ (Klein/Friedrich 2003b: 98).

Die lokal unterschiedliche Rezeption des einheitlich ausgesandten Impulses und seine unterschiedliche Reartikulation muss also mitgedacht werden. Das Globale existiert als Imagination im Lokalen. HipHop fordert die Verarbeitung lokaler Erfahrung. Das „Globale“ lässt sich daher wohl kaum lokalbezogener denken als im HipHop: Es mag paradox wirken, aber das „Globale“, das, was weltweit verbreitet ist, besteht darin, dass HipHop lokal zu sein hat. Lokales und Globales greifen ineinander und haben aneinander Teil (vgl. Dobler/Vierke 2001:

109). Die lokale Ausgestaltung, konkret die Reflexion und Einarbeitung der je eigenen Situation, ist konzeptionell in Ursprungserzählung und vorherrschendem HipHop-Diskurs als Prinzip angelegt. HipHop kann daher unter allen Widerlegungen der Homogenisierungsthese als besondere gelesen werden, und das, obwohl nie zuvor eine Musik auf allen Kontinenten verbreitet war – „die Aneignung der HipHop-Elemente ist in ihrer Reichweite und Nachhaltigkeit einmalig“ (Androutsopoulos 2003a: 12). Im HipHop zeigt sich „das Globale im Lokalen, Regionalen, Nationalen und umgekehrt die lokale, regionale, nationale Konstitution des Globalen. Das eine ist nicht ohne das andere zu haben“ (Scharenberg 2004: 44). Das Globale ist *im* Lokalen (vgl. Fabian 1998: 5). Der lokale Anspruch des HipHop lässt gar den Schluss zu, dass das Globale das Lokale *ist* (vgl. auch Tsing 2002: 476). Zur Darstellung der Untrennbarkeit von „Lokalem“ und „Globalem“ führte Robertson den Terminus „Glokalisierung“ ein (vgl. 1992: 173f.), der ursprünglich die Geschäftsstrategie des *customizing* eines globalen Produkts für lokale Märkte meinte (von japanisch *dochakuka*; etwa „global localization“; vgl. ebd.: 173).

Dass aus HipHop im Lauf einiger Jahre eine eigene Musik, Bongo Flava, wurde, ist der Innovationsfähigkeit der Aneignenden zuzuschreiben, doch erst die sich ändernden Umstände ermöglichten die landesweite Verbreitung, in deren Verlauf HipHop im Hinblick auf vorhandene Bedürfnisse weiter zugerichtet wurde. Bongo Flava ist eine Musik der Liberalisierung. Orlik führt die Privatisierung, unter anderem der Medien, und die Ersetzung des Ein-Parteien- durch ein Mehr-Parteien-System in Tanzania auf Tendenzen der Globalisierung zurück, konkret auf technologische Fortschritte, Demokratisierung und marktwirtschaftliche Reformen (vgl. 2001: 72; 75). Prozesse einzuschätzen, die sich im Zug der Globalisierung auf lokaler Ebene vollziehen, erfordert aber „unabdingbar die Einnahme einer *lokalen* Perspektive“ (U. Bauer 2001: 236). Denn es ist nicht ausgemacht, dass Ausgestaltung, Funktion und Bedeutung importierter Waren – doch das gilt auch für Ideen, kulturelle Techniken und stilistische Konzeptionen – „in ihrer neuen Heimat automatisch dieselben Handlungszusammenhänge evozierten wie in ihrem ursprünglichen Milieu“ (K. Beck 2001.: 66). Anders gesagt: Im Kontext spielt die Musik.

1.3. Aneignung

Dieser Kontext ist kein statisches Gebilde, sondern immer im Wandel. Eine neue künstlerische Ausdrucksform ist nicht plötzlich da und wird nicht mehr verändert, sondern sie wird ständig weitergedacht, und ihre Bedeutungen werden neu ausgehandelt. Doch schon die Zuschreibung an afrikanische Musik, sie müsse, um „authentisch“ zu sein, traditionell sein, gar Felltrommeln verwenden (vgl. Kubik 1988: 15), leugnet diese Prozesshaftigkeit. Um diese zu verdeutlichen, bedarf eine ethnologische Studie daher eines klaren und angemessenen Vokabulars. Zu betonen sind die menschliche Kreativität und die Dynamik, die solchen Prozessen zugrunde liegen, die

Möglichkeit der Annahme von deutungsoffenen Ideen und Konzepten aus anderen kulturellen Kontexten und die Möglichkeit der dem je eigenen Kontext gemäßen Reartikulation.

Im ethnologischen Aneignungskonzept sind diese inhärent. Die Handlungsperspektive ist hier, im Vergleich zu anderen Konzeptionen und Begriffen, am deutlichsten (vgl. Spittler 2002: 16). Beck versteht unter lokaler Aneignung „das ‚In-die-Hand-Nehmen‘ und Einpassen neuer Dinge in eigene Handlungs- und Perzeptionsmuster“ (K. Beck 2001: 67). Ich verstehe hier, in Anlehnung daran, aber nicht identisch (da ich nicht, wie Beck, technologische Aneignung behandle und somit das „In-die-Hand-Nehmen“ hier ausschließlich metaphorisch verstanden werden könnte), Aneignung als den Prozess der Annahme und vielfältigen Umgestaltung eines kulturellen Stils im Prozess, unter Berücksichtigung des Kontexts, in den er eingeschrieben wird. Die permanenten Umarbeitungen, die im Rahmen der Diffusion der Neuerung stattfinden, machen den angeeigneten kulturellen Stil für eine immer größere Zahl von Rezipienten potenziell attraktiv. Anders als bei der technologischen Aneignung kann jedoch niemals eine „Schließung“ stattfinden, welche die „Situation interpretativer Flexibilität, die eine Neuheit zunächst umgibt“ (Beck, K. 2001: 67), beenden würde. Kreativität erweist sich mit jedem Song, mit jedem Konzert, mit jeder ästhetischen Umgestaltung neu. Das Ende interpretativer Flexibilität bedeutete im Fall der Aneignung eines kulturellen Stils aufkommende Langeweile und damit, sofern nicht institutionell verankert, wohl das Ende des Stils selbst, zumindest aber seiner Popularität.

Wie Dansi heute nicht mehr als tanzanische Variante europäischer Balltänze, sondern als tanzanische Variante kongolesischer Musik interpretiert wird, so verändert sich auch Bongo Flava ständig weiter und entwickelt sich dabei von den ursprünglich angeeigneten Konzepten weg – zumal auch diese ständig weiterentwickelt werden. Im Verlauf der Aneignung eines kulturellen Stils bilden sich ständig neue Formen der als ursprünglich bezeichneten Form heraus, damit aber auch ständig neue Formen dieser ständig neuen Formen. Neue Akteure – Nachwuchsrapper – beziehen sich in ihrer umgestaltenden Kreativität dabei wesentlich auf die im eigenen Kontext schon umgearbeiteten Formen und weniger auf die ursprüngliche Form. Die Folge ist eine fortschreitende Loslösung von dieser ursprünglichen Form – in diesem Fall von US-HipHop – und ihre dauernde Reinterpretation und Rekontextualisierung.

Nach Klein/Friedrich ist „schwarze Kultur“ – Gilroy nennt sie „a *changing* rather than an unchanging same“ (Gilroy 1993: 101) – „grundsätzlich durch ein permanentes Spiel von Aneignung, Verschiebung, Wiederaneignung und Umwandlung gekennzeichnet“ (2003a: 67). Im Bongo Flava zeigt sich, dass die Ursprungserzählung des US-HipHop, die wiederum mit anderen, älteren Ausprägungen von so genannter *black culture* in Verbindung gebracht wird (vgl. Hall 1996: 465-475; Toop 1992: 30ff.; Kastner 2004), in Dar es Salaam zwar im Raum steht, aber mit fortschreitenden Umarbeitungen an Bedeutung verliert. Was entsteht, ist eine eigene Musik, die

emisch gerade dann positiv bewertet wird, wenn sie sich nicht um der bloßen Referenz willen an US-HipHop anlehnt (vgl. Kap. 4.3.7). Die Rapper wählen aus und richten zu, sie reartikulieren, und zwar gemäß ihren *eigenen* Vorstellungen. Es ist nicht nur eine „Integration lokaler Realitäten“ (Auzeanneau 2003: 194) in die US-Modelle möglich, sondern es besteht gerade auch die Möglichkeit der Zurückweisung und Umdeutung solcher Modelle selbst. Wenn lokale Aneignung „eine Übersetzungsleistung in das Vokabular und die Syntax des aneignenden Milieus“ (K. Beck 2001: 67) ist, so bedeutet dies auch, die Besonderheiten der eigenen Sprache berücksichtigen, nicht übersetzbare oder unverständliche Passagen löschen und durch eigene ersetzen zu können.

Andere Begriffe und Konzepte, die in Gebrauch sind, halte ich für ungenauer, oder sie haben einen Schwerpunkt, der für diese Arbeit ungünstig ist. *Hybridisierung* etwa „bezeichnet die Fusion kultureller Formen [...], also die kulturelle Mischung“ (Scholz 2004: 63). Sie wirbelt Dichotomien wie „Opfer und Täter, der Westen und die ‚dritte Welt‘, Zentrum und Rand“ (Mayer/Terkessidis 1998: 12) durcheinander. Die Vorstellung von einer statischen Kultur wird verflüssigt (vgl. Fauser 2003: 39). Die Schwierigkeit an diesem umstrittenen „Kampfbegriff“ (Klein/Friedrich 2003a: 65) ist jedoch, dass „hybride“ Kulturen und Identitäten aus vormaligen „reinen“ Formen zu entstehen scheinen. Das impliziert klare Grenzen und Statik von Kultur – denn eine kulturelle Mischung ergibt sogleich eine neue „dritte Kultur“. Allein der Begriff „Identitäten der Hybridität“ (Hall 1999: 425), schreit nach der Frage, was eine nicht hybride Identität sein mag. Hybridisierung ist mit einem *cultural flow* in Verbindung zu bringen; doch neue kulturelle Formen fließen nicht einfach ineinander, sondern sie werden von Menschen kreiert. Hybridisierung macht Kultur selbst zum Akteur und vernachlässigt, dass ausgewählt und aussortiert werden kann.

Kreolisierung (vgl. Hannerz 1987; 1997) betont Kultur als „work in progress“ (Hannerz 1987: 550) und drückt ein Zusammentreffen verschiedener Elemente aus – aber auch eine Hierarchie der interagierenden Milieus, zwischen denen Austausch stattfindet. Das Konzept hat für diese Studie den Nachteil, dass es die Freiwilligkeit der Aneignung und die kreative Eigenleistung, die im aneignenden Milieu vollbracht wird, nicht explizit macht. Bei der *Domestikation* (vgl. Sahlin 1993) „wird nicht das Fremde, sondern das Wilde für den heimischen Gebrauch umgewandelt. Dies ist insofern provokant, als es die ehemaligen Wilden sind, die hier die Domestikation durchführen“ (Spittler 2002: 15f.). *Indigenisierung* meint den lokalen Beitrag, die „partikuläre Form, die der einzelne Künstler schafft“ (Scholz 2004: 63), doch glaube ich, dass der Begriff Stirnrunzeln hervorriefe, wenn man ihn zum Beispiel für deutschen HipHop verwendete: „indigen“ weckt leicht die Assoziation von „rückständigen“ Milieus, und es ist nicht einzusehen, warum nicht ein weniger spannungsgeladener Begriff verwendet werden kann. *Amalgamierung* (vgl. Auzeanneau/Fayol 2004: 207) bezeichnet eine untrennbare Verflechtung und die Auflösung

der Zuordenbarkeit. Wörtlich genommen, bedeutet dies aber, dass das entstehende Amalgam nach der Verschmelzung nicht mehr veränderbar wäre. Im HipHop ist das Gegenteil der Fall.

In Dar es Salaam wurde HipHop seit seiner Ankunft vor über 20 Jahren grundlegend und permanent verändert. Auch die Bedeutungen, die ihm zugeschrieben werden, werden ständig neu ausgehandelt und unterscheiden sich von den Zuschreibungen derer, die HipHop importierten, etablierten und vermittelten: den *cultural brokers* (Coplan 1985: 237). Coplans Konzeption der *cultural brokers* ist hilfreich, um zu beschreiben, wie aus US-HipHop, der zunächst nur wenigen Jugendlichen in Dar es Salaam über persönliche Kontakte in die USA oder nach Europa bekannt und auch noch zugänglich war, in vielfältigen Umwidmungsprozessen lokale Varianten von HipHop kreiert werden konnten, die alle anderen Musikstile landesweit an Popularität übertrifft.

„[It] helps to place the components of syncretism – individual selectivity, innovation and reinterpretation – within the context of collective adaptation [...]. A cultural broker is a kind of entrepreneur in situations of acculturation, and a leader in the adoption and creation of innovations. In its broadest sense the concept refers to individuals who link sectors of a society and mediate between cultures in contact“ (ebd.).

Die *cultural brokers* übernehmen Aufgaben der Verlinkung und Vermittlung von kulturellen Ideen zwischen verschiedenen Gesellschaften. Sie sind dabei „[a]ctive in creating images of changing social reality“ (ebd.). Karin Barber benutzt „cultural brokerage“ (1987: 12) für „the mixing of varied elements and practices, some of it foreign, some of it local, from domains like fashion, music, or language, resulting in novel, syncretic practices“ (Remes 1998: 39). Nach Coplan gehören „performing artists“ (1985: 237) zu den wichtigsten *cultural brokers*, sowohl bei der Verlinkung und Vermittlung zwischen Gesellschaften, als auch im Rahmen des gesellschaftlichen Wandels, der von innen angestoßen ist, etwa des Wandels durch Urbanisierung (vgl. ebd.), aber auch des Wandels des politischen Systems (*magenzi*; engl. changes).

„Performers function as cultural brokers because they provide social commentary not only in music, dance, and drama, but also in their expressive styles of dress, speech, and social interaction. Their sense of artistic personality becomes a metaphoric enactment and a realisation of consciousness in itself. Consequently, performers and performance occasions are important in re-establishing bases of social communication and order in situations of rapid transition“ (ebd.).

Es wäre theoretisch möglich gewesen, dass HipHop in Dar es Salaam eine ganz andere Entwicklung nimmt, etwa dass es die Musik weniger Kinder einer „Elite“ bleibt, die, statt die Kreation einer *eigenen* tanzanischen Musik anzustoßen, unter sich bleiben und sich subkulturell verorten. Aneignungsprozesse können verschiedene Verläufe nehmen. Sie vorhersagen zu wollen, wäre aber wie ein Quiz gegen die Wirklichkeit. Und die Wirklichkeit hat immer Recht.

2. Der Prozess der Aneignung

HipHop wird mit der Musik der Straße in Verbindung gebracht. Von den African American und anderen sozialen Randgebieten US-amerikanischer Großstädte – von den so genannten Ghettos

– drang HipHop auch in die Wohnzimmer sozioökonomisch besser gestellter Jugendlicher vor. In Dar es Salaam, von wo aus Bongo Flava zur *muziki wa kizazi kipya*³⁹ wurde, zur „Musik einer neuen Generation“ in ganz Tanzania, verlief die Entwicklung, mit Brüchen freilich, anders herum: von den reicheren Jugendlichen aus dorthin, wo sie, der HipHop-Ursprungserzählung nach, hingehört: auf die Straßen.

Die Ausweitung von HipHop von einer kleinen Gruppe Jugendlicher aus einer „Elite“ (Remes 1998: 302ff.) zur Musik einer ganzen Generation werde dabei ich in einem nicht als starre Abgrenzung zu verstehenden Modell von drei ineinander übergehenden Phasen ordnen. Es blieb zwar bislang bei relativ wenigen akademischen Versuchen „to analyze the various foreign adaptations of the genre in the context of musical and national or regional languages of individual countries, or even in terms of a global fusion of transnational influences“ (Mitchell 2001b: 11). Doch wenn es versucht wurde, haben sich vergleichbare Modelle, jeweils der lokalen Situation angeglichen, als nutzbar erwiesen. „Je nach Autor werden – mit von Fall zu Fall variierender Terminologie – verschiedene Phasen der kulturellen Entlehnung unterschieden, die durch jeweils unterschiedliche Haltungen gegenüber der US-Kultur geprägt sind“ (Scholz 2003: 152).

Prévos unterscheidet etwa für die Aneignung von Rap in Frankreich eine Phase der gegenüber den US-Rappern unkritischen Imitation (*arrival/borrowing*), eine Phase, in der eine überwiegend positive Identifikation mit US-Rap erfolgt (*adoption*) und eine Phase, in der das US-Modell an lokale Ausdrucksbedürfnisse angepasst werden, was zu neuen „substyles“ führt, die aber als Rap identifizierbar sind (*adaptation*) (vgl. 2001: 39f.; 50). Scholz geht von der Übertragbarkeit für weitere Gesellschaften („Zielkulturen“) aus: „Rap wurde als Ausdrucksform und -technik übernommen und zunächst in einer ‚Lernphase‘ nachgeahmt. Für die meisten Zielkulturen ist eine imitative Lernphase des englischen Rappens dokumentierbar, von der zu einem späteren Zeitpunkt Abstand genommen wird“ (2003: 160). DeRycker verwendete bereits ein Dreistufenmodell für HipHop in Tanzania. Er benutzt dabei plausible Kategorien, die wegen ihres deskriptiven Charakters aber nur für Tanzania gelten können: Den „elite years“ folgten die Phasen des „Swahili rapping“ und „The boom“ (vgl. 2002: 3-12). Ich werde mich an dieser Arbeit DeRyckers und an den anderen Arbeiten über Bongo Flava orientieren, ohne ihnen blind zu folgen, wobei meine Interviews, zunächst jene mit dem Radio-DJ und ehemaligen Rapper Kris Lagoy, mit dem Radio-DJ Sebastian Maganga (*Radio Uburu*) und mit dem General Manager des Radiosenders *Times FM*, Taji Liundi, einfließen werden. Doch Remes betont mit gutem Grund: „[A]s is often the case with stories about the historical origins of a particular practice or tradition, multiple versions are being told“ (1998: 302). Hier folgt nun, was ich aus den Interpretationen und vorliegenden Interpretationen von Interpretationen lesen konnte: meine Interpretation.

³⁹ Auch *muziki ya kizazi kipya*.

4.2.1 Arrival und borrowing. „Elite years“

„Rap music“, schreiben Gesthuizen und Haas in Berufung auf den Rapper KBC,

„has been popular in Tanzania ever since the first American rap records appeared, even if distribution was poor and local production non-existent [*sic!*]. In the early eighties transnational connections proved to be effective in terms of introducing the genre. Reflecting this state of affairs, in these early days many Tanzanian rap artists either *copied* the lyrics of American rap artists or wrote in English. No one thought it possible to write a Kiswahili rap“ (Gesthuizen/Haas 1998; *meine Hervorhebung*: KR).

Heute dagegen wäre es undenkbar, Rapsongs auf Englisch zu schreiben. Ich traf keinen Radio-DJ, der diese Songs spielen würde. Und nicht nur deshalb würde sie wohl kaum jemand hören.

Die Attraktivität, die englische Rapsongs in den 1980er Jahren zur Darstellung eigener Kreativität hatten, ist erschöpft. Doch als HipHop aufkam, war das anders. Sowohl in diesem Zitat als auch bei Remes und in einigen meiner Interviews ist von einer *copy* oder *imitation* die Rede, wenn es um die frühen Jahre des Rap in Dar es Salaam geht. Remes nimmt den Kiswahilibegriff für imitieren, „-iga“, sogar in das Glossar seiner Doktorarbeit auf (1998: xix) auf. Mir gegenüber benutzten Radiomoderatoren und Rapper das Wort, wenn sie über die „early days“ sprachen. Es hatte dann oft einen abfälligen Unterton, muss aber im Kontext der Zeit gelesen werden.

Bei Haas kommt vielfach der in den 1990er Jahren bekannt gewordene Rapper KBC, ein Mitglied der Gruppe *Kwanza Unit* ⁴⁰, zu Wort. Aus seinen Aussagen lässt sich schließen, dass zum einen sowohl Rap als auch Graffiti und Breakdance für die *cultural brokers* noch attraktiv waren – mittlerweile ist nur noch Rap relevant (vgl. *Exkurs nach Kap. 4.2*) –, und dass zum anderen auch die *imitation* US-amerikanischer Rap Vorbilder mit dem Einsatz eigener Kreativität besetzt war:

KBC: „Another thing [apart from graffiti writing] I could do was imitating Ice-T and other rappers. So while my brothers were breakdancing, I was doing the rap thing. I went along with that and I was like I can do my own thing“ (zit. Haas 2000: 39).

KBC versteht das *imitating* zugleich auch als *his own thing*. Rap war neu in Dar es Salaam, und auch das „Imitieren“ von Vorbildern konnte Innovativität bezeugen. Spätestens Mitte der 1980er Jahre – KBC spricht hier vom Jahr 1985 – dürften die Ausdrucksformen des HipHop in Dar es Salaam auch praktiziert, nicht nur rezipiert worden sein (vgl. Haas 2000: 38ff.). Was technisch und formal

⁴⁰ „*Kwanza Unit (First Unit)* is generally considered Tanzania’s longest standing rap group. It was formed in 1992, when various groups (*Villain Gangsters, Riders Posse and Tribe X*) and some solo artists joined forces“ (DeRycker 2002: 42). KBC ist neben Rhymson Chef der Gruppe gewesen. Ihr gehörten wechselnde Mitglieder an. Heute existiert sie nicht mehr. *Kwanza Unit* wird uns in dieser Arbeit noch mehrfach begegnen.

den Vorbildern möglichst originalgetreu nachgemacht wurde, geschah doch in anderen Zusammenhängen, die zu vernachlässigen sträflich wäre. Es war das Jahr, in dem Julius Nyerere von seinem Amt als Präsident zurücktrat. Die *ujamaa*-Politik war gescheitert. Tanzania war nicht *self-reliant*, sondern, im Gegenteil, so abhängig wie kaum ein anderer Staat in Afrika.

„Der Zusammenbruch der ostafrikanischen Wirtschaftsgemeinschaft [...] und der Krieg mit dem Uganda Idi Amins sowie die Ölpreisteigerungen waren die äußeren Gründe. Innere Gründe waren die Ineffizienz der Verwaltung, der Bürokratismus und die Behinderung wirtschaftlicher Produktivität durch den staatlichen Dirigismus“ (Grohs 2002: 114).

Der Import von HipHop gerade in dieser Zeit war nicht beliebig. Auch die „Kopie“ hatte Macht, denn HipHop wurde in dieser Zeit als Musik wahrgenommen, die alles andere war als tanzanisch. HipHop war seine eigene Botschaft. Seine Akzeptanz durch die Jugendlichen bedeutete eine Gegentese zur tanzanischen Kulturpolitik. Schon Dansi, eine Musik, die immerhin auf Kiswahili gesungen wurde, galt unter Nyereres Regierung zunächst als „fremd“. Die Sprache des HipHop dagegen war Englisch, die Musik galt als US-amerikanisch, die Texte waren auf die Lebenswelten der US-Rapper, die sie geschrieben hatten, ausgerichtet. Der General Manager des Radiosenders *Times FM*, Taji Liundi, fasste im Interview zusammen, wie HipHop aufgenommen wurde: „There was no subject matter in the songs then. It was just like noise.“ Die Musik *schien* nichts zu schildern. Das war die eigentliche Kritik. Die Texte seien „very American“ gewesen, „aggressive“ – „they [the rappers] were copying completely what they saw.“ Das Bild, das HipHop in dieser Zeit abgab, war das des *uhuni* (etwa Hooliganismus), der *muziki wa kufokafoka* (Streitmusik). Kris Lagoy zufolge, einem späten Mitglied der Rapgruppe *Kwanza Unit*, hatte sich in Dar es Salaam ein informelles Netzwerk herausgebildet, in dem US-amerikanische Rapsongs zirkulierten.

Kris Lagoy: There were a couple of groups, and there were a couples of discos back then like *Clouds Entertainment* which is now a radio station. They all established a network with their friends, a lot of students who came from the US, or from UK or from other African countries, everyone who was interested in music generally would bring a lot of records back then. So there was no real media that would channel the music to the public. But you had a lot of friends of friends who used to share music, music as a means of communication. So you had people bringing hiphop records down, R'n'B records down, and hence goes the movement.

Es ist aufgrund dieser und anderer Quellen, die in diesem Punkt übereinstimmen, davon auszugehen, dass Rap zuerst den Kindern einer „Elite“ zugänglich war. „A number of children of the Tanzanian elite (diplomats, upper-level and top bureaucrats, industry executives) go to schools abroad, in Europe or the US. There, they could easily obtain rap-music“ (Remes 1998: 304). Auf diese Art kam Rap in den Umlauf. Saleh J., den ich bereits erwähnte, war einer der Jugendlichen, die als *cultural brokers* fungierten. Er war der Sohn eines tanzanischen Diplomaten und einer europäischen Mutter, hatte Verwandte in Großbritannien, die ihn – ebenso wie der mit

ihm befreundete DJ Mr. A, der in der *Hotel Continental Disco Tec*⁴¹ Musik auflegte (vgl. Gesthuizen 2001) – mit HipHop-Kassetten versorgten, und „he had his own double tape recorder with microphone at home“ (DeRycker 2002: 6). Viele der in dieser Zeit aktiven Rapper, die sich zum Teil erst später zu Gruppen zusammenschlossen, waren Diplomaten söhne, etwa die Mitglieder der in den frühen 1990er Jahren bekannten Gruppe *De-Plow-Matz*. Der Bandname unterstreicht die familiäre Herkunft der vier Rapper. Die Gruppe wurde 1993 in Lagos gegründet, wo die Eltern aller Mitglieder zeitgleich im diplomatischen Dienst arbeiteten (vgl. ebd.: 44).

Aus diesen privilegierten Kreisen rekrutierte sich ein kleiner Kreis kreativer Innovateure, die auf dem Postweg von ihren jeweiligen Schulstandorten aus miteinander Kontakt hatten und die gleichaltrigen Verwandten in Tanzania Musik schickten (vgl. Remes 1998: 304) – auf „original chrome metallic cassettes“, so Kris Lagoy. Jeden Sommer, in den Schulferien, in denen die Jugendlichen nach Tanzania zurückkehrten, feierten sie Strandparties, auf denen die neuesten Rapkassetten liefen (vgl. ebd.: 305). Der Kreis der an Rap Interessierten wurde so jährlich größer. Dass Drogendealer eine Chance witterten, Jugendliche als Kunden zu gewinnen, da sie in großer Zahl zusammenkamen, brachte Rap bald den Vorwurf einer Musik für *drug users* ein. Parties, die das Publikum für HipHop vergrößerten, fanden, außer an Stränden, bald auch an exklusiven Orten in der Innenstadt statt – im Kilimanjaro Hotel, im New Africa Hotel, in einem Hotel, von dem Kris Lagoy nur noch den Spitznamen „Magots“ („Nutten“) wusste, und an wechselnden Orten –, und sie waren offen für alle „who could afford it“, so Taji Liundi zu mir.

Taji Liundi war Teil dieser Parties. Gemeinsam mit Ruge Mutahaba, der die Parties mitveranstaltete, baute er später, etwa 1998, den Radiosender *Clouds FM* auf, der heute der am meisten gehörte Sender Dar es Salaams ist. Der breiten Öffentlichkeit zugängliche Medien spielten in den 1980er Jahren für die Verbreitung von HipHop keine nennenswerte Rolle. Der einzige Radiosender, *Radio Tanzania*, war staatlich. Ich erwähne *Clouds FM* trotzdem schon hier, weil der Sender zu *Clouds Entertainment* gehört, dem Unternehmen, das von 1987 an unter dem Namen *Clouds Discotheque* diese Rap-Parties veranstaltete (vgl. DeRycker 2002: 4).

Es war bei diesen Parties üblich, dass lokale Rapper sich ein Mikrofon schnappten und über die Originalsongs die englischen Originalzeilen nachrappten. Bei der Eröffnung der *Clouds Discotheque* waren das IYP, der Sohn eines kongolesischen Diplomaten, und GCY, Sohn einer gut gestellten tanzanischen Familie (vgl. Remes 1998: 303). Als DJ agierte in der Diskothek wohl von 1988 an Boni Luv, der heute einer der wichtigsten Produzenten Dar es Salaams ist. Er betreibt nun das *Mawingu Studio*, das an *Clouds Entertainment* angeschlossen ist. *Mawingu* ist Kiswahili für *Clouds*.

Es ist hier dreierlei festzuhalten: Zum ersten, dass Rap einen Großteil seines Publikums in dieser Zeit durch Diskos und Live-Auftritte erreichte, nicht durch Medien oder Tonträger (vgl. Gesthuizen/Haas 1998). Zum zweiten, dass es auch in Dar es Salaam, wie in anderen Städten, in

⁴¹ Heute ein Club vor allem für die männlichen Angehörigen der indischen Diaspora.

denen HipHop angeeignet wurde, eine „Lernphase des englischen Rappens“ (Scholz 2003: 160) gegeben hat. Zum dritten, dass die kulturellen Ideen des HipHop Dar es Salaam durch die Initiative von *cultural brokers* erreichten, die zwischen Gesellschaften vermittelten. Sie etablierten, wie Kris Lagoy sagt, „a network with their friends“. Über Tonträgeraustausch banden sie Freunde ein; ein Kontakt, der, wie man heute weiß, auf die ganze Generation übergriff. „Cultures meet in the minds of people who are a part of networks and institutions with values, organisation, and rules for action“ (Coplan 1985: 235). Darüber hinaus verlinkten die *cultural brokers* auch verschiedene Bereiche der Gesellschaft (vgl. ebd.: 237).

Rap verlor so seinen Status als Musik einer kleinen „Elite“, zog weite Kreise und wurde von Jugendlichen anderer sozialer Schichten aufgegriffen. Im sozioökonomisch schwächeren Stadtteil Temeke entdeckten viele Schüler schon an der Primary School ihre Liebe zu Rap. Meine Informanten von *Gangwe Mobb* gehören dazu. Die Möglichkeit der Zurückweisung von Rap hätte bestanden. Doch die Neuerung wurde, auch bedingt durch die soziale Situation, angenommen. Zudem war zu überzeugend, was Saleh Aljabry, genannt Saleh J., begann: Er rappte auf Kiswahili.

2. Adoption. „Swahili rapping“

Genau genommen, war Saleh J. nicht der erste, der damit öffentlich auftrat. Bei einem „cultural evening“ an der *International School of Tanganyika* in Dar es Salaam/Masaki 1991 traten zwei Brüder auf. „Anyone could take part but the theme of the pieces had to be linked to Tanzanian culture“ (Gesthuizen/Haas 1998). Statt, wie die meisten anderen Studenten, „traditional dance performances“ (ebd.) einzustudieren, bereiteten sie einen Rapsong vor. „In order to stay with the theme of the evening they decided to write a rap in Kiswahili about AIDS and safe sex“ (ebd.).

Doch Saleh J. hatte schon 1990 eine Kiswahiliversion des Songs „The Power“ von *Snap*⁴² aufgenommen.⁴³ Und Ende 1991 war er es, der Swahili Rap, wie die Musik von da an genannt wurde, immense Aufmerksamkeit bescherte. Ein Mann namens Kim hatte, neben den *Clouds-Parties*, eine Veranstaltung etabliert, die vier oder fünf Jahre lang (so Taji Liundi) jeweils am Jahresende im edlen Ambiente des *New Africa Hotels* stattfand: die „Yo Rap Bonanza competitions“ (vgl. ebd.). Bei diesem Wettbewerb sei es nicht um Geld gegangen, sondern, so Kris Lagoy, um die Ehre, den Titel des besten Rappers der Stadt tragen zu dürfen. Gefragt war ein eigener Rapstil, ein besonderer *mtiririko* oder *flow* (vgl. ebd.). Meist wurde ein eigener englischsprachiger Text über den Originalbeat eines US-Hits gerappt. Saleh J. brach mit der ausschließlichen Verwendung von Englisch und gewann 1991 den Titel: mit einer Kiswahiliversion von „Ice Ice Baby“ des US-Rappers Vanilla Ice, einem der kommerziell erfolgreichsten Rapsongs aller Zeiten (vgl. George 2002b: 92).

⁴² In den 1980ern und frühen 1990ern weltweit erfolgreiche Dancefloor-Gruppe aus Frankfurt/Main, die auch Rap-Hits hatte.

⁴³ Zu seinem Repertoire gehörten Versionen einiger weiterer im westlichen Kontext entstandener Songs (vgl. Gesthuizen 2004).

Saleh J. gab HipHop in Tanzania damit seinen vielleicht wichtigsten Impuls. Mit seinen Kiswahili-Raps begann eine Phase des HipHop in Tanzania, in der die Rapper zunehmend Abstand vom Original nahmen. Im folgenden Textauszug deutet sich an, dass die Übersetzung nicht eins zu eins erfolgte. Saleh J. nannte seine Idee, auf Kiswahili zu rappen, darin eine „brand-new invention“. Zudem sagt er, er habe diese Idee bereits eine Weile mit sich herumgetragen.⁴⁴

Saleh J.

Alright stop [...] *Kaa tayari kwa kulisten* [Stay ready to listen]
Saleh's back with my brand new invention [...]
Kitu kimenikaa moyoni [The thing stayed in my heart]
Sasa naamua kukitua mdomoni [Now I decide to put it out of my mouth]

Vanilla Ice

Alright stop
Collaborate and listen
Ice is back with my brand new edition
Something grabs a hold of me tightly
Flow like a harpoon daily and nightly

Statt über drive-by shootings zu berichten, wie *Vanilla Ice*, warnte er vor Aids.⁴⁵

nasikia kelele naitwa njoo – Ich höre ein Geräusch, ich werde gerufen: Komm!
mwanamke mweupe ana macho kama pusi – [Es ist] eine weiße Frau, die Augen wie eine Katze hat
(did you stop?) no, naogopa ukimwi – (Hast du angehalten?) Nein, ich habe Angst vor AIDS
hauna kinga – Es gibt keinen Schutz
ukikupata wala huponi – Wenn du es kriegst, geht es dir bestimmt nicht besser
watu wana dead yo – Menschen sterben, yo
so, hepukana na AIDS – Also schütze dich vor AIDS

Ähnliche Inhalte thematisiert Saleh J.'s Kiswahiliversion von „O.P.P.“, die auf seinem Album „Ice Ice Baby. King of Swahili Rap“ 1992 erschien. „At the end of O.P.P. Saleh urges city youth to consider that today's world is not yesterday's (*ya jana si ya leo*): the number one disease now is AIDS“ (Remes 1998: 317). Dieser umgearbeitete Song zeigt noch deutlicher als „Ice Ice Baby“, dass schon Anfang der 1990er Jahre, als Rap auf Kiswahili noch in den Kinderschuhen steckte, die Inhalte von US-Rappern nicht unreflektiert in den tanzanischen Kontext übernommen wurden. „O.P.P.“, kurz für „Other People's Pussy / Penis“, wurde 1991 von der US-amerikanischen Rapgruppe *Naughty by Nature* veröffentlicht. „If you're 'Down with O.P.P.' it means you're willing to cheat on your boyfriend or girlfriend“ (www.songfacts.com). In der Kiswahiliversion steht „O.P.P.“ für „Omba Pure Penzi“ – „Verlange Wahre Liebe“ (vgl. Remes 1998: 316). Saleh J. singt, dass es gut sei, dem Partner treu zu bleiben. „What is interesting, is that Saleh's version advocates the opposite of the original O.P.P. [...] Saleh's work stands as a response to, and a result of, popular-culture currents in the United States“ (ebd.: 317f.).

HipHop fand durch diese Kiswahili-Songs landesweit Beachtung, laut Kris Lagoy auch darüber hinaus, etwa in Zambia. Er beschreibt Swahili Rap als Generationen übergreifenden Erfolg:

⁴⁴ Kiswahilitext zitiert nach Remes (1998: 313), englischer Originaltext zitiert nach DeRycker (2002: 5f.).

⁴⁵ Zitiert nach Remes (1998: 314); meine Übersetzung.

Kris: When HipHop took the Swahili twist, it captured the *whole country*, and *it captured generations*, the kids to teenagers to young adults to elder people. As soon as they started hearing Swahili songs HipHop [was] making sense. The Swahili rap songs hit a lot more than the English songs because the mass market could actually understand what these rappers were saying. Everyone listened to a song in Swahili. Swahili has just taken HipHop to a different level. Now it's channeled through television stations and radio stations. It's been amazing. And it still is amazing.

Was Kris Lagoy hier nicht berücksichtigt, ist, dass Swahili Rap nicht über Nacht zu einem derart erfolgreichen Genre in Tanzania wurde, sondern in einem mehrjährigen Prozess. Remes beobachtet einen Wandel in der Wahrnehmung von HipHop im Jahr 1993.

„[Before] rap had not yet become very prevalent. Only a few tapes of US-based rap-groups (mostly illegal copies from Dubai and India) were available, and you had to look hard to even find these. Reggae and Western pop music, like that produced by Madonna or Michael Jackson, were much more widespread. In 1993, however, it was difficult not to notice rap“ (1998: xiv f.).

Saleh J.'s „brand-new invention“ hatte diese Entwicklung zwar wohl angestoßen, aber nicht alleine verursacht. „[Saleh J.] used the American raps as framework to develop his own ideas – ideas pertinent to 'Tanzanias lifestyles“ (Perullo/Fenn 2000: 2), „[and so he] inspired a lot of young Tanzanian hip hop aficionados – around the country – to write rap lyrics themselves, in Swahili“ (DeRycker 2002: 6). Dokumentiert ist für die Folgezeit die Entstehung und der Erfolg von Gruppen wie *De-Plow-Matz*, *Kwanza Unit*, *Hard Blasterz* und *Gangstaz With Matatizo*. Auch in anderen Städten entstanden die ersten Gruppen, zum Beispiel *Niggaz With Power* in Mwanza.

Von *Kwanza Unit* ist bekannt, dass die Gruppe in ihren Raps zwischen Englisch und Kiswahili switchte. Scholz geht davon aus, dass in allen Milieus, in denen HipHop angeeignet wird, das „Verhältnis zur Ursprungskultur ein jeweils anderes, mehr oder weniger emanzipiertes“ (2003: 160) ist. Die Wahl der je eigenen Sprache stelle aber stets „den ersten und wichtigsten Schritt der Appropriation“ (ebd.) dar. „Swahili lyrics often speak directly to social and cultural issues pertinent to the country's youth“ (Perullo/Fenn 2000: 2). Und so veränderte der Gebrauch von Kiswahili auch das Themenspektrum der Songs.

„The choices of language in Tanzanian rap music, whether English, Swahili, or a combination of the two, reflect particular ideologies held by hip hop musicians. English rap tends to borrow heavily from American hip hop discourses and American culture. Songs are often about parties, friends, or self praise for the group and the individual rappers in the group. Rap in Swahili moves away from the more celebratory rap and focuses on topics pertinent to Tanzanians, such as AIDS, drug use, government corruption, lack of jobs, and the impossibility of attaining a visa to leave the country. While groups who use English also rap about important social issues and Swahili lyrics contain self-praise and other features associated with rap discourses, generally the two languages offer different avenues for rapping and reach different audiences within the Tanzania hip hop scene“ (ebd.: 1).

Wenn englischsprachiger und kiswahilischsprachiger Rap unterschiedliche Publika erreichten, so war es der Swahili Rap, der schließlich die weitaus größere gesellschaftliche Relevanz hatte. Den parallelen Gebrauch von Englisch und Kiswahili in Rapsongs aber *ausschließlich* als Zeichen für die Zusammenführung globaler und lokaler Zusammenhänge zu erklären, wird der Komplexität der

Situation kaum gerecht. „[M]ore general linguistic histories serve as backdrops that anchor language usage continuously at the local level“ (ebd.: 6). Die Sprachwechsel *an sich* ist politisch zu verstehen, unabhängig davon, um was es in den Songs ging. Englischer Rap hatte einen elitären Einschlag. Swahili Rap dagegen diente als sozialer Kommentar, der von der ganzen Gesellschaft verstanden werden konnte. Um der Situation gerecht zu werden, nannten die Mitglieder von *Kwanza Unit* ihren Rapstil selbst „Kiswacentric“, was ausdrücken sollte, dass für sie Kiswahili den Vorzug vor Englisch hatte (vgl. Remes 1998: 325). D-Rob und B-Rock äußerten Remes gegenüber: „People love Kiswahili. If we only did English, people will not like you, that’s why we we’re [*sic!*] doing Kiswahili (rap)“ (zit. ebd.). Die sprachliche Angleichung äußert sich auch in Umbenennungen der Rapper (MCs) in *wana-rap*, *ma-repa* oder *ma-emsii* und Radio-DJs in *ma-DJ*.

Im Fall von Taarab war es der Wechsel von Arabisch zu Kiswahili gewesen, der die Musik über eine zanzibarische Elite, für die nur arabischsprachiger Taarab als „real‘ taarab“ (Fair 2001: 173) galt, hinaus akzeptiert und populär machte. *Siti binti Saad*, in den 1920er Jahren die erste ostafrikanische Band überhaupt, die Plattenaufnahmen machte (vgl. ebd.: 174), entschied sich, auf Kiswahili zu texten. „[This] enhanced taarab’s ability to communicate with a much wider island audience [...] The band’s decision to sing in Kiswahili also helped to transform taarab from an Arab cultural form into one that became quintessentially Zanzibari“ (Fair 2001: 174).⁴⁶ Der Sprachwechsel war das beste Argument für die Akzeptanz der Musik durch weite Teile der Bevölkerung. Auch Rap wurde durch den Wechsel zu Kiswahili auf den Weg zu einer lokalen Musik gebracht, die Bongo Flava heute ist. Es scheint dabei selbstverständlich gewesen zu sein, dass Kiswahili allen anderen lokalen Sprachen und Dialekten vorgezogen wurde.

Die Aneignung von HipHop umfasst jedoch mehr als Sprache. Die Umarbeitung von Rap hatte mit dem Sprachwechsel erst begonnen. Hatte Saleh J. zur Untermalung seiner Reime noch die Musiken von US-Rappern benutzt, produzierten *Kwanza Unit* 1993 die ersten kiswahilischsprachigen Rap-Songs, die mit selbstproduzierter Musik unterlegt waren, wenn auch „still heavily influenced by American examples“ (DeRycker 2002: 6). 1994 veröffentlichten sie die erste Kassette mit Kiswahili-Rap-Songs, die auch selbstproduzierte Beats enthielt, „Tucheze“ (etwa: „Let’s play“).

Die Aneignung von HipHop bedeutet darüber hinaus aber auch den Umgang mit „attitudes, repertoires, and musical and performance techniques exhibited by their U.S. and African American models“ (Prévos 2001: 50). Der Umgang mit den Bestandteilen des US-amerikanischen HipHop-Fundus ist heute sehr differenziert. In Kapitel 4.3 werde ich darstellen, wie heterogen die diskursiv erarbeiteten Positionen und Repräsentationsstrategien verschiedener Rapper aus Dar es Salaam mittlerweile ausfallen. Doch in den frühen 1990er Jahren wurden relevante und weit verbreitete Diskurskonstruktionen und Praktiken US-amerikanischer Rapper zunächst

⁴⁶ Auf Zanzibar wurde bereits vor den sprachstandardisierenden Maßnahmen nach der Unabhängigkeit Tanganyikas und Zanzibars Kiswahili gesprochen. Die Sprachvielfalt ist wesentlich auf das Festland, das frühere Tanganyika, beschränkt.

transferiert. Innovativität und Kreativität erwiesen sich im Transfer selbst. HipHop wurde in dieser Zeit nach dem Vorbild global verbreiteter Modelle gespielt: Es wurden *Battles* ausgetragen, einige Rapper gaben an, auch Graffiti zu sprühen; die *realness*-Forderung, die im US-amerikanischen HipHop dieser Zeit aufkam, wurde auch in Dar es Salaam wahrgenommen und diskutiert (vgl. Gesthuizen/Haas 1998). Es war eine Zeit der „relocation of the borrowed items within a cultural tradition different from the one which they once were a part“ (Prévos 2001: 40). Doch dies war nicht das Ende vom Lied.

Siasa ya ubinaf-sishaji (Privatisierungspolitik) und Medien

Kulturelle Produktion unterliegt institutionellen und sozialen Veränderungen (vgl. Coplan 1985: 245). Der politische und wirtschaftliche Wandel Tanzanias wirkt sich auch prominent auf die Verbreitung von HipHop aus. Anfang der 1990er Jahre begann die tanzanische Regierung, staatliche Betriebe zu privatisieren (vgl. Ramaprasad 2001: 539). Von etwa 260 betroffenen Betrieben wurde bis 2003 etwa die Hälfte an private Unternehmer verkauft (vgl. Dickinson 2003). Die *siasa ya ubinaf-sishaji*, die Privatisierungspolitik, führte 1993 auch zu einer Reform des tanzanischen Mediensystems (vgl. DeRycker 2002: 8). Die erste private Radiostation, die eine Rundfunklizenz erhielt und neben dem staatlichen *Radio Tanzania* auf Sendung ging, war *Radio One*. Ich konnte nicht zweifelsfrei herausfinden, welcher Sender als erster Rapmusik spielte. DeRycker zufolge wurden schon 1993 Songs von *Kwanza Unit* im Radio gespielt. Dies müsste bei *Radio Tanzania* gewesen sein, dessen Programmstruktur zu der Zeit tatsächlich nicht mehr der staatlichen Kontrolle früherer Zeiten unterlag. Meine Recherchen ergaben aber, dass Taji Liundi beim landesweit ausgestrahlten *Radio One* als erster Radio-DJ Rap auflegte. Es war zumindest *Radio One*, das HipHop zuerst ins Hauptprogramm aufnahm (vgl. Batamula 33/2003: 7).

Im Interview sagte Liundi, er habe sich damit erst gegen ältere Kollegen durchsetzen müssen. Ende 1994 habe er mit seiner Sendung namens „DJ Show“ (heute heißt sie „Flava One Twenty“) beginnen können und bald einen Wettbewerb unter dem Motto „Make your own tape at home and bring it to the studios“ ausgerufen. Die besten Nachwuchsrapper wurden ins Radiostudio eingeladen. Diese Talentshow, die laut Taji Liundi fünf Jahre lang ausgestrahlt wurde, machte Künstler groß, die heute enorm bekannt sind, wie Sista P.⁴⁷, Mr. Ebbo⁴⁸, Lady JayDee⁴⁹ und Mr. Nice⁵⁰. Mit den ersten Rap-Radio-DJs begann, was sich nach den Informationen von Taji Liundi und Sebastian Maganga von *Radio Uhuru* bis heute fortsetzt: Die Redaktionen „were flooded with demo tapes“ (ebd.), so dass es, so Maganga mit einem Ausdruck des Bedauerns, unmöglich sei,

⁴⁷ Hörbeispiel auf der CD im Anhang, Song 12.

⁴⁸ Hörbeispiel auf der CD im Anhang, Song 13.

⁴⁹ Hörbeispiele auf der CD im Anhang als Refrainsängerin bei Song 3 und Song 6.

⁵⁰ Tanzanias größter Musikstar, auch in Kenya und Uganda enorm erfolgreich. Ich werde auf ihn in Kap. 6 zurückkommen.

alle eintreffenden Songs zu spielen – das Programm sei dafür nicht lang genug (vgl. Raab 2004c). Wohl nur etwa ein Zehntel der produzierten Songs wird im Radio gespielt.

Auch weitere Sender sorgen für die Popularität von Bongo Flava. *Magic FM* gehört zu ihnen. *Radio Free Africa* ging 1996 auf Sendung und war der erste Sender, der, wegen seines Sitzes in Mwanza am Victoriasee, Swahili Rap auch in Uganda und Kenya verbreitete (vgl. DeRycker 2002: 8). Heute ist es vor allem der in Dar es Salaam stationierte Sender *East Africa FM*, der auch Studios in Kampala und Nairobi besitzt, der für die internationale Verbreitung von Bongo Flava sorgt – mittlerweile auch über den angeschlossenen trinationalen Fernsehsender *East Africa TV*, der seit etwa 2002 regelmäßig Musikvideos von ostafrikanischen Musikern, überwiegend von Rappern, zeigt. Auch andere der fünf privaten TV-Sender, die seit 1994 entstanden sind, zeigen Videos internationaler und tanzanischer Musiker. Die Mediensituation veränderte den Markt mit. Hatte Dar es Salaam vorher ein großes Angebot an Live-Musik, vor allem von Dansi-Orchestern, ist die Besucherzahl bei Live-Konzerten drastisch gesunken. Selbst kleine Lebensmittelläden locken heute Kundschaft mit Musikvideos (vgl. Graebner 2000b: 406). Dansi-Musiker haben Schwierigkeiten, ihren Lebensunterhalt mit Musik zu bestreiten. Rapper aber können mit dieser Situation sehr gut umgehen, kannten sie doch nie eine andere.

Marktführer in Dar es Salaam aber ist der Lokalsender *Clouds FM*. Kein Sender in Dar es Salaam spielte in meiner Forschungszeit mehr Bongo Flava. *Clouds* tauchte in der Geschichte des HipHop immer wieder auf. Die *Clouds Entertainment Company Limited*, heute die landesweit größte Entertainment Company, veranstaltete die ersten Rap-Parties, gründete die *Clouds Discotheque*, das *Mawingu Studio* und schließlich 1998 *Clouds FM*. Der Sender wurde zum populärsten in Dar es Salaam. An vielen Straßenkiosks und in vielen Daladalas, den öffentlichen Bussen, die auch als mobile Radios umschrieben werden könnten, ist *Clouds FM* eingestellt, das auf diese Art nicht nur freiwillige Stammhörer erreicht, sondern Fußgänger, Händler und Buspassagiere jeden Alters. *Clouds FM* ist in Dar es Salaam immer und überall. Eigenwerbung: „the people’s station“.

Rundfunk ist bis heute das am meisten genutzte Medium in Tanzania (vgl. EIU 2003: 27). Für die landesweite Verbreitung und darüber hinaus sowie für den kommerziellen Erfolg von Bongo Flava sind die Radiosender von entscheidender Bedeutung. Radio-DJs nehmen auch Einfluss auf die permanente Weiterentwicklung von Bongo Flava. Dar es Salaams erfolgreichster Produzent P-Funk steht in ständigem Kontakt mit Radioangestellten und produziert, in Rücksprache mit den Musikern, Songs, die den von den Radios gewünschten Trends folgen. Während meiner Feldforschung ging, dem Produzenten P-Funk zufolge, der Trend gerade hörbar von Rhythmus- zu Melodielastigkeit. P-Funk sagte, es sei auch die Einbindung panafrikanischer Sounds gefragt.

Private Radiosender, allen voran *Clouds FM*, daneben auch *East Africa FM* und *Magic FM*, veranstalten viele der wöchentlichen Rapkonzerte in Dar es Salaam. Zum Teil sind sie auch als Plattenfirmen und Management für Musiker tätig. Dennoch ist zu betonen, dass die Diffusion

von HipHop in Tanzania von den Medien lediglich potenziert, der Aneignungsprozess selbst aber nicht angestoßen wurde. Die selben Personen, die einst HipHop zu ihrem zunächst privaten Vergnügen importiert hatten, arbeiten heute, zum Teil in führender Position, bei Radiosendern. Zu ihnen gehören Taji Liundi, Ruge Mutahaba, Kris Lagoy und Boni Luv, die in dieser Arbeit immer wieder auftauchen. Bongo Flava ist keine medieninduzierte Nachahmung eines global verbreiteten Phänomens. Im Gegensatz zu den britischen *Cultural Studies* nahm dies die deutschsprachige Jugendforschung über verschiedene Jugendphänomene lange Zeit an. Oft gebrauchte Adjektive: importiert, abgeleitet, oberflächlich, unecht (vgl. Androutsopoulos 2003a: 11; Baacke 1990: 90; u.a.). Kulturelle Aspekte von Globalisierung, etwa die Diffusion, lokale Aneignung und Produktion kultureller Güter, wurden behandelt, als wären sie gegen die Konstituierung von Bedeutung abgedichtet, so Scharenberg (vgl. 2004:16). Kreativität und ihre mediale Verwertung sind aber nicht dichotomisch angelegt, sondern ergänzen sich (vgl. ebd.). Bindungen zwischen einem kulturellen Stil und ihrer Umwelt werden im Prozess der produktiven Aneignung immer wieder von Neuem hergestellt – sowohl „in der Adaption der künstlerischen Ausdrucksformen wie in der Entstehung einer lokalen Infrastruktur der Produktion, Distribution und Promotion“ (Luig/Seebode 2003: 11f.). Der Aufbau der lokalen medialen Infrastruktur ist hier als Teil der Aneignung von HipHop selbst zu lesen, begünstigt durch politische Veränderungen. Insofern kann Bongo Flava nicht als das Beiwerk der globalen Ausbreitung homogenisierend wirkender Großkonzerne interpretiert werden. Das Gegenteil dürfte der Fall sein: Weil der Umgang mit HipHop im spezifischen Feld kreativ, kontextorientiert und von den Akteuren gewollt ist, haben sie auch weiterhin Interesse an HipHop aus, zum Beispiel, den USA.

3. Adaptation. „Bongo Explosion“

Rap war in Dar es Salaam immer auch umstritten gewesen. Die Akzeptanz einer kulturellen Neuerung, die durch einzelne aufgebracht wurde, erfolgt nicht schlagartig, sondern ist das Ergebnis eines diskursiven Prozesses. Um ihn angemessen nachzeichnen zu können, sind die verschiedenen Positionen zu berücksichtigen. Während die Relevanz von HipHop in den frühen 1990er Jahren unter den tanzanischen Jugendlichen immer weiter wuchs, wurde er von Außenstehenden zugleich noch als *uhuni* (etwa: Hooliganismus) abgelehnt, mit Drogen und Kriminalität in Verbindung gebracht (vgl. Gesthuizen 2001) und *muziki wa kufokafoka*, etwa: Streitmusik, genannt. Der US-amerikanische Gangsta-Rap, der gerade in den 1990er Jahren große mediale Aufmerksamkeit erhielt, trug zu diesem Bild bei. Gesthuizen schreibt, dieses Bild habe sich erst etwa 2000 verändert. Er macht einen „turning point“ durch den ersten enormen kommerziellen Erfolg der Kassette „Funga kazi“ der Gruppe *Hard Blasterz* aus (vgl. 2004).

Zu dieser Zeit hieß Swahili Rap bereits Bongo Flava, HipHop war dem Namen nach schon seit wahrscheinlich 1996 oder 1997 lokal definiert. Es ist müßig zu erörtern, wann die Umbenennung

erfolgte. Selbst längjährige Involvierte wie Taji Liundi wissen es nicht mit Gewissheit.⁵¹ Doch erst mit der weiter gehenden Umarbeitung, durch die HipHop in größerer Nähe zum lokalen Kontext neu artikuliert wurde, gab es eine „Bongo Explosion“. Die Verwendung des Begriffs „HipHop“ begegnete Roch/Hacke „fast ausschließlich als Bezeichnung des amerikanischen Hip Hop oder in der Präsentation des *Bongo Flava* gegenüber Ausländern“ (2004: 2). Dies kann ich bestätigen. Der Name Bongo Flava für die nationale Variante des HipHop hat sich durchgesetzt.

„Bongo Explosion“ ist eine emische Bezeichnung, die auf in Dar es Salaam erstellten Webseiten⁵² und in Zeitungen dokumentiert ist, und sie steht für den immensen Erfolg, den Bongo Flava mittlerweile hat. In wirtschaftlicher Hinsicht übertraf kurz nach „Funga kazi“ von den *Hard Blasters* lokaler HipHop andere Musik. Die Radios spielten immer mehr Bongo Flava. Die meisten der bis Anfang 2004 etwa 150 bis 200 lokal produzierten Rapkassetten wurden nach 2000 veröffentlicht. „At the same time, the music industry started to get a tighter grip on the situation; artists now worked with managers, promotional campaigns were launched to up the sales of cassettes, artists put more effort into their music videos and payola⁵³ became the norm at commercial radio stations“ (Gesthuizen 2004). Viele *magazeti za mia*, die von Jugendlichen gern gelesenen „Zeitungen der 100“ (100 Shilling; etwa 10 US-Dollar-Cent), berichten täglich über Bongo Flava, 2003 in fast jeder Ausgabe auf einer Doppelseite.⁵⁴ Bis in die 1990er Jahre hatte das staatliche *Radio Tanzania Dar es Salaam* das landesweit einzige „recording outlet“ (Graebner 1997: 110). Heute gibt es etwa ein Dutzend als gut erachteter privater Studios⁵⁵, die ständig ausgebucht sind. Hinzu kommt eine nicht abschätzbare Zahl kleinerer Studios, deren Produzenten vor allem mit heruntergeladener Software arbeiten.

Dieser Boom hat wirtschaftliche, politische und künstlerische Konsequenzen. In künstlerischer Hinsicht veränderte sich die Musik. Der Sound nahm neue Gestalt an: eine als tanzanisch bezeichnete und als solche wieder erkennbare. Während sich Rapsongs zuvor auch musikalisch

⁵¹ Wahrscheinlich ist in meinen Augen, dass es zu der Zeit bereits mehrere konkurrierende private Radiosender gab, die sich auch über Innovationen wie die Einführung neuer Terminologien profilieren wollten. Als *Clouds FM* (1998 gegründet) auf Sendung ging, existierte der Name Bongo Flava aber meinen Informationen nach schon. Daher gehe ich von 1996 oder 1997 aus.

⁵² Die am regelmäßigsten gewartete ist www.darhotwire.com.

⁵³ Payola ist die Abkürzung für „pay for play“ (vgl. Poschardt 2001: 65) und bezeichnet Schleichwerbung für Konzerte, Talentmanagement und das Abspielen von Titeln bestimmter Künstler gegen Bezahlung (vgl. George 2002a: 47). Es ist üblich, dass Rapkünstler die Radio-DJs bezahlen, um in deren Programm mit einem neuen Song vorzukommen. Die Höhe der Summe kenne ich nicht. DJs sprachen von ein paar Bier, Rapper von 20.000 bis 50.000 TzSh, etwa 20 bis 50 US-Dollar.

⁵⁴ Etwa in *Kuu ya Jibu*, *Rais*, *Sani*, *Komesha*, *Jumatatu* und *Ijumaa*. Die zweimal wöchentlich erscheinende *Kuu ya Jibu* und die wöchentlich erscheinenden *Jumatatu*, *Ijumaa* und *Sani* wertete ich exemplarisch von Mitte August 2003 bis Mitte Januar 2004 aus. Dies war hilfreich, um zu Details des Diskurses vorzudringen, die Veranstaltungstermine von Konzerten herauszufinden und mich in Interviews sicherer auf dem Terrain der emischen Begriffe zu bewegen.

⁵⁵ An Hits ist in der Regel einer der bekanntesten Produzenten beteiligt: P-Funk, Professor Ludigo (Bongo Records), Miika Mwamba Kari (FM Productions), Boni Luv (Mawingu Studios), Master Jay (MJ Records), Enrico (Soundcrafters), Amit Bajaj (Poa Records) Weitere relevante Studios sind Mambo Records, The Producers, Tafsiri Records, Backyard Records, Marimba Studios, Empty Souls Production (vgl. hierzu auch Englert 2003: 76).

stärker an US-Vorbildern orientiert hatten, wurden nun lokale Klänge eingebaut, die Melodien, Harmonien und Rhythmen wurden stärker an panafrikanische Sounds angelehnt⁵⁶. Da die Radios nicht alle Songs spielen können, musste und muss jeder Song möglichst aus der großen Menge herausstechen. „Lyrically, artists became more & more inventive to be able to stand out among the tons of promo tunes that were dropped off at the radio every week“ (Gesthuizen 2004).

Taji Liundi gab mir einen groben Einblick in die geschäftlichen Interessen, die mit Bongo Flava heute verbunden sind. In der Sendung „Masters at work“ bei *Times FM* spricht er mit erfolgreichen Rappern über „the real stuff“, so Taji Liundi – über Themen wie die folgenden:

Taji Liundi: How much money are you making? Is this [Bongo Flava] a good business? Are you talented? [...] It's a real serious show about hiphop and work.

Klaus Raab (KR): And is it a good business?

Taji Liundi: It's a very very very good business. But it's a business that benefits the distributors in Tanzania because an artist goes and sells his work [...] [and] the Indians⁵⁷ can make as many copies as they like, *Mammu Store, Mwananchi*⁵⁸. But then they are all friends. All these distributors are really friends. You can go to one, but it will reach the other, and they are all over Tanzania.⁵⁹ [...] So it's actually a multi million dollar business. It is.

KR: And for the artists?

Taji Liundi: For the artists it's a few million shillings⁶⁰ business. [...] They can get ten million shillings, that's more money than they ever had. [...] But they make a lot more money still by going to the concerts.⁶¹

Das *National Arts Council* BASATA erkannte Bongo Flava 2001 als offizielles Genre tanzanischer Musik an. Seitdem werden die von der BASATA verliehenen staatlichen Musikerpreise jährlich auch an Bongo Flava-Künstler vergeben (vgl. Englert 2003: 78). Mitfinanziert werden die Preise von einer Brauerei, die Bongo Flava als Werbemedium entdeckte. Die Brauerei wirbt für ihr Bier mit Plakaten, deren Ästhetik an Bongo Flava angelehnt ist. Auch andere Unternehmen, etwa Tabak produzierende, Zahnpasta- und Kondomproduzenten, haben Sängerinnen wie Lady JayDee und bekannte Rapper als Werbeträger engagiert. Auch unkommerzielle Organisationen wie UNICEF haben Rapper als Vermittler von Botschaften, etwa zur Aidsaufklärung, entdeckt (vgl. www.madunia.nl/projects/halisi.htm). Mr. II, der für viele Jahre bekannteste Rapper Tanzanias, trat als erster tanzanischer Rapper außerhalb Ostafrikas auf, bei der Weltmusikmesse

⁵⁶ In Bongo Flava werden auch R&B-Elemente, Taarab, ngoma, Reggae, Ragga oder Zouk eingearbeitet. Das schreiben Roch/Hacke schon über das Jahr 2001 (2004: 2). Oft wird R&B als Refrainingesang in Rapsongs eingearbeitet (Hörbeispiele auf der CD im Anhang: 3, 8, 11). Die betreffenden Songs sind aber, wegen der gerappten Strophentexte, nach wie vor HipHop-Songs.

⁵⁷ Alle Distributor-Unternehmen werden von „Indians“, Angehörigen der indischen Community in Dar es Salaam, geführt.

⁵⁸ Beides sind solche Distributor-Unternehmen. *GMC*, das Liundi hier nicht nennt, ist das größte.

⁵⁹ Was bedeutet, dass die Rapper keine wirkliche Auswahlmöglichkeit haben: Die Distributors stehen in Kontakt miteinander. Macht eines der Unternehmen einem Rapper ein Angebot, wird es von den anderen nicht überboten werden.

⁶⁰ Der Umrechnungskurs von US-Dollar zu Tz-Shilling betrug 2003/04 bei leichteren Schwankungen etwa 1:1000.

⁶¹ Für ein Konzert in Dar es Salaam ist von Gagen zwischen 150 und 500 US-Dollar auszugehen, in Nairobi deutlich mehr.

WOMEX 1998 in Schweden. Auch die tanzanische Regierung ist auf Bongo Flava aufmerksam geworden. Musiker agieren seit der Unabhängigkeit immer wieder als Vermittler von Botschaften (vgl. Graebner 1997: 114), wie es in der „National Culture“-Politik institutionalisiert geschah. Heute werden Rapper ebenso vereinnahmt wie vor ihnen Musiker anderer Stile (vgl. Kap. 5.2).

Möglich wurde all das durch permanente Neuaushandlungen der Bedeutungen, mit denen HipHop besetzt war. Bestandteile des US-Modells wurden und werden stärker an eigene, lokale Ausdrucksbedürfnisse angepasst (vgl. Scholz 2003: 152; Prévost 2001: 50). Die überwiegend positive Identifikation mit Inhalten und Diskursfiguren des US-HipHop durch Rapper der frühen und mittleren 1990er Jahre wird von nachwachsenden Rappern mit eigenen Vorstellungen überschrieben; mit Vorstellungen, die von einem sehr differenzierten Umgang mit und zum Teil von der Abkehr von weltweit dominanten HipHop-Diskurskonstruktionen zeugen. Das lokale Bedeutungsmanagement der Rapper führt zu neuen Repräsentationsstrategien und Ergebnissen. Kapitel 4.3 wird sich dem HipHop-Diskurs zur Zeit meines Aufenthalts widmen. Die Positionen, die in Dar es Salaam vertreten werden, zeugen von der „Entauratisierung“ (Klein/Friedrich 2003a: 76) des HipHop, davon, dass er einheimisch geworden ist. Und indem HipHop den Charakter des Fremden abstreifte, wurde er eine neue Selbstverständlichkeit – als *eigene* Musik.

War es bis etwa 2000 vor allem die Benutzung von Kiswahili, die darauf schließen ließ, dass es sich um ostafrikanische Musik handelt, sind es heute auch stärker als vorher das Themenspektrum, die Art des Redens über HipHop und die musikalische Untermalung, die das Ergebnis einer kulturellen Bricolage mit zwei Hauptressourcen ist – panafrikanische Musikstile und in den USA produzierter HipHop. Damit einher ging die Abkehr von nicht attraktiven oder nicht praktikablen HipHop-Ausdrucksformen. Graffiti und Breakdance, von denen Rapper früherer Tage noch behauptet hatten, sie in die eigene Praxis zu integrieren, sind heute irrelevant. Viele Jugendliche in Dar es Salaam haben noch nie von ihnen gehört.

Exkurs: Die vier Elemente

Über HipHop zu reden heißt, über Graffiti, Breakdance, DJing und Rap zu reden (vgl. Kap. 2). Doch über Bongo Flava zu reden heißt etwas anderes: Bongo Flava ist kiswahilischsprachige Rapmusik aus Tanzania. Kaum DJing. Und kein Graffiti, kein Breakdance. Warum aber nicht?

◆ Graffiti

Eine Antwort ist in die lokal verschiedenen Kontexte eingeschrieben. Das soziale und kulturelle Klima im New York der frühen 1970er Jahre war von der Erfahrung eines tiefgreifenden sozialen Wandels geprägt, der „einen Niedergangsdiskurs“ (Schierz 2003) hervorbrachte.

„Der Erfahrungshorizont der ersten Generation von „writern“ (Graffitimalern) wurde von Armut, Arbeitslosigkeit und rassistischer Diskriminierung geprägt. Graffiti und etwas später die Hip-Hop-Kultur als Rahmen ermöglichten eine alternative und expressive Identitätsbildung gegenüber der dominierenden weißen Mittelklassenkultur, zu der man kaum einen Zugang finden konnte“ (ebd.).

Die jugendlichen Sprüher kamen aus einer sozialen Schicht, der das Recht und die Möglichkeiten, Zeichen zu setzen, schon lange nicht mehr zugestanden wurde (vgl. Baudrillard 1978: 19-38). Graffiti-writing hat, „neben künstlerischem Ausdruck, ein Motiv gerade im bestehenden Spannungsverhältnis von Szeneruhm und Bullenstress, Kletterstunts und Hausfriedensbruch“ (Raab2004a). Es geht um das Aufbrechen und Umdeuten von Hierarchien, Eigentum und Kunst. Graffiti besteht in der Aneignung des öffentlichen Raums, in der Abgrenzung von anerkannten Autoritäten und dominanten Institutionen. Es steht für die Eroberung und Verbreitung des Ghettos, das zur Heimat der Marginalisierten wurde. Das macht Graffiti aber auch zu einem „eigentümlich New Yorker Phänomen“ (Baudrillard 1978: 25).

Warum Graffiti in Dar es Salaam so rar sind, wie sie es sind, darüber lässt sich nur spekulieren. HipHop wurde nirgends auf der Welt als Paket angeeignet, und was von HipHop kommerzialisiert wurde, war vor allem Rap. „Music is more easily commodified than graffiti, and music can be consumed away from the performance context“ (Rose 1994: 58). Zudem, und vor allem, spielt gewiss ein finanzieller Aspekt eine Rolle. Spraydosen müssten teuer nach Tanzania importiert werden. Diese Erklärung findet auch mein Informant Taji Liundi plausibel.

Während meiner Feldforschungzeit fand ich in ganz Dar es Salaam nur zwei Graffiti: ein wohl recht altes, das Bob Marley zeigt. Das Bild verweist darauf, dass Reggae in Tanzania ebenfalls gehört wurde, bis Rap aufkam.⁶² Und ein weiteres, das die Schriftzüge „E.C.T.“ und „S.O.G.“ zeigt – kurz für „Eastcoastteam“ und „Space Of Gangstaz“⁶³. Buff G., der Maler (hier beginnen die Unterschiede bereits; die Schriftzüge sind nicht gesprayt, sondern gepinselt), war in Dar es Salaam einer meiner Nachbarn. Es folgt ein Auszug aus einem Gespräch über den Schriftzug.⁶⁴

KR: Du hast das Eastcoast-Graffiti gemacht?

Buff G.: Ja, ich habe die Graphics [*graphics*] gemacht.

KR: Sagst du Graffiti oder Graphics?

Buff G.: Graphics, aber das Bild war nur ein bisschen Freestyle, nicht sehr lange her. „SOG“ war unsere Gruppe, also die von Snare, AY, Buff G. HipHop ist Musik, aber Graphics sind ein Teil von HipHop. KRS-One [*ein US-Rapper; KR*] hat das gemacht, es ist einfach eine Sache der Straße [*mambo ya mitaani*].

KR: Also warum hast du das Graffiti, äh, die Graphics gemacht?

⁶² „Before rap became popular, reggae music was the transnational ‘commoditized’ music to make an impact on Tanzania’s youth. Bob Marley was generally held to be the hero of the youth“ (Gesthuizen/Haas 1998). Heute geht Reggae im Rap mit auf.

⁶³ Foto im Anhang. S.O.G. ist der Name einer dreiköpfigen Rapgruppe, die mit weiteren Rappern heute das *Eastcoastteam* bildet.

⁶⁴ Interviewpassagen werde ich im folgenden immer dann auf Deutsch zitieren, wenn sie im Original auf Kiswahili sind. Passagen, in denen Kiswahili und Englisch gemischt wurde, übersetze ich ins Englische. Englische Passagen verbleiben im Englischen.

Buff G.: Das ist Werbung für unsere Songs. T-Shirts, [Musik-]Videos, Graphics, das ist alles Werbung für die Musik. [...] Es ist nur eine Übung fürs Designen. Ich richte Bühnen [für Konzerte] her, ich drehe die Videos von AY. Ich führe Regie. Ich bin Schauspieler⁶⁵, Designer, Regisseur.

KR: Hast du Regisseur, Schauspieler, Designer gelernt?

Buff G.: Nein, das habe ich nicht gelernt. Das mache ich nur. Ha ha ha.

Buff G's Wandschrift ist das einzige neuere HipHop-Graffiti, das ich sah. Buff G. erklärte das Graffiti lapidar als „Übung fürs Designen“. Er gehört dem *Eastcoastteam* an, und dieses ist, was ich ausführlich zeigen werde, stärker als andere Rapgruppen aus Dar es Salaam an Ausprägungen des US-HipHop orientiert, ohne ihn aber zu kopieren. Nicht verschweigen will ich die Möglichkeit, dass ich auf meinen Wegen durch ganz Dar es Salaam vorhandene Graffiti einfach nicht entdeckt habe oder dass sie mir nicht gezeigt wurden. Doch auch wenn dem so wäre: Vorhandene Graffiti-pieces, deren Existenz nicht auszuschließen ist, wären Einzelercheinungen.

◆ Breakdance

Vieles, was ich für Graffiti ausführte, gilt auch für Breakdance: Mir ist Breakdance in Dar es Salaam nie prominent begegnet. Wie Graffiti-writing, so stand auch Breakdance bei der Kommerzialisierung und Internationalisierung von HipHop eher abseits. Rap stand bei der weltweiten Verbreitung von HipHop im Zentrum, obwohl Rap in New York eigentlich als Hilfstechnik für die DJs entstanden war. Die ersten DJs wie Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash brachen mit der Popularität der (weißen) Discomusik, die vor der Entstehung von HipHop sehr populär war. Sie benutzten Discosongs, veränderten die Songs aber, indem sie nur ihre besten Passagen benutzten, die sie, mit stärkerer Betonung auf Rhythmus statt auf Melodie, immer und immer wieder spielten. So konnten potenziell endlose Stücke erschaffen werden, und je mehr gute Passagen auf zwei Plattenspielern ineinander gemischt wurden, desto interessanter wurde, was die DJs taten. Breakdance war der Tanz dazu.

Es lohnt sich, immer wieder zu betonen, dass jedes der HipHop-Elemente in einem spezifischen Kontext entstand, denn unterschiedliche Kontexte produzieren unterschiedliche Sinnwelten. Fuglesang berichtet von HipHop-Breakdance in Lamu, Kenya, in den frühen 1990er Jahren. Sie wurde von den Tänzern auf eine Ähnlichkeit von Breakdance mit dem in Lamu praktizierten „Girama traditional dance“ hingewiesen: Die Tänzer „naturally feel affinity with this dance style“, und zugleich „they feel a strong affinity with black American street culture“ (1994: 232). Das Auftreten von Breakdance in anderen ostafrikanischen Gegenden deutet darauf hin, dass die Aneignung sehr spezifisch lokal erfolgt.

Dass in Aneignungsprozessen aus dem vorhandenen HipHop-Repertoire der vier Elemente an mancher Stelle gebastelt, an anderer dazu erfunden, an wieder anderer aussortiert wurde, ist nicht erstaunlich, sondern es ist zu erwarten gewesen. Remes sieht die weitgehende Zurückweisung

⁶⁵ Buff G. spielte im Film „Girlfriend“ eine Nebenrolle, seine Freunde AY und GK die Hauptrollen.

von Breakdance in Tanzania im Zusammenhang mit der Mediennutzung. Audiovisuelle Medien sind prädestiniert, um einen Tanzstil zu vermitteln. HipHop-Filme, die in anderen Ländern die Verbreitung von HipHop vorantrieben (vgl. Klein/Friedrich 2003a: 8), hatten in Tanzania aber höchstens für einzelne, und dann nur relativ geringe Relevanz (vgl. Remes 1998: 320).

Ich habe Tanzperformances erlebt, die man als Breakdance missverstehen könnte. Etwa den Auftritt einer Tanzgruppe in einer Bierbar, auf den ich, angelockt durch eine Menschenmenge, zufällig stieß. Die Tänzer umrahmten die Werbeveranstaltung einer Brauerei; unterlegt war ihr Tanz mit einem Bongo-Flava-Song. Eine zweite Performance war die einer kleinen Gruppe von jugendlichen Besuchern der Diskothek *Bilicanas* in der Innenstadt, in der jeden Freitag und Sonntag Bongo Flava, früh am Abend auch US-Rap, aufgelegt wird. Die Jugendlichen wechselten sich mit kurzen Tanzeinlagen ab, die anderen bildeten jeweils einen Kreis um den Tänzer – eine Situation, die den kompetitiven Breakdances der New Yorker Hoods ähnelt.⁶⁶ Die dritte Ausnahme war die Performance einer Akrobatengruppe beim „Festival of Arts“, das jährlich in Bagamoyo, etwa 80 Kilometer nördlich von Dar es Salaam, stattfindet. Dort befindet sich eine Hochschule, an der die Studenten eine künstlerische Ausbildung in verschiedenen Bereichen erhalten: im Schnitzen, Malen, im *ngoma*, im Schauspiel und auch in Akrobatik. Sie hatten eine Choreographie zu einem populären Bongo-Flava-Song einstudiert.

Die Bewegungen aller drei Tanzchoreographien, die ich aufzählte, erinnerten an Breakdance, wurden aber in keinem Fall so bezeichnet. Der Begriff „Breakdance“ stieß, wann immer ich ihn in Gespräche einwarf, auf fragende Gesichter. Was alle drei Gruppen taten, war, zu tanzen. Und Tanzen zu Musik ist keine Erfindung des HipHop. Bongo Flava, sei es bei Konzerten oder in Diskotheken, ist keine Musik, die zu regungslosem Verharren anstiftet. Der Produzent Míkka Mwamba Kari sagte eines Tages zu mir: „The worst thing about this country is that you cannot have a hit which is not danceable.“ Es wird selbstverständlich auch getanzt, wie zu vielen Songs verschiedenster Musikstile getanzt wird, da Musik stets ein akustisches *und* ein emotionales Ereignis ist (vgl. Kubik 1988: 69). Insofern betrachte ich Tanzen hier als eine intuitive (wie in der Diskothek) oder erlernte Bewegungsform (wie im Fall der Tanzgruppen in Bagamoyo und in der Bierbar), die für die gezielten Reartikulierungen von HipHop aber nicht entscheidend war und ist.

◆ DJing

Das DJing ist die einzige neben Rap im tanzanischen Diskurs thematisierte Kunst des HipHop – doch es ist nur sehr eingeschränkt möglich. Die Gründe dafür sind vor allem technischer Natur:

⁶⁶ DJs – „mobile Aufleger, die ihr Equipment in die Schulen, Community-Centers, Privatparties und Parks schleppten“ (Toop 1992: 20) boten mit ihren Vorführungen Gelegenheiten, bei denen „sich die rivalisierenden Gangs zusammen(fanden), und von einem offenen Krieg wandelte sich die hierarchische Gang-Ordnung in vergleichsweise friedliche Gruppen, die sich Crews nannten. In einem Zeitraum von fünf Jahren entwickelten diese Crews, was wir HipHop nennen“ (ebd.).

In Tanzania werden keine Schallplatten produziert.⁶⁷ Turntables, also Plattenteller und Nadeln, die das Vor- und Zurückbewegen von Platten ermöglichen, wodurch Klangbruchstücke wiederholt oder übersprungen werden können, sind ein kaum verbreiteter Luxus. Der Produzent P-Funk besitzt Turntables, ebenso DJ JD, der beim Radiosender *East Africa FM* arbeitet und gelegentlich bei Konzerten die Auftritte von Rappern mit Scratchings anreichert. Er besitzt eine kleine Sammlung von Platten US-amerikanischer Rapper, etwa der *Beastie Boys*, und führt in seinem Haus in Kinondoni junge Rapper wie K-Sal, der im Sommer 2003 mit seinem ersten Song „Mkiwa“ („Waisenkind“)⁶⁸ prompt in den Dar es Salaam Charts landete und den er auch als Manager betreut, in die Kunst des DJings ein. In den Räumen von *Clouds FM* führte mir der dort arbeitende Daudi außerdem seine digitalen Turntables vor, mit denen Scratchgeräusche erzeugt werden können, ohne dass eine Platte aufliegt.

Als Radio-DJs und Musikproduzenten sind P-Funk, DJ JD und Daudi auch Multiplikatoren. Dennoch bleibt das DJing ein Randphänomen des Bongo Flava; zumal Techniken wie das Scratching auch bei ihnen nur spielerisch Anwendung findet, ohne aber der Musik ihren Rahmen zu geben. Doch ich halte es für denkbar, dass in Dar es Salaam der letzte Stand in Sachen DJing noch nicht erreicht ist, weil ständig verbesserte digitale DJ-Verfahren (vgl. Schütz 28.9.2004) die Schallplattenproduktion zunehmend ersetzen können. Poschardt fasst den Zusammenhang von DJ-Ästhetik mit technologischer Entwicklung zusammen:

„Bis in die 70er Jahre hinein legten die DJs nur Platten auf und benutzten dazu zwei Plattenspieler und ein kleines Mischpult. Mit Disco, Hip-Hop und der Misch-, Scratch- und Cut-Technik kam der entscheidende Durchbruch hin zu einem künstlerischen Umgang mit den Turntables und Platten. Mit Einführung des Sampling wurde das Scratching der DJs zu einem per Knopfdruck abrufbaren Vorgang. Die digitale Speicherung von Geräuschen in Verbindung mit Kompositionssoftware ermöglichte dem DJ den preisgünstigen Einstieg in die Welt der Musikproduzenten“ (2001: 33).

In vielen Ländern ist das DJing ein nicht wegzudenkender Bestandteil der HipHop-Praxis. DJs benutzen Melodie- und Textfragmente aus den gesampelten Songs und verbinden sie mit eigenen Ideen. Remixe und Samples verorten Tracks in der eigenen kulturellen Tradition (vgl. Mikos 2003: 78). Es sind Zitate, die in einen neuen Kontext eingefügt werden. „Mit einem sample soll immer gleichzeitig ein vergangener und ein aktueller Kontext evoziert werden“ (Menrath 2001: 61). Für Mikos stellt HipHop so „eine Art akustisches Museum dar, in dem die musikalischen Traditionen nicht nur afroamerikanischer Kultur, sondern generell der Populärkultur in der Gegenwart lokalisiert werden“ (2003: 80), vor allem aber der Musik des eigenen kulturellen Kontexts. Beispiele: *MC Solaar* aus Frankreich remixt in „Nouveau Western“ den Song „Bonny & Clyde“ von Serge Gainsbourg; die *Fantastischen Vier* aus Deutschland remixen und sampeln in „Die Stadt, die es nicht gibt“ Hildegard Knefs „Im 80. Stockwerk“; *Die Firma* aus Deutschland

⁶⁷ Das Schallplattenunternehmen Mzuri aus Mombasa brachte zwischen 1950 und 1970 Taarab-Schallplatten heraus, doch auch diese Industrie hat sich auf Kassetten umgestellt (vgl. Graebner 2000b: 403).

⁶⁸ Auf der CD im Anhang, Song 11.

sampelt in „Das neue Jahrtausend“ die 40. Symphonie von Wolfgang Amadeus Mozart; Will Smith aus den USA covert und sampelt Stevie Wonders „Wild Wild West“.

Auch im Bongo Flava gibt es seit einigen Jahren zahlreiche Verweise auf verschiedene lokale Musikpraktiken, allerdings nicht durch samples, sondern durch Ähnlichkeit. Anstelle des DJs steht in Dar es Salaam ein Produzent, der sich in Absprache mit den in der Regel auch komponierenden Rappern einzelner DJ-Techniken bedient. Ist sampling ein Zitat (vgl. Menrath 2001: 61), so wird im Bongo Flava indirekt zitiert: Die Kernaussage der gesampelten Musik wird aufgegriffen, aber umformuliert. Die Mitglieder der Gruppe *Daz Nundaz* aus Dar es Salaam/Sinza, die zu meinen Hauptinformanten zählten, weben Klänge ein, die sie mit afrikanischer Musik assoziieren, etwa die Marimba, die *filimibi* (Flöte) und das *ngoma* (Trommel). Diese Klänge werden aber weder durch samples noch durch den originären Gebrauch der Instrumente produziert, sondern im Keyboard hergestellt. Der Rapper GK aus Dar es Salaam/Upanga nahm eine Rapversion des panafrikanischen Klassikers „Malaika“ auf; auch hier wurden die Musik und die Melodiefragmente des Originals nicht gesampelt, sondern nachgespielt. In „Tupo pamoja“ verwendete auch GK, wie *Daz Nundaz*, panafrikanische Sounds. Die Verwendung von als afrikanisch vorgestellten Sounds ist ein relativ rezentes Phänomen im Bongo Flava, das Ausdruck für die tanzanische Emanzipation vom prägenden Vorbild des US-HipHop ist und die lokale Sinnproduktion unterstützt (vgl. Kap. 5).

Im Bongo Flava ist die Vierteilung des HipHop aufgelöst: Unter dem Strich bleiben von den vier Elementen nur das Rappen und, stark eingeschränkt, das DJing. Dennoch ist Bongo Flava HipHop und nicht nur Rapmusik. HipHop zielt auf das ganze kulturelle Umfeld (vgl. Poschardt 2001: 154), und was die vier Elemente zusammenhält, Verbindung, Mittelpunkt und Liturgie des HipHop, ist der Diskurs. HipHop kennt kein starres Regelwerk, sondern entsteht erst im Prozess der Aushandlung. Bongo Flava entsteht im Reden über Repräsentation. Der Diskurs ermöglicht Sinn und die Zuschreibung von Bedeutung. Bongo Flava ist vertonter Diskurs.

Hören wir hin.

3. Lokales Bedeutungsmanagement im Diskurs

Hiphop is discursive and the debate is not over.

Brian Cross (1993: 64)

Die Umarbeitung eines kulturellen Stils erfolgt im Reden darüber. Der Diskurs über HipHop in Dar es Salaam ist die kommunikative Praxis, die Bongo Flava ermöglichte: „represent what?“ lautet eine entscheidende Frage des HipHop.⁶⁹ Ich rücke den Diskurs über HipHop und das diskursive lokale Bedeutungsmanagement ins Zentrum meiner Analyse, weil der Diskurs die Bedeutungsproduktion gewährleistet (vgl. Hall 1999: 416) und alle Ausprägungen des Bongo

⁶⁹ Vgl. Menrath (2001), die ihr Buch nach dieser Frage benannte.

Flava im Diskurs ihre Form bekommen. Im Prozess der Aneignung wurde HipHop umgearbeitet und zu Bongo Flava. Das Eigenkreative, das Nationenverkörpernde, die Wertegemeinschaft Tanzanias, in der die Rapper leben, wurden mit der Zeit als besonders relevante Größen angesehen, und so wurde Rapmusik anders reartikuliert als zuvor.

Bongo Flava ist kein reines Unterhaltungsangebot für Jugendliche, die ihrem Alltag entfliehen wollten. Es dürfte einfach sein, auch eskapistische Motive in die Rezeption zu interpretieren, wenn man will – aber die sind nicht die relevanten. Bongo Flava ist, viel wesentlicher, ein soziales Ausdrucksmedium für tanzanische Jugendliche. Bongo Flava verleiht Jugendlichen eine Möglichkeit, wahrgenommen zu werden, die sie ohne Rap nicht hatten. Bongo Flava ist ein Medium für soziale Auseinandersetzung und Kritik, die positiv *und* negativ sein kann.

Im Prozess der Reartikulation wuchs HipHop über die Jugendlichen der gesellschaftlichen „Elite“ Dar es Salaams hinaus, und mit der weiten Verbreitung wuchs auch die Zahl der Teilnehmer am Diskurs. Bongo Flava wuchs der gesellschaftlichen Mitte entgegen. Die Rapper kommen heute aus allen Ortsteilen und allen sozialen Milieus. Einige haben früh mit HipHop angefangen und sind stärker als andere von den Ideen der *cultural brokers* beeinflusst. Andere sind erst seit ein oder zwei Jahren „in the game“ – ein aus dem US-amerikanischen HipHop übernommener Ausdruck. Diverse andere Ausdrücke als dieser, Techniken, Praktiken und Bedeutungen wurden nicht übernommen, sondern umgearbeitet oder gänzlich aussortiert. Die Frage nach dem Sinn wird dabei bezüglich jeder einzelnen Technik und Praxis neu gestellt.

Sokol erkennt im Rap eine „Dominanz des Diskurses“ (2004: 115); die Diskurspraxis beschreibt sie als „distinktives Merkmal des Rap gegenüber anderen Genres der kommerzialisierten internationalen Populärmusik“ (ebd.: 114). Sicher auch deshalb kann HipHop auch nur mit Rap, aber ohne seine Elemente Graffiti und Breakdance, existieren. Der Diskurs generiert in Dar es Salaam in verschiedenen Stadtteilen verschiedene Ansichten und Strategien des Umgangs mit Rap, denn Bongo Flava ist, wie HipHop allgemein, keine Konsensveranstaltung. HipHop lebt von der diskursiven Auseinandersetzung über Fragen der Repräsentation: des Selbst, des Umfelds, der Stadt, der Nation. Inhaltliche Positionen sind im Bongo Flava, ebenso wie im HipHop, nicht festgeschrieben, sondern werden ständig neu verhandelt. Freundeskreise, die in vielen Fällen nah beieinander aufwuchsen – in Neighbourhoods also –, fungieren als primäre Diskursgruppen. Ich machte die an sich nicht überraschende Erfahrung, dass miteinander befreundete Rapper ähnliche Positionen vertreten und Herangehensweisen verfolgen; dass etwa die Rapper aus Dar es Salaam/Upanga eine gemeinsame musikalische und thematische Linie verfolgen, genau wie die Rapper der Gruppen aus den Stadtteilen Temeke, Sinza oder Kinondoni. Was die Selbstbeschreibung der Rapper als Mitglieder ihrer Hood ethnologisch besonders interessant und relevant macht, ist die für HipHop konstitutive Lokalisierungstendenz. „(T)here is always heteroglossia in communicative practices“ (Remes 1998: 337), und diese Heteroglossie,

das verschiedenartige Sprechen, wird in Dar es Salaam auf der Ebene der Hoods wahrnehmbar. „HipHop transportiert den Gedanken des Lokalen, des Dialektes und der Differenz“ (Klein/Friedrich 2003b: 95). Die Rapper aus dem Stadtteil Temeke reden und rappen anders als die aus Upanga. „Die globalisierte Symbolik des HipHop wird über ihre Einbettung in lokale Kontexte variiert“ (ebd.: 93); doch nicht nur sichtbare Symbolik, sondern auch Diskursfiguren und -konstruktionen werden neu verhandelt. Der weltweit angestoßene Diskurs wird in den Hood-Gruppen zum Teil aufgegriffen, zum Teil zurückgewiesen. In jedem Fall aber wird vorher die Sinnfrage gestellt und von Gruppe zu Gruppe unterschiedlich beantwortet.

Ich werde in diesem Kapitel die Unterschiede in kommunizierten Meinungen, Haltungen, Themen und Stilen, die in den Diskurs einfließen, thematisieren. Gemeinsam haben die heute aktiven Rapper, bei aller Heterogenität, dass sie einen Bezug zu ihrer jeweils eigenen Umgebung vermitteln. Gemeinsam haben sie, dass sie Bongo Flava als tanzanische Version von Rap betrachten und daher ihre Strategien in einem Diskurs entwickeln, der einen starken Bezug zu einer nationalen Gemeinschaft hat. Die verschiedenen Perspektiven bekommen eine gemeinsame Grundlage. Es ist diese Gemeinsamkeit, die Bongo Flava mit definiert. Die Wege aber, die zu dieser Gemeinsamkeit führen sollen, trennen die Hoods voneinander.

2.1.1. Hoods

You know what? tupo pamoja 4life – Weißt du was? Wir sind fürs ganze Leben zusammen

Daima tupo pamoja – Immer sind wir zusammen

Hakuna kitu kitakachotutenganisha – Es gibt nichts, was uns trennt

Daima fani itazidi kutuunganisha – Immer weiter werden wir zusammenarbeiten

Popote tuna amini sisi tutafika – Das Vertrauen wird noch wachsen

Katika shida na raba sitowaachaaa – Und weder bei Schwierigkeiten noch bei Freude enden

GK feat. Pauline Zongo: „Tupo pamoja“, Dar es Salaam 2003.

(Neighbour-)Hood, Team, Family, Posse, auch Foundation: Im Grunde bezeichnen all diese Begriffe im Bongo Flava Dar es Salaams das selbe (letzterer mit besonderer Betonung gegenseitiger finanzieller Unterstützung) – die kleinste soziale Einheit, in der HipHop konkret inhaltlich umgesetzt wird: Freundeskreise aus dem jeweils gleichen Wohnviertel; eine zur klassischen Familienstruktur alternative Primärgruppe. Hood-Mitglieder müssen dabei nicht zwangsläufig direkte räumliche *majirani* (Nachbarn) sein, auch wenn sie es in vielen Fällen sind. Wichtig sind gemeinsame Erfahrungen, etwa aus Schulzeiten; die Herkunft aus dem selben Stadtviertel ergibt sich durch den Besuch der selben Schule. Dar es Salaams Rapper sind unterteilbar in Solorapper und Rapgruppen. Solorapper wie Juma Nature oder Mwanafalsafa stehen jedoch auch nicht im luftleeren Raum; sondern auch sie sind Teil von Hoods, die wie peer-groups funktionieren. Wenn ich mich also im folgenden im Wesentlichen auf vier Hoods

konzentriere, so können viele der während meiner Feldforschungszeit erfolgreichsten Rapper der Stadt zu diesen vier Gruppen gerechnet werden. Sie sind nicht wahllos aus dem großen Topf gepickt, sondern diese vier Hoods sind tatsächlich sehr relevante Gruppen, die im Diskurs über HipHop hoch gehandelt werden.

Die Lieblingsbeschäftigungen vieler meiner Informanten bestehen eigenen Angaben zufolge in „sharing ideas“ und „kuhang around“ („herumhängen“, unter Betonung des Gemeinsamen), eine gängige Begrüßung ist „Tupo tu“; etwa: „Wir sind halt hier“. Sie gehen Beschäftigungen nach, die alleine unmöglich sind. Rapper verbringen in vielen Fällen ihre Tage mit Nachbarn oder zugezogenen Freunden, mit denen sie Lebensräume teilen und die nur sporadisch ihre Familien besuchen. Sie teilen Räumlichkeiten, Essen, Medien, Betten, Musik, Gedanken. Der Entstehungsraum von Bongo Flava ist die Neighbourhood. Alle meine Hauptinformanten sind informell in Hoods organisiert. Sie sind definiert wie die „bonds of friendship (*urafiki*)“ (Fuglesang 1994: 216), die in Lamu/Kenya zwischen jungen Frauen bestehen:

„[They] are formed on the basis of a common experience of school, work, or neighbourhood and cross the boundaries of kin groups. Network constellations obviously depend on the ideology of friendship, not primarily on kinship, and they change with age and interest patterns“ (ebd.).⁷⁰

Die vier Hoods. Vorstellung meiner Hauptinformanten

In den folgenden Teilen werden vornehmlich die Rapper von vier Hoods aus fünf Stadtteilen Dar es Salaams zu Wort kommen: aus Upanga (*Eastcoastteam*), Temeke und Changombe (*Gangwe Mobb*, *LWP Majitu*), Sinza (*Daɔ Nundaɔ Foundation*) und Kinondoni (*Big Dogg Posse*). Es gibt weitere Stadtteile, weitere Gruppen und andere Haltungen als die von diesen Rappern vertretenen. Ich habe viele weitere Rapper interviewt und die Entwicklungen in Dar es Salaam über diese vier Hoods hinaus verfolgt. Die hier vorkommenden vier Hoods habe ich gewählt, weil sie (1) in Tanzania überregional erfolgreich sind und ein Viertel der 40 Alben, die während meiner Feldforschung auf den Markt kamen, von Mitgliedern diesen Gruppen stammt. Wenn man diese Hoods – Freundeskreise – um weniger enge Freunde erweitert, sind es sogar deutlich mehr. Auf diesen Alben enthalten waren viele Chart-Hits. Die drei erstgenannten Hoods stellen Preisträger der *Tanzania Music Awards*, die seit 1999 vergeben werden (vgl. www.artmatters.info/zanzibar2.htm), seit 2001 auch für Bongo Flava (vgl. Englert 2003: 78).⁷¹ Es sind

⁷⁰ Doch wenn sie auch nicht von *kinship* abhängen, so sind sie auch nicht völlig offen. Im Fall des *Eastcoastteams*, das in Upanga lebt, einem indisch-afrikanischen Viertel Dar es Salaams, gehören auch junge Angehörige der indischen Diaspora zur erweiterten Hood. Doch es gibt Vorurteile gegenüber so genannten Indians (→ Glossar *Usnabili*). Maurer hat das Verhältnis in einer Magisterarbeit als zum Teil integrativ, zum Teil segregativ beschrieben (vgl. 2004). Der „indische“ Nachbar ist nicht als volles Mitglied der Hood integriert, worüber er gelegentlich klagte: Ihm werde nie Bescheid gegeben, wenn die Hood abends gemeinsam etwas unternehme. Man verbringt tagsüber Freizeit zusammen, aber es besteht keine tiefe Freundschaft. Antony (*Eastcoastteam*) sagte mir über den indischen Nachbarn, dieser sei sein Freund, aber er sei „Indian“ (*mbindi*). Mit denen gebe es oft Probleme. Verweisen möchte ich in diesem Zusammenhang auch auf die *Distributors*, die Musikvertriebe. Sie kaufen Songs und Rechte von den Rappern und vertreiben sie landesweit. Dabei kommt es nach Ansicht der Rapper und Radio-DJs oft zu Unregelmäßigkeiten zu Ungunsten der Musiker. Da die führenden Positionen der Distributors von Mitgliedern der indischen Diaspora besetzt sind, sprechen viele abfällig von „these Indians“.

⁷¹ Preisträger unter meinen Hauptinformanten waren Feruzi (Sinza), *Gangwe Mobb* (Temeke), GK und Mwanafalsafa (Upanga) (vgl. L. Martin 2004; www.kwetertainment.com, von dort Link „Hali ya Bongo Flava“). Hörbeispiele von allen finden sich auf der CD im Anhang.

insofern die erfolgreichsten tanzanischen Rapper der letzten drei Jahre, die einige der bekanntesten Songs geschrieben haben. Die *Big Dogg Posse* macht schon länger als alle anderen Bongo Flava und hatte ebenfalls einige Hits, allerdings nicht zur Zeit meines Aufenthalts. Weil sie (2) ihre Auffassungen von Bongo Flava im Diskurs in ihren Vierteln und Freundeskreisen entwickelten, was eher die Regel ist, bei existierenden Ausnahmen. Weil ich (3) so die Heterogenität von Bongo Flava und vertretenen emischen Positionen, aber auch Überschneidungen und gemeinsame Nenner aufzeigen kann; wobei vor allem das *Eastcoastteam* und die *Temeke Family* ihre Unterschiede regelrecht zelebrieren. Weil sie (4) in Dar es Salaam nicht nur Musik produzieren, sondern auch dort leben und somit Bongo Flava aus Dar es Salaam, wie es andere Rapper tun, nicht nur wegen der Produzentenwahl repräsentieren. Weil sie (5) auskunftsfreudig waren und Interesse bekundeten, in dieser Arbeit aufzutauchen. Ich werde sie nun kurz vorstellen.⁷²

◆ **Eastcoastteam, Stadtteil Upanga**

Das *Eastcoastteam* besteht aus **GK**⁷³, **AY**, **Buff G.**, **O-Ten**, **Snare**, **Mwanafalsafa**⁷⁴, **Pauline Zongo** und **Imam**⁷⁵. Nach meiner Rückkehr kam ein Rapper namens **Sharifu** (Sheriff) hinzu (vgl. www.eastcoastteam.8k.com). GK's Bruder **Antony** und **Geofrey**, ein Nachbar und Freund der Gruppe, die zum erweiterten Kreis des *Eastcoastteams* gezählt werden, wie während meines Aufenthalts auch ich es vorübergehend wurde, gehörten ebenfalls zu meinen Informanten. Zum erweiterten Kreis des *Eastcoastteams* zählen auch, zum Beispiel, die Rapper **TID** und **JayMoe**. GK rappt seit 1996. AY, Buff G. und Snare gründeten etwa zur selben Zeit die Gruppe *S.O.G. (Space Of Gangstaʒ)*. O-Ten ist seit 2002 Mitglied; Mwanafalsafa wohnt heute in Sinza, war aber lange der Nachbar von GK und bezeichnet sich noch immer als Rapper aus Upanga. Alle sieben Rapper sind in ihrer Kindheit nach Upanga zugezogen und kommen aus anderen tanzanischen Regionen. Upanga ist, wenngleich der Lebensstandard nicht mit den Vierteln von Expatriates und Diplomaten (die vor allem in Masaki, auf der Msasani Peninsula und in Außenbezirken leben) verglichen werden kann, ein relativ wohlhabendes Viertel. Dies schlägt sich etwa in einer guten Anbindung ans Stromnetz nieder. Das *Eastcoastteam* in Upanga mashariki (Ost-Upanga) hat, anders als andere, privat Zugang zu Tonträgermedien und audiovisuellen Medien.

Das *Eastcoastteam*, vor allem GK, der „leader wa [*des*] Eastcoastteam“, ist bekannt für einen „old-school“-Stil. Der Stil ist stärker an US-HipHop orientiert als andere Bongo Flava-Stile. GK lernte im Umkreis der Gruppe *Kwanza Unit* zu rappen, einer Gruppe, deren Musik, wie in den 1990ern üblich, stärker an US-Standards orientiert war als es heute die Regel ist. GK's Bruder lebt in den USA, und GK lässt, die Kontakte seines Bruders nutzend, viele seiner Songs von einem Produzenten namens John Mahundi in den USA produzieren, einmalige für Dar es Salaams Bongo Flava.⁷⁶ Der Name *Eastcoastteam* signalisiert

⁷² Dabei belasse ich es bei der Nennung der Künstlernamen, da die Rapper in dieser Arbeit als Künstler relevant sind.

⁷³ Hörbeispiel auf der CD im Anhang: Song 6 (feat. Eastcoastteam).

⁷⁴ Hörbeispiel auf der CD im Anhang: Song 3.

⁷⁵ Mwanafalsafa, Pauline Zongo und Imam sind weggezogen und verbringen ihre Tage nicht in Upanga, im Gegensatz zu den anderen. Sie stoßen zur Gruppe, etwa wenn sie gemeinsam Konzerte geben oder wochenends ausgehen, bisweilen auch ohne Anlass. Zu Pauline Zongo und Imam hatte ich, im Gegensatz zu Mwanafalsafa, den ich oft in Upanga traf, aber kaum Kontakt.

⁷⁶ Der Rapper Mr. II produzierte ein Album in Amsterdam; die *X-Plastaʒ* nahmen zum Teil in Amsterdam auf. Doch gerade diese Songs waren in Dar es Salaam nicht erfolgreich – anders als GK's in den USA produzierte Songs.

die Herkunft, denn Upanga liegt ganz im Osten der Stadt, sogar ganz im Osten Afrikas, andererseits ist der Name eine Referenz an die Rapper der US-amerikanischen *Eastcoast*, bekannte Rapper, die in einem in zwei Morden gipfelnden Konflikt mit den Rappern der *Westcoast* weltweit traurige Berühmtheit erlangten.⁷⁷

◆ Temeke Family, Stadtteile Temeke und Changombe

Die *Temeke Family* ist ein informeller Zusammenschluss von Rappern aus den benachbarten Stadtteilen Temeke und Changombe. Temeke ist eines der ärmsten Viertel Dar es Salaams, Changombe ist ein nahes Industriegebiet. Temeke liegt im Süden Dar es Salaams, wird jedoch von einigen Mitgliedern der *Temeke Family*, da es westlicher liegt als Upanga, in Abgrenzung zum *Eastcoastteam* auch *Westcoast* genannt. Die Konfliktsituation zwischen dem *Eastcoastteam* und der *Temeke Family*, also zwischen Eastcoast und Westcoast – wie bis 1996 in den USA (vgl. Kap. 2.2) –, der diese distinktionsermöglichende Namensgebung entspringt, wird noch von Interesse sein. Zur *Temeke Family* gehören die Gruppen *Gangwe Mobb*, *LWP Majitu*, *Mabaga Fresh*, *Manyema Family* und die Solorapper Juma Nature, Johnny Mjema⁷⁸ und Mac To Be. In regelmäßigem Kontakt stand ich davon mit *Gangwe Mobb*⁷⁹, *LWP Majitu*⁸⁰ und Juma Nature⁸¹. *Gangwe Mobb* besteht aus **Inspectah Haroun** und **Luten Karama**. Sie wuchsen zusammen in Temeke Mikoroshini auf. Karama hat mittlerweile geheiratet und wohnt nun mit seiner Frau in Sinza. *LWP Majitu*⁸² besteht aus den drei Rappern **Sloter**, **Rockman** und **Doax Mek**. Letzterer war jedoch die ganze Zeit meiner Feldforschung über in Südafrika. Rockman und Sloter wohnen unweit von Inspectah Haroun. **Juma Nature**⁸³ wohnt in Changombe und kommt aus dem Umfeld der frühen Gruppe *GWM* (*Gangsta With Matatizo*; „matatizo“ sind Probleme). Er nimmt in seinen Songs in der Regel explizit eine Perspektive „von unten“ ein, von ärmeren Bevölkerungsschichten, wie die ganze *Temeke Family*. *Gangwe Mobb* sind bekannt für ihren Stil „rap katuni“ (cartoon rap), *LWP Majitu* für Hardcore.

⁷⁷ Beim „Naming“ (Birken-Silverman 2003: 281), das die Umbenennung sowohl von Rappern als auch von Orten bezeichnet, werden oft „Ressourcen aus dem globalen HipHop wie aus der populären Kultur des Herkunftslandes eingesetzt“ (Androutsopoulos 2003a: 19). Die gruppeninternen Umkodierungen von Ortsbezeichnungen führen zu einer „Aufwertung des lokalen Raums zum Raum von universeller Dimension“ (Birken-Silverman 2003: 281). Andere Beispiele neben dem *Eastcoastteam* für die Verbindung globaler und lokaler Referenzen sind in Dar es Salaam a) der Rapper Dola Soul, dessen Künstlernamen auf seinen Vornamen Dola und auf die US-Rapper De La Soul verweist, b) die *Big Dogg Posse* – die Abkürzung *BDP* bezeichnet auch die US-amerikanische HipHop-Gruppe *Boogie Down Productions*, zu der der berühmte Rapper KRS One gehörte (vgl. Cross 1994: 51), c) der Name des Produzenten P-Funk. P ist das Initial von Paul. P-Funk (kurz für *Pure Funk*), synonym: „The Bomb“, ist auch eine Bezeichnung für die von Musikern wie Bootsy Collins, George Clinton, Maceo Parker und James Brown gemachte *black music* (vgl. George 2002a: 218; 228) – die „schmutzig und sexy“ (Poschardt 2001: 439) sein sollte; und d) *Gangwe Mobb*, was auf die US-Gruppe *Mobb Deep* verweist, die Haroun von *Gangwe Mobb* als Vorbild nennt.

⁷⁸ Der Name basiert auf einem Wortspiel: Johnny Mjema wird ausgesprochen wie „Jioni njema“ – „Schönen Abend (noch)“.

⁷⁹ Hörbeispiel auf der CD im Anhang: Song 7.

⁸⁰ Hörbeispiel auf der CD im Anhang: Song 5.

⁸¹ Hörbeispiel auf der CD im Anhang: Song 1 und 4.

⁸² *LWP* steht für „Live With Purpose“. Die Gruppe existiert schon seit vielen Jahren – allerdings sind die Mitglieder heute vollständig ausgetauscht. Meine Informanten sind ausschließlich die neueren Mitglieder.

⁸³ Sein Künstlernamen signalisiert Bezug zur Realität durch die Verwendung seines echten Vornamens Juma, aber er vermittelt auch über das Lokale hinausreichende Bedeutung durch das Wortspiel, das auf Human Nature verweist.

◆ **Big Dogg Posse, Stadtteil Kinondoni**

Die *Big Dogg Posse* (auch *BDP Kamili*) besteht aus den vier Mitgliedern Chronic Dogg bzw. **Issah**, **Mzee Richie**, **Drazy Chief** und **Kompyutah Posse** (vgl. www.bdpkamili.8m.com). Ich zeichnete nur die Interviews mit Issah und Richie auf, traf die ganze Gruppe aber gelegentlich bei Konzerten in ihrem Stadtteil Kinondoni, wo während meines Aufenthalts die meisten Konzerte stattfanden (etwa im *Vijana Youth Hostel*, im *Leaders Club* oder im *Mambo Club*). Kinondoni ist ein Stadtteil, der – etwa im Gegensatz zu Upanga, wo viele Mitglieder der indischen Diaspora leben – zu den *Uswabili* genannten Vierteln gehört. Es sind die einfachen, als „afrikanisch“ geltenden Viertel. Das Leben der meisten Rapper spielt sich *Uswahilini*, in Swahilibezirken, ab. „Im Sommer 2002 wurden gleich mehrer [*sic!*] Lieder mit dem direkten Titel ‚Uswahilini‘ veröffentlicht“ (ebd.). Die *Big Dogg Posse* besteht seit 1993; die Rapper haben die Entwicklung von Swahili Rap zu Bongo Flava miterlebt. Ihre Songs sind zum Teil ragga- und reggaelastig; sie benutzen nach eigenen Angaben Elemente von R’n’B und der karibischen Musik Zouk. Sie behandeln, gerade in ihrem bisher erfolgreichsten Song „Majobless“ („Die Arbeitslosen“)⁸⁴, soziale Probleme.

◆ **Daz Nundaz, Stadtteil Sinza**

Daz Nundaz ist eine fünfköpfige Rapgruppe aus Sinza.⁸⁵ Sie besteht aus **Sajo**, **Feruzi**⁸⁶, **Daz Baba/Daz Mwalimu**⁸⁷, **La Rhumba** und **Daz Critic**. *Daz Nundaz* steht für „Dangerous Son of a Nunda’s family“. Sie gründeten die *Daz Nundaz Foundation*, in die ein Teil des Geldes einfließt, das sie durch ihre Musik verdienen. Diese Stiftung soll zum einen Soloprojekte der einzelnen *Daz Nundaz*-Musiker ermöglichen, zum anderen noch unbekannte Rapper aus ihrer Umgebung dabei unterstützen, eigene Musik zu veröffentlichen – etwa den Rapper **Scout Jentaz**, der ebenfalls zu meinen Informanten gehörte. Die Rapper wuchsen in Sinza in guten, aber nicht reichen Verhältnissen auf. Zu ihren Freunden gehören der Rapper **Professor Jay** und die Produzenten **Professor Ludigo** und **P-Funk**, in dessen Studio *Bongo Records* sie ihre Songs aufnehmen und der einen niederländischen Elternteil hat. *Daz Nundaz* binden Klänge afrikanischer Instrumente in ihre Songs ein. In einem Fall, bei GK, entsteht Musik in den USA, im anderen Fall wird sie von einem in Europa gemacht. Der Wissensaustausch über persönliche Beziehungen beschert über Medien hinaus Vorstellungen vom „Globalen“. Das Globale wird schließlich ins Lokale eingebettet. Es ist nicht mehr trennbar.

So verweist schon die Organisation in der kleinen lokalen Hood zugleich auf die globale Ausdehnung von HipHop und auf die Vielfalt lokaler Raptraditionen. Wirth sah 1938, in frühen urbanethnologischen Studien, die Stadt in den „Grenzen des Viertels oder der *neighbourhood*“ (zit. Kokot 1991: 3) organisiert. Die Heterogenität des Bongo Flava ergibt sich aus der Herkunft der Rapper aus den verschiedenen Stadtteilen, aus den diskursiv in Hoods entwickelten Stilen. Doch in dieser Arbeit ist die Stadt *locus*, nicht *focus* (vgl. Hengartner et al. 2000: 7). Ansätze der heutigen

⁸⁴ Hörbeispiel im Internet unter www.bongoflava.de. Das Musikvideo ist in Roch/Hackes Film (2004) zu sehen.

⁸⁵ Hörbeispiel auf der CD im Anhang: Song 9.

⁸⁶ Hörbeispiel auf der CD im Anhang: Song 11.

⁸⁷ Hörbeispiel auf der CD im Anhang: Song 8.

Urbanethnologie, in der die Untersuchung *von* Städten, nicht *in* Städten, relevant ist (vgl. Bommer 1991: 18), werden in dieser Arbeit zwar vernachlässigt, dennoch erweist sich Rap „als eine Ausdrucksform der städtischen Jugend“ (Auzeanneau 2003: 190). Städtische Milieus sind für vielerlei Musik „zu einer unabdingbare Voraussetzung geworden“ (Rösing 2000: 80). Auch HipHop ist als urbanes Phänomen zu betrachten (vgl. z.B. Klein/Friedrich 2003a: 101ff.; u.v.a.). Doch der historische und kulturelle Kontext der Stadt, neben Größe, Dichte und Heterogenität wichtige Kriterien der urbanethnologischen Forschung (vgl. Kokot 1991: 4), werden hier weniger eingehend betrachtet als der Gedanke der Repräsentation, der in den kleinsten lokalen Einheiten des HipHop, in den Hoods, entsteht. Vom städtischen Rahmen ist dieser aber nicht zu trennen. „HipHop lebt vom Versuch, im Wettstreit mit Gleichgesinnten einen individuellen Style zu entwickeln, sich Distinktion innerhalb der eigenen Kultur zu verschaffen“ (Androutsopoulos 2003c: 111), und dies führt „zur stilistischen Ausdifferenzierung nicht nur im Ländervergleich, sondern auch zwischen Regionen und Städten oder sogar innerhalb einer Stadt“ (ebd.). Orte sind nicht beliebig austauschbar. Die kulturellen Formen des Bongo Flava entstehen lokal gebunden. In der Ursprungserzählung des HipHop repräsentieren die Hoods zugleich die Ghettos, die als Heimat der Ausgestoßenen inszeniert werden. Die Organisation von Freundschaften in der Einheit Hood ist nicht nur den Gegebenheiten des urbanen Tanzania angepasst – es ist auch eine Referenz an die Ursprungserzählung des HipHop, wo DJs, MCs und Breakers aus der Bronx als Hoods gegeneinander antraten. Wittmann glaubt: „Die Ghettoidentität drückt sich zunächst einmal in der starken Verwurzelung der meisten HipHop-Gruppen in ihren Stadtvierteln aus“ (Wittmann 2004: 194). Auch in Dar es Salaam sind viele Gruppen dort verwurzelt. Während die Organisation in Hoods, wie sie in der HipHop-Ursprungserzählung vorexerziert wird, in Dar es Salaam aber ihre Bestätigung findet, wird die Ghettozentrizität zwar als elementar für HipHop erkannt – aber der Ghattobegriff wird umgewidmet. Das vermeintlich Globale, in diesem Fall die Bedeutung des Ghettos, wird bei seiner Ankunft im Lokalen, in diesem Fall in Dar es Salaam, flexibel interpretiert und mit neuem Sinn versehen.

2.1.2. *Ghetto langu*

Screen kila chumba tunacheiki tu moviez – In jedem Zimmer checken wir Filme auf Leinwand

Ungo decoda mwendo Dstv – Mit Decoderanschluss empfängt man DSTV⁸⁸

Zinga la TV na deki ya DVD – [Es gibt] einen Fernseher und ein DVD-Deck

Bonge la muziki linatwanga tu CD – Musik kommt ausschließlich von CD⁸⁹

Na hakuna feni fulltime ni AC – Es gibt keinen Ventilator, sondern immer Klimaanlage

[...] Ghetto langu tu – Das ist mein Ghetto.

Mangwair: „Ghetto langu“, Dar es Salaam 2003.

⁸⁸ DSTV ist ein Pay-TV-Sender, zu dessen Empfang ein Decoder benötigt wird.

⁸⁹ CDs (8000 bis 12000 TzSh) sind wesentlich teurer als Kassetten (1200 TzSh) und gelten als Statussymbole.

*Nimeamka kwenye maboksi juu ya mkeka – Ich bin aufgewacht vom Karton auf der Matte
yaani ndio Bed kweye gheto lililochoka – Das ist mein Bett in meinem ruinierten Ghetto
mi ni Jobless tena mteja akah, akah – Ich bin arbeitslos und ein Junky (bustet)
[...] Jobless yetu ya gheto kuandika mizuka – Unser arbeitsloser Alltag ist es, Lyrics im Ghetto zu schreiben*

Big Dogg Posse: „Majobless“, Verse von Issah und Mzee Richie, Dar es Salaam 2002.

Der zum Hit gewordene Song⁹⁰ von Mangwair vermittelt die Vision von einem guten Leben im Ghetto, mit allen erdenklichen Reichtümern; ein Song, der auch umstritten war, weil er in Jugendlichen Träume wecke, die nicht zu erfüllen seien – dennoch einer der Songs des Jahres 2003. Die *Big Dogg Posse* dagegen übt „Kritik an der Armut des ‚Ghettos‘“ (Roch/Hacke 2004: 13). Gemeinsam haben die beiden Deutungen dies: „ghetto’ applies to a room that is shared by a number of people“ (Remes 1998: 172).

Das Ghetto. Remes nahm es 1998 in den Titel seiner Arbeit auf, was die lokale Relevanz des Begriffs unterstreicht: „Karibu Geto langu“ – „Willkommen in meinem Ghetto“. Im Glossar übersetzte er Ghetto/Geto als „room, residence“ (ebd.: xix). Ghetto/Geto ist in keiner Schreibweise im Wörterbuch zu finden, ist aber nicht erst durch HipHop aufgekommen, wie Remes glaubt. Einer seiner Informanten sagte, den Ghetto-Begriff spätestens 1978 in Reggaesongs gehört zu haben (vgl. ebd.: 172). Ein anderer führt „ghetto in Tanzania [...] a long way back to the past“ (ebd.: 176). Der Rapper B-Rock von *Kwanza Unit* „claimed that ghetto-life was a ‚natural‘ thing in Tanzania, and that they are not really imitating American practices“ (ebd.: 325).

Wenn der Rapper Mr. II den Begriff in den 1990er Jahren noch im vorgegebenen Sinn des US-HipHop verwendet, so unterstreicht dies, dass die Sinnaushandlungen während der Aneignungsprozesse nie beendet werden: Im Song „Nasema nao“ nannte er seine Musik „Muziki wa Geto“: Musik des Ghettos. Nach wenigen Wochen meiner Forschung führte ich im Ghetto des *Eastcoasteams* (Upanga) ein Interview mit den Hood-Mitgliedern Geoffrey und Antony.

KR: Hier ist das Ghetto des Eastcoasteams [*ghetto la Eastcoasteam*]?

Antony: Ya.

KR: Welche Bedeutung hat „Ghetto“?

Antony: Ah, dein Haus sozusagen. Kein großes Haus, nur ein kleines. Wie ein einzelnes Zimmer. Ja.

Geoffrey: Wie wenn ein Haus gedeckt wird, so wird ein [einzelnes] Zimmer gedeckt; aber du setzt das allein in Stand, du wohnst [nur] mit Jugendlichen. [...] Aber es ist nicht ein Ghetto wie in Amerika oder was.

KR: Alle Künstler der Eastcoast schreiben hier ihre Songs?

Geoffrey: Ja, sie sind hier, wenn sie schreiben [...]. Das Ghetto ist das Büro der Eastcoast [*ofisi ya eastcoast*].

Das Ghetto war im HipHop 2003/04 ein Raum, den nur Mitglieder der Hood und deren Freunde aufsuchen, die ihn auch ausstatten und ästhetisch gestalten, und in dem deren

⁹⁰ Kriterien für einen so genannten Hit sind regelmäßiges Radio-Airplay, vor allem aber eine hohe Chartsposition.

Textbücher und geteilte Besitztümer aufbewahrt sind. In allen Ghettos, die ich betreten durfte, hingen Poster von vor allem US-amerikanischen Rappern, aber auch Zeitungsausschnitte und Fotos von den Bewohnern des Ghettos selbst. Die *Big Dogg Posse* bezeichnet ihren gemeinsamen Raum ebenfalls als Ghetto (wie im anfangs zitierten Songtext). *Daꝛ Nundaꝛ* aus Sinza haben, mangels eines Raumes, der nur den Rappern zur Verfügung stand, keines – sie trafen sich meist im Wohnzimmer von Sajos Eltern. Andere Rapper aus Sinza (etwa Mandojo na Domokaya) bezeichneten ihr Zimmer jedoch auch als Ghetto. Die Bedeutung findet sich in allen Vierteln.⁹¹ Inspectah Haroun von *Gangwe Mobb* aus Temeke wies mich jedoch auf eine politisch-repräsentatorisch relevante Komponente des Ghetto Begriffs hin, die dazu führt, dass er den Gebrauch des Wortes Ghetto ablehnt. Die Tatsache, dass Temeke arm ist, spielte bei dem Gespräch eine Rolle. Ich vermute auch, dass ich als Vertreter des westlichen Kontexts, als der ich gesehen wurde, einen unmissverständlich kritischen Umgang mit dem US-Ghetto evozierte.

KR: Do you also live in a ghetto?

Haroun: I don't like to say it's a ghetto.

KR: Okay.

Haroun: Ghetto, ghetto, ghetto, eh...

KR: What is a ghetto?

Haroun: Ghetto, what can I say, [...] ghetto, there are a lot of people who ain't got no job or they are in a ghetto, man. It's something like that. Americans don't know about ghetto. They say we live in a ghetto, we have a hard life, but they don't know anything about hard life. We in Temeke know about hard life. But so I don't say it's a ghetto, Temeke.

KR: *Eastcoastteam* has a ghetto. [...] They have a ghetto, it's like a room where they always are. [...] Do you also have a ghetto like this?

Haroun: Me? I have my house, you can see. I stay with my mum, it's a house, man. But yes, that's what we talk ghetto in Tanzania. A room. But I don't like to say it's a ghetto. As I told you, Americans don't know about hard life.

Inspectah Haroun nahm zu Beginn an, ich kenne die lokale Bedeutung von Ghetto nicht und erklärte mir, warum es in Tanzania kein Ghetto gebe, das die selbe Bedeutung habe wie im US-amerikanischen HipHop. Als ich erklärte, die lokale Bedeutung von Ghetto als Aufenthaltsraum zu kennen, bestätigte Haroun diese als richtig. Doch er legt Wert darauf, seinen in Vergleich zu Upanga armen Stadtteil Temeke – von ihm und den benachbarten Rappern in vielen Fällen benutzt als Metapher für ganz Tanzania – als Standort des „hard life“ zu repräsentieren. Den weltweit erfolgreichen US-Rappern, deren Musik er kennt und mag, spricht Haroun die existenzielle Erfahrung von Armut ab und lehnt daher auch den Gebrauch des Wortes Ghetto

⁹¹ Außerhalb des Bongo Flava-Kontexts wird Ghetto/Geto möglicherweise anders benutzt: In einem Comic heißt es „Tulianzische la kigetogeto“, was Jigal Beez als „Let's start the ghetto thing“ (2004: 111) übersetzt und als „slang for a wild beating“ (ebd.) bezeichnet. Mich interessiert hier aber nur die Bedeutung im HipHop. Allerdings überschneiden sich die Rezipienten von Comics und HipHop durchaus – das Comic-Heft „Sani“, mit dem Beez arbeitet, enthält auch HipHop-Rubriken und Rapper-Karikaturen.

zur Beschreibung seines eigenen Kontexts ab. Seine lebensweltliche Erfahrung in Temeke, wo er geboren und aufgewachsen ist, nutzt Haroun als Bezugsrahmen für Glaubwürdigkeit. Anderen – hier den US-Rappern – spricht er diese zugleich ab. Die Benutzung des Ghetto-Begriffs hielt Haroun für potenziell sinnvoll, um das Leben in Temeke zu beschreiben. Da der Begriff aber zur Darstellung von in seinen Augen weniger rauen Lebenswelten besetzt ist, lehnt er den Gebrauch ab. Doch Haroun ist diesbezüglich eine Ausnahme unter Dar es Salaams Rappern.

Remes sieht im „Ghetto“ (auch „Geto“), das als familiäre Gemeinschaftsbehausung dient, eine Miniaturversion von Nyereres Staatsmodell *ujamaa*: „In these rooms youth practice a micro version of *ujamaa*: small groups of people pool resources for the benefit of the whole. It is not *ujamaa* on a national level“ (Remes 1998: 174). Das Ghetto wird von den Rappern nicht mit Terminologien des politischen Systems erklärt, doch die Idee von *brotherhood* hinter *ujamaa* als afrikanischem Sozialismus ist weithin anerkannt (vgl. Kap. 5.2). Entscheidend für das Verständnis der Umwidmung des Ghettos ist also, dass das Ghetto mit der sozialen Primärgruppe assoziiert ist, mit der Hood: Das Ghetto ist ein Gemeinschaftsraum, den man mit Freunden teilt, den man gerne aufsucht, in dem man seine Freizeit verbringt. Dabei kann das Ghetto eine Utopie von großem Reichtum örtlich verankern, wie bei Mangwair, in dessen Song das Ghetto mit allen Raffinessen ausgestattet ist und eine Szenerie des Aufgehobenseins kennzeichnet, oder eine Realität bildhaft beschreiben, wie bei der *Big Dogg Posse*, bei der es mit Kartons ausgelegt ist.

2.1.3. Bongo Daslam, Bongo Tanzania

*Chemsha Bongo – Schmeiß das Bongo (Gehirn) an*²²

Kabla ujapagaa ukashangaa – Bevor du es benutzt, bist du erschüttert

Chemsha Bongo kabla ujashangaa – Schmeiß das Bongo an, bevor du erschüttert bist

*Ukadumaa*²³ – Und in Verlegenheit gerätst

Hard Blasterz, „Chemsha Bongo“, Dar es Salaam 2000.

Die US-amerikanische HipHop-Version des Ghettos bleibt im Bongo Flava ein interessanter Referenzpunkt, jedoch erst nach der Umarbeitung. HipHop mag die Grenzen der USA und des US-Ghettos hinter sich gelassen haben: Das Ghetto steht dennoch für HipHop wie kein zweites Bild (vgl. Verlan 2003b: 139). Das Ghetto ist im US-HipHop „eine Bildfigur, die Hoffnungslosigkeit, Gewalt und Angst ebenso transportiert wie eine Ästhetik der Möglichkeiten, der Befreiung und des Erfolgs“ (Klein/Friedrich 2003a: 23). Zudem erscheint das Ghetto in öffentlichen und akademischen Diskursen „per definitionem als oppositioneller Raum außerhalb des Zentrums“ (Caglar 1998: 44). Gemeint ist das Zentrum der je eigenen Gesellschaft. Die Idee der Ghettozentrizität, durch HipHop das bisherige „hard life“ hinter sich zu lassen und ein „decent life“ zu erreichen, ist auch im Bongo Flava eine verbreitete Konstruktion. Nur, wie

²² eigentlich: „Bringe das Bongo zum Kochen!“

²³ eigentlich: „Bevor du erschüttert bist!“ -duwaa und -shangaa sind im Kiswahili nahezu synonym verwendbar.

gesagt: Der Ghetto-Begriff ist durch die US-Rapper bereits besetzt. Die gleichbedeutende Verwendung des Begriffs würde das tanzanische „hard life“ auf Augenhöhe mit dem Leben behandeln, von dem die Rapper aus den US-Ghettos sprechen. Die Schwierigkeiten, mit denen sich tanzanische Jugendliche – und nicht nur die in einigen sozioökonomisch benachteiligten Vierteln, sondern die Mehrheit – reichlich ausgestattet sehen, würden abgewertet.

Ist es weltweit verbreitet, dass HipHopper sich als „Verlierer(innen) der ökonomischen Globalisierung“ (Scharenberg 2004: 25) betrachten, so führt dies im tanzanischen Diskurs nach meiner Interpretation zu folgender Konstruktion: Wenn schon die US-Rapper Verlierer wären, so tauchten Tanzanias Rapper auf keiner nach unten begrenzten globalen Vergleichsskala mehr auf. Daher wird US-HipHop nach oben gerückt, und unten siedeln sich die Bongo Flava-Künstler an. Wird unter den Rappern in den USA die gesellschaftliche *lokale* oder *nationale* „Ausgrenzung mitunter zur Tugend erklärt“ (ebd.), so wirkt der Status der Marginalisierung im *globalen* Kontext für die tanzanischen Rapper als Berechtigung, Bongo Flava von HipHop abzugrenzen.

Diese Abgrenzung erfolgt unter spezifisch lokalen Voraussetzungen. Anstelle des „Ghettos“ wird im Bongo Flava ein anderer Begriff benutzt, der das eigene „hard life“ ins Diskurszentrum rückt; ein Begriff, der die lokalen Umstände berücksichtigt und die Musik wörtlich in Dar es Salaam verortet; also im Lokalen, wodurch das Globale in den Hintergrund gedrängt wird. Der Begriff steckt schon, ganz zentral, im Namen der Musik: *Bongo*.

Bongo²⁴ bedeutet Gehirn oder Intelligenz (Graebner 1997: 112f.) und ist ein Spitzname für Dar es Salaam und für ganz Tanzania (vgl. auch Englert 2003: 75). Die Rapper haben den Spitznamen nicht erfunden; er ist wohl schon seit Jahrzehnten gebräuchlich. Als umgangssprachlicher Name für Dar es Salaam ist er sogar im Lexikon (vgl. Höftmann/Herms 2000: 32) angegeben. Es gibt zwei Definitionen für den Bongo-Begriff. „On the streets, Dar is known as *Bongo(land)*, meaning brains or intelligence, the place where new, modern, *‘up-to-date’* goods and ideas first emerge“ (Remes 1998: xvii). Dieser emischen Interpretation begegnete auch ich – aber selten.

Die Interpretation des Wortes Bongo, der ich selbst bei weitem häufiger begegnete, ist die, man brauche Gehirn, um in Dar es Salaam – im Straßenkiswahili auch Daslam – zu überleben. So wird das „hard life“ unterstrichen, die schwierigen Lebensbedingungen gerade für Jugendliche, von denen viele vom Land nach Dar es Salaam kommen, um dort Arbeit zu suchen. Verwendet man sein Bongo, sein Gehirn, wie es die *Hard Blasterz* im oben zitierten Song „Chemsha Bongo“ empfehlen, so bietet dies die Möglichkeit, die Härte des Stadtlebens zu mildern. Dies ist eine Idee, die in der Ursprungserzählung des US-HipHop angelegt ist – im zentralen Begriff des Ghettos: HipHop entsteht als eine „street culture, eine kulturelle Praxis, um in der unübersichtlichen, harten und anonymen Welt der gigantischen Stadt New York City, und vor allem in ihrem ärmsten Stadtteil, der Bronx, zu überleben“ (Klein/Friedrich 2003a: 22f.).

²⁴ eigentlich: ubongo.

Symbolisiert das Ghetto in den USA „den mehrdimensionalen (ökonomischen, sozialen, bildungsspezifischen usw.) Ausschluss der schwarzen Unterschichten von den (Re-) Produktionsmechanismen der dominanzkulturellen Mehrheitsgesellschaft“ (Scharenberg 2004: 28), so finden wir in Dar es Salaam eine andere Situation vor. Für die Existenz von African American Ghettos – für den Verfall der Bausubstanz, die Kriminalitätsrate, mangelnde Verkehrsinfrastruktur und den hohen ethnischen Segregationsgrad – ist vor allem die „Rassendiskriminierung maßgeblich“ (Lichtenberger 1998: 271). Dar es Salaams Rapper aber gehören nicht einer „schwarzen Unterschicht“ an, der sich die frühen Rapper in den USA zuordneten, sondern der tanzanischen Mehrheitsgesellschaft. Es sind zum Teil sogar immer oben Gewesene (etwa viele der *cultural brokers*) oder durch ihre Musik zu sozialen Aufsteigern Gewordene. Das Ghetto, wie es bei Dar es Salaams Rappern mehrheitlich verwendet wird, symbolisiert so weder Herkunft und Aufstiegsmöglichkeiten wie in den USA noch eine Verortung „außerhalb des Zentrums“ (Caglar 1998: 44). „Bongo“ ist nicht anhand einer Zentrum-Peripherie-Dichotomie zu verstehen, sondern Bongo *ist* das Zentrum – Dar es Salaam – und bezeichnet auch ganz Tanzania, was die zentrale Position Dar es Salaams unterstreicht.

Bongo Dar es Salaam gilt als der Ort, an dem die Aufstiegsmöglichkeiten die größten sind. Zugleich werden sie relativiert: Man braucht Gehirn, um überleben zu können. In Dar es Salaam, dem Wirtschafts- und Verwaltungszentrum Tanzanias, sind die wirtschaftlichen Transformationseffekte der postsozialistischen Zeit besonders zu spüren. In Industrie und Bürokratie wurden Arbeitsplätze abgebaut. Gleichzeitig ist die Stadt „das vorrangige Ziel der Land-Stadt-Migration [...]. In Kombination mit dem Bevölkerungswachstum trifft folglich eine wachsende Zahl Arbeitssuchender auf ein rückläufiges Arbeitsangebot“ (Orlik 2001: 76). Die wirtschaftliche Situation, in der sich Tanzania befindet, vor allem die Jugendarbeitslosigkeit, werden zum Ausgangspunkt der Umbenennung von HipHop und der Definition von Bongo.

Der Rapper Professor Jay, Freund der Gruppe *Daz Nundaz* (Sinza) hat den Traum vom sozialen Aufstieg 2003 in einem modernen Rap-Märchen nacherzählt. „Zali la mentali“ heißt der Song²⁵, Juma Nature (Temeke) singt den Refrain. Es geht um einen jungen Mann, Jay, gequält von seinem Job als *mmachinga*, Gehsteighändler, der ihn eben so ernährt. Er schläft nachts auf dem Holzwagen, mit dem er tagsüber seine Waren transportiert. Eines Tages lernt er eine Frau kennen, die einen Toyota fährt – ein Statussymbol (vgl. Raab 2004b). Sie verlieben sich. Das Ende des „Märchens“ (Taji Liundi) ist tatsächlich wie im Märchen: Sie lebten glücklich und zufrieden. . . Der Song war wochenlang auf Platz eins der Dar es Salaamer Charts, das Album, das ihn enthält, wurde zum „Best Rap-Album“ 2003 gewählt. Viele Jugendliche, die informelle Jobs haben, von deren Auskommen sie sich gerade so ernähren können, und mit denen ich viel Zeit verbrachte, konnten stundenlang nur von diesem Song reden. Für viele wirkt Bongo Flava

²⁵ Etwa: „Das (Un-)Glück des Brain-users“. „Mentali“ ist jemand, der sein *Bongo* benutzt. Auf der CD im Anhang, Song 4.

wie die greifbarste Chance. Eine Rapkarriere sichert für die Dauer ihres Verlaufs ein Einkommen (vgl. Raab 2004c), bietet also ökonomisch und sozial eine Aufstiegsalternative. Viele dieser Jugendlichen träumen von einer Karriere als Rapper – ein Traum, der den meisten von ihnen nie erfüllt werden wird. Die meisten können die Musikproduktion nicht bezahlen. Und von denen, die es können, schafft es nur ein knappes Zehntel, auch im Radio gespielt zu werden.

Hier bleibt aber festzuhalten: Nichts hätten viele Jugendliche lieber, als den Rappern zugeschriebenen Status zu erreichen. Bongo Flava ist landesintern nicht die Musik der Marginalisierten, als die Rapper in der Ursprungserzählung des HipHop dargestellt werden. Ist das *Ghetto* für Rapper im global verbreiteten Diskurs „Refugium und idealisierte Gegenwelt einer sie ausschließenden und abwertenden Gesellschaft“ (Wittmann 2004: 199), ist *Bongo* die Metapher für ganz Dar es Salaam. Bongo ist so eine umgearbeitete und lokalisierte tanzanische Variante des US-Ghettos: Das Leben ist hart – tun wir was. Die oben zitierte Passage aus „Chemsha Bongo“ der *Hard Blasterz* stützt diese Interpretation.⁹⁶ Zugleich verschafft die Umwidmung Distinktion von US-HipHop. Der Begriff *Ghetto* ist eine globale Referenz. *Bongo* aber stellt Lokalität her und gibt den Weg für die nationale Ausrichtung der Musik vor. Die Selbstverortung in „Bongo Daslam“ bedeutet auch die Selbstverortung als Teil der nationalen Gemeinschaft (vgl. Kap. 5).

„Bongo“ taucht auch in anderen Musikstilen auf. In seiner Studie über den profilierten Musiker Remmy Ongala und das *Orchestra Super Matimila* schreibt Graebner, jede Band in Dar es Salaam habe einen eigenen *mtindo* (eigenen (Tanz-)Stil): „The mtindo of Orchestra Super Matimila is called ‚bongo‘. [...] The designation points to the importance that Remmy attributes to the song-lyrics. He says, ‚the lyrics are the most important part, all my songs have meaning, normally I don’t sing about love...‘“ (Graebner 1997: 112f.). Die inhaltlichen Ausrichtungen von Rapsongs werde ich noch behandeln. Eine Bevorzugung von als sozial relevant erachteten Themen gegenüber nur unterhaltenden Songs ist auch im Bongo Flava deutlich erkennbar (vgl. Kap. 4.3.7). Auch dies ist im Namen Bongo Flava bereits angelegt.

2.1.4. *Msela und Gangsta*

Masela wote ndani ya nyumba – Alle masela sind in the house.

Gängige Moderation bei Konzerten 2003/04.

Trotz dieser Orientierung an sozialer Relevanz musste sich Remmy Ongala in seinen Texten, gesungen „in everyday language (lugha ya mitaani)⁹⁷“ (ebd.: 115), gegen oft vorgebrachte Kritik an Musikern wie die, sie seien *wabuni*, verteidigen (vgl. ebd.: 110). *Wabuni* (Singular: *mbuni*) meint

⁹⁶ Der Bongo-Begriff taucht in vielen Songtiteln auf, so bei Mr. II („Bongo Flewa“, 2001) Professor Jay, einem ehem. Mitglied der *Hard Blasterz* („Bongo Dar es Salaam“, 2002), und Mr. Ebbo („Bongo Flava“, 2004). Ich wählte das Beispiel der *Hard Blasterz*, weil es den Gebrauch von Bongo auf den Punkt bringt. Daneben gibt es Songs, die Synonyme verwenden. Etwa „Zali la mentali“ von Professor Jay oder „Mzee wa Busara“ (etwa: „Herr der Cleverness“) von Inspectah Haroun und Juma Nature (Temeke).

⁹⁷ eigentlich: Sprache in den Straßen.

„vagabonds, drunkards, drugtakers“ (ebd.: 110). Rosemarie Beck übersetzt *uhuni* mit „vagabondage“, ‚lawlessness‘, *ukora* (pleasure) or *ukapera* (bachelorhood)“ (1992: 128):

„*uhuni* refers to the life young men tend to lead before getting married: Looking out for girls and trying to get as much fun as possible. From the point of view of the society, this is not ‚right‘, but tolerated. So *uhuni* opens up the theme of illegitimate, socially unaccepted passion, on the one hand, and points to the social standards on the other“ (ebd.).

Englert (2003: 78) hat darauf hingewiesen, dass auch Rapper als *wahuni* bezeichnet werden. Die Kassette „Machosi, Jasho na Damu“ (2002) von Professor Jay enthält einen „cynical dialogue between a fictive ‚mzee‘ (respected elder man) and the young artist“ (ebd.), der den Vorwurf des *uhuni*, der Rappern gemacht werde, thematisiert. Mir begegnete die abwertende Bezeichnung aber fast nur im Reden über die Vergangenheit.

Relevant scheint mir der *msela* (Plural: *masela*). Im Kiswahili bezeichnet *msela* einen Seemann (von engl. sailor), wird aber vor allem für kinderlose Junggesellen gebraucht. „It means lack of social acceptance, no support in old age, the lonely life of a bachelor and return to the half-legal state of *uhuni*“ (R. Beck 1992: 129). Ein *msela* ist weniger umstritten als ein *mbuni*, hat aber auch eine schwierige soziale Position. *Msela* ist aber im Bongo Flava anders besetzt, was zu durchschauen mir nicht leicht fiel. Ein Erlebnis in einem Daladala, das eine gewisse situative Komik hatte, zeigt dies. Dem Kontrolleur sagte ich beim Einsteigen meinen Zielort. Dort angekommen, rief er mir durch den ganzen Bus zu: „Msela, tokee hapa.“ (*Msela, du musst hier raus.*) – Ich, seit Wochen auf das Wort *msela* fixiert und verwirrt von verschiedenen Erklärungen, die ich kannte, fragte: „Mimi ni msela au vipi?“ (*Ich bin ein msela, oder was?*) Viele Fahrgäste lachten und klatschten; mit vielfachem „Kwaheri“ – „Auf Wiedersehen“ – wurde ich verabschiedet.

Es gibt, neben dem Gebrauch des Wortes als Junggeselle, weitere Bedeutungen. Remes, der Jugend im urbanen Tanzania der 1990er Jahre behandelt, versteht unter *masela* Jugendliche, die versuchen, herauszufinden, welchen Weg sie einschlagen wollen (vgl. Remes 1998: 144), weist aber auch auf eine gewisse Schmutteligkeit hin, die ihnen nachgesagt werde (vgl. ebd.: 147). „*Msela* captures a number of tensions and difficulties that youth are facing. On an everyday basis, they engage in hard, exhausting, and dirty work with little rewards. That is, if they manage to get a job“ (ebd.: 148). *Masela* sind *walalaboi* ähnlich (im Singular: „person who goes to bed exhausted“; ebd.: xix), die davon träumen, den *hali ya chini* („Zustand des Unten“) zu verlassen und aufzusteigen (vgl. ebd.: 180). *Msela* drückt gewisses Know-How im Umgang mit Schwierigkeiten aus. Das Modell existierte schon vor dem Aufkommen von Bongo Flava, wie Remes zeigt. Doch es war wohl ein Rapper, der ein überwiegend positives Verständnis davon installierte. 1994 sang der Rapper Wense im Rapsong, „*Msela*“ positiv über die Bemühungen der urbanen Jugend, ein „decent life“ (ebd.: 149) zu erreichen. Hier ist die Verbindung zum Bongo-Begriff zu erkennen.

„Undoubtedly, the success of the song (which uses everyday Swahili) reinforces urban youth's identification with *Mselu*. The image of *msela* that Wense presents is that of someone who is street-smart, who confronts the challenges of the city – unemployment, dangers of criminal activities – and attempts to find viable, economic strategies, strengthened by a support-network of fellow urbanites. It is a street-Swahili rap, an illustration of the linguistic creativity of urban youth“ (ebd.: 149f.).

Der Gebrauch des *msela*-Modells hat so Einzug in Bongo Flava gefunden. Der Gebrauch ist dort heute jedoch sehr heterogen, abhängig vom Gebrauch in der jeweiligen Hood, von den sprachlichen Innovationsbemühungen und vom Gesprächskontext. GK (Upanga) benutzt es, aber eher des Spaßes halber, im Sinn des Seemanns, wenn er in „Tupo pamoja“ Medienschaffende auffordert: „Selemani na James Nindi Rugee ongoza jahazi“ – „Selemani und James Nindi, Ruge, leite das Schiff“.⁹⁸ Im Bongo Flava ist ein *msela* ein Jugendlicher, ein Freund und kein Freund, ein Gleichgesinnter und kein Gleichgesinnter, ein Gangsta und kein Gangsta, ein Junggeselle, ein Marihuana-Raucher. Die im Nachhinein banal wirkende Möglichkeit der Kontextabhängigkeit erschloss sich mir, als ich mich erinnerte, wie ein Nachbar mich als Kind oft „Gauner“ nannte. Der *msela* muss je nach Zusammenhang als sympathisch oder unsympathisch, freundschaftlich oder abwertend interpretiert werden. Snare (Upanga) erklärte *msela* so:

Snare: Msela is like gangsta, but in Tanzania we use msela for his attitude. It's like to be a gangsta, but not really. A gangsta, but not really a gangsta, that's what we call msela. 'cause, you know, gangsta is [...] a member of a gang who are used to, maybe, what..., killing people maybe, something like that, you see? [...] They are using guns, they are using this and this and this, so they [people] think these gangsta men will be a problem. But msela is not really to be a gangsta, msela is somebody else, living in the way of his own.

KR: In his way of his own?

Snare: Ya, in his way of his own. Maybe I can say he can find money not leaving it with his family. Or maybe even if he's leaving it with his parents, his attitude is differ[ent] from others.

KR: Other Tanzanians?

Snare: Not Tanzanians, members of his family. He goes to buy and drink and smoke, something like that.

KR: Who is a msela? Do you know a msela?

Snare: Msela? Huu, no, I don't know. That's somebody..., you see. We use this word msela, but it's not really a msela 'cause msela is like a name of your friend. [...] This is like an identification. [...] It's like a friend, but it's not a good name for him.

Ein *msela* ist nach Snare zum einen jemand, der „in his own way“ lebt; hier gibt es mögliche Parallelen zur oben zitierten Definition Rosemarie Becks. Zum anderen sei *msela* eine dem Wort nach abfällige, aber nicht zwangsläufig auch abfällig gemeinte Bezeichnung für einen Freund. Zum dritten stellt Snare eine Verbindung zwischen *masela* und Gangstas her, eine Verbindung, die die öffentliche Wahrnehmung stark mitbestimmt.

⁹⁸ Selemani ist mir nicht bekannt. James Nindi ist freier Printjournalist, der auch eine Informationsbroschüre über das tanzanische Copyright übersetzte (vgl. Perullo 2001). Ruge ist Ruge Mutahaba, der leitende Manager des Radiosenders *Clouds FM*, insofern bezieht sich die Aufforderung „leite das Schiff“ auch darauf, dass *Clouds FM* und Ruge Mutahaba an der Verbreitung und künstlerischen Gestaltung des tanzanischen HipHops wesentlich mitgearbeitet haben.

Ich habe in Kapitel 2 gezeigt, dass Gangsta-Rap nur eine Gattung des Rap in den USA ist, zudem sehr stark abhängig von seinem Entstehungskontext, die jedoch von den Medien sehr prominent behandelt wurde. Schimpfwortdurchtränkte Texte und „handfeste Auseinandersetzungen mit tödlichem Ausgang“ (Hüser 2004: 74) waren der Grund. Doch Gangsta-Rap ging, vielfach mit HipHop gleichgesetzt, um die Welt. Unter Dar es Salaams Rappern erzeugte Gangsta-Rap Faszination und Ablehnung zugleich – bei Dominanz der Ablehnung. Was Snare andeutete, wird bei anderen noch klarer: dass Gangsta-Rap inhaltlich, unter Betonung des lokalen Kontexts, kollektiv zurückgewiesen wird. Offene und verbrämte Kriminalitäts- und Gewaltmotive in Texten sind nicht erwünscht. Aussagen im Original geben einen Eindruck:

Sajo (Daz Nundaz): Of course we don't like something like that to happen, but you know, as I told you, hiphop means life. They [US gangsta rappers] sing what they saw around their area. It's true that there are people killed there, that's why they sing that. But we can't do that, we can't sing like that because that is not our environment, things like that are not there in Tanzania, there are a few. If we sing, it's about the way there are. But we can't sing: Yo, I gonna check my gun and kill you. We can't sing [...] gangsta rap.

KR: What do you think: Is a *msela* a gangsta?

Richie (Kinondoni): Hi hi hi.

Issah (Kinondoni): Ya, ha ha. *Msela* is a gangsta. *Msela* is a gangsta.

KR: And are you *masela*?

Issah: [*zögerlich*:] Yes. [*Dann überzeugt*:] YES. We are *masela*. Many people, I mean, this is a difference. *Msela* is someone who is not married. All the people who are not married are *masela* 'cause you stay alone. You cook alone. Ya, everything you want to, somehow, I mean, this is *msela*. It's the same like *mbuni*. But it is not *msela* to make some robberies or something, this is not *msela*. This is not *msela*. This is *jambazi*. [...]

KR: *Jambazi*?

Richie: Ya, he makes a robbery, forces to diggin' someone.²²

KR: What about *wahuni*? What is *wahuni*?

Richie: A *jambazi* is taking something by forcing. *Mwizi* they are not taking by force.

KR: They are mikono mirefu [*Langfinger*].

Richie: Yes, and *tapeli*, *tapeli* is only talking. This is *tapeli*. Hey, you, my friendi, give the money, and after the time, ah, why give them? This is *tapeli*. Then *mbuni* is same like *msela*.

Issah: *Msela* it's like you, you are dressed like *msela* [*blaue Cordbose und rotes T-Shirt*; KR].

Richie: Shirt, trousers.

Issah: Jeans.

²² Auch mit dem „jambazi“ wird gespielt. Ist der eigentliche Name der Regierungspartei CCM *Chama Cha Mapinduzi* (The Party of the Revolution), lauten umgangssprachliche Interpretationen auch *Chama Cha Majambazi* (The Party of Gangsters) oder *Chukua Chako Mapema* (Take Yours Early) (vgl. Remes 1998: 77). Verschiedene Rapper üben Kritik an der Bestechlichkeit von Politikern (vgl. für ein differenzierteres Bild jedoch Kap. 5).

Haroun (Temeke): To be gangstas in 'Tanzanians' music is not good, according to the audience. They can feel you [make you feel] like a thief. They can look you like a thief. It's not good to be a gangsta.

Gangsta-Rap im US-amerikanischen Sinn zu produzieren, wird kollektiv abgelehnt. Damit wird vor allem Kriminalität assoziiert. Issa und Richie schlüsseln verschiedene Formen von Kriminellen auf; ein *msela* fällt nicht darunter. Die Umwidmung des *msela* kann jedoch als gewaltlose Variation des Gangsta gelesen werden – die Power des Gangsta, seine Selbstermächtigung, wirkt durchaus faszinierend. Der Kleidungsstil, der US-Gangsta-Rappern zugeschrieben wird, ist nicht zwangsläufig verpönt. Wie für Haroun ist Gangsta-Rap auch für seine Nachbarn, die Rapper von *LWP Majitu* (Temeke), „a style“ im Sinn von Kleidung. Sloter und Rockman von *LWP* schätzen die „mavazi ya gangsta“ (Gangstakleidung). Da vor allem sie, deren Musik „Hardcore“¹⁰⁰ genannt wird, immer wieder der Kritik ausgesetzt sind, ihre Texte hätten keine *Message* und seien nihilistisch (vgl. Kap. 4.5.7), sind sie oft unter Rechtfertigungszwang. Mitglieder des *Eastcoastteams* (Upanga) gehören zu den Kritikern:

Geoffrey: The problem is, many guys in Tanzania they try to be like the American people, you know, that is the problem. They try to call them msela like a gangsta. That's the problem, he he.

KR: Why is it a problem?

Geoffrey: Ya, 'cause they try to be like a gangsta. You can't be a gangsta in Tanzania. You have no gun here and all. So it's a crazy thing. [...] Problem is television, you know. They try to copy American rap people, something like that, and that's the problem. So they try to be like a gangsta in America. But that is not good things, we can't be like that. 'cause Tanzania is peaceful country, we have no gun here, peaceful, you know.

Um den Vorwurf der US-Kopie zu entwerten, weisen Rockman und Sloter die Gewalt- und Kriminalitätsmotive, die Gangsta-Rapper verwenden, entschieden von sich. Hardcore-Rap sei keine „copy of America“; den Vorwurf, US-Rapper aus dem Fernsehen zu kopieren, spielen sie nonchalant nach Upanga zurück. Durch ihre Musik wollten sie nur das raue Leben im armen Temeke darstellen. Dafür eigne sich eine härtere musikalische Gangart: „Hier in Temeke ist das Leben anders als in Upanga. Es ist das echte [*real*] Tanzania.“ Um nicht in den Verdacht der Gangsta-Kopie zu geraten, lehnen sie es völlig ab, *masela* genannt zu werden und betonen negative Konnotationen wie den niedrigen sozialen Status des *msela*.

Sajo (Sinza) dagegen, der sich nicht mit solchen Vorwürfen auseinandersetzen muss, sondern im Ruf steht, durch die Songtexte wichtige *Messages* zu streuen, betrachtet *msela* positiv:

KR: What about this masela stuff? You talked about masela. Msela is gangsta?

Sajo: No. Our friends. Best friends.

KR: So masela is not a bad word, it's a good word?

Sajo: Ah, it's a good word, it's a good word. It's a street name for friends, relatives, something like that, surrounding you, are masela.

KR: So it's not a gangsta?

¹⁰⁰ Hörbeispiel auf der CD im Anhang, Song 5.

Sajo: It's not a gangsta. But sometimes it can be a gangsta, too. You can be a gangsta, but you can be my friend, one love, man. Love, peace and happiness. It can be no gangsta and can be masela, and it can be a gangsta and it can be a msela. It's all about niggaz, brotherhood stuff...

KR: 'cause many other people told me, msela is a bad word, for example *LWP* from Temeke, they said, I'm not a msela, msela is...

Sajo: How they use in their street, it depends, you know, we have different behaviours, people from different places. We like Sinza, the style of living. In Temeke maybe they use it another way, different from ours. *LWP* make hardcore [rap]. In Tanzania, *LWP* is the best hardcore group. So it matters how they use the word. We use it like that. Many many of our fans, many many of our niggaz, of our brothers and sisters know how to use it, the word 'cause we did a lot of interviews. And that's the way we explained, and that is the way in our street, in our livings.

Mselu ist, unter dem Strich, mit jugendlichem Verhalten besetzt. Der Begriff *msela* wurde in der Jugendsprache umgewidmet und weist nun gewisse, aber eher vage Bezüge zu Gangsta-Rap auf, der ästhetisch und symbolisch fasziniert, aber konkret inhaltlich abgelehnt wird. Dabei wird deutlich, dass Gangsta-Rap *kollektiv* als nicht in den Kontext Dar es Salaams passend empfunden wird. Die Reartikulierung von HipHop-Elementen erfordert deren zuverige Aushandlung. Auch Remes „[is] not suggesting that Tanzanian rap is like the hard-core gangster rap that now seems to dominate American rap“ (1998: 297). Die Figur des *msela* drückt eine Abgrenzung von Erwachsenen aus; die Bedeutung Jungeselle wird hier eingearbeitet. Dies meint keine fundamentale Opposition, sondern nur, dass das Jungsein hervorgehoben wird.

Der Gebrauch ist darüber hinaus abhängig von Benutzern und Benutzungszusammenhang. Bongo-Flava-intern ist der Begriff völlig unproblematisch. Die Anrede und Ankündigung „Masela wote ndani ya nyumba“ („Alle masela sind in the house“), mit der ich dieses Kapitel einleitete, stellt Gemeinschaft bei Live-Konzerten oft gebraucht und her. Kenntnis der Floskel „ndani ya nyumba“ (weltweit verbreitet als „in the house“) ist Voraussetzung zum Verständnis.

Die Umwidmung des *msela* deutet auf ein großes Maß an Exaktheit der Rapper im Umgang mit HipHop hin. Ausdrucks- und Repräsentationsbedürfnisse sind im eigenen Lebenskontext verankert. Die konkreten Verwendungen des Begriffs in den verschiedenen Hoods stehen im Zusammenhang mit der je eigenen lokalen Erfahrung und ihrer Repräsentation (vgl. Bennett 2003: 31). Aneignungs- und Umwidmungsprozesse können also komplex sein, mitunter auch kontrastreich wirken (vgl. Kimminich 2004: XVI), wie in diesem Fall. Doch dies bedeutet keinen Mangel an Auseinandersetzung, sondern dass die Terminologien diskursiv behandelt und nicht glatt gebügelt werden. Bedeutungen müssen ausgehandelt werden.

2.1.5. Mashindano

*We mwenyezi Mungu niongoze njia malengo yangu yatimie – Großer Gott, leite mich auf meinem Weg zum Ziel.
 Japo maadui ni wengi tu na kila kona wametapakaa – Auch wenn die Feinde sich an jeder Ecke ausbreiten.
 Lengo lao ni moja tu East Coast kuisambaratisha – Ihr Ziel ist nur das eine: Die Eastcoast soll zerbrechen.
 GK kunimaliza na atakama ikibidi kunitoa robo – GK beendet das und quetscht sie notfalls aus bis auf ihren Geist*

GK feat. Pauline Zongo: „Tupo pamoja“, Dar es Salaam 2003.

Die Positionen, die Rapper aus verschiedenen Hoods bezüglich der *Battle*-Praxis des HipHop einnehmen, verdeutlichen besonders markant die Notwendigkeit, nicht nur HipHop unter lokalen Vorzeichen zu betrachten, sondern auch die Heterogenität der tanzanischen Ausprägungen selbst heterogen zu behandeln. Wenn GK (Upanga) hier von *maadui* – Feinden – rappt, die das *Eastcoastteam* zerstören wollten, so meint er damit an erster Stelle die Rapper der *Temeke Family*. Die Rapper aus Upanga und aus Temeke inszenieren sich als Kontrahenten in einem Spiel der gegenseitigen Verleumdungen, verbalen Anfeindungen und Übertreibungen. Englert beschreibt *TMK* (Temeke) und *Eastcoast* (Upanga) als „the two ‚camps‘ that have come up in the last couple of years“ (2003: 76). Es gibt mehr als diese beiden, doch die beiden Hoods standen tatsächlich für mehrere Monate im Fokus der Aufmerksamkeit – vor allem wegen ihrer Auseinandersetzungen. Die Geschichte begann mit ein paar Versen von GK. „Hii Leo“ hieß der Song und war 2002 GK’s erster großer Hit. GK fasst zusammen:

GK: You know, there was a time when Temeke rap... in Temeke they were at the very top [*juu sana*]. We, in Upanga, we were still down [*watu wa chini*; people from below]. [...] So it was at that time that I made my song „Hii Leo“, we said that this time is our time. Your time now it’s gone. This is time for Eastcoast. You Temeke guys you have to step out of the game. So it’s like just a kind of challenge.

Die Rapper aus Temeke, vor allem Inspectah Harouns Gruppe *Gangwe Mobb* hatte zu diesem Zeitpunkt bereits mit „Ngangari“ und „Mtoto wa Geti Kali (I)“¹⁰¹ mindestens zwei Hits, die *Gangwe Mobb* über die Landesgrenzen hinaus bekannt gemacht hatten (vgl. Khaemba 8/2002: 22f.¹⁰²). Haroun, sein bester Freund Karama und ein weiterer Rapper, der nicht mehr Mitglied der Gruppe ist, hatten schon in der Primary School in den mittleren 1990er Jahren angefangen zu rappen, im Alter von etwa 12 Jahren. Überregional bekannt wurden sie etwa 2000.

Mwanafalsafa, ein Rapper des *Eastcoastteams*, der eine Strophe in „Hii Leo“ rappte und im zugehörigen Musikvideo mitspielte, ordnete die Geschichte des Konflikts im Interview so ein:

Mwanafalsafa: Temeke, you know, it’s like. . . they are living their lives, and we are living our own lives. You know Temeke is like, I’m telling you, do you know some about America? New York let’s say. It’s like Harlem.

KR: Temeke?

¹⁰¹ Bis heute eine Hymne für Jugendliche aus Temeke und anderen *Uswahili*-Gegenden.

¹⁰² In: *Phat*, einer kenyanischen englischsprachigen HipHop-Zeitschrift aus Nairobi mit internationalem afrikanischem Publikum.

Mwanafalsafa: Ya. Their life is at a low level [*bali ya chini*]. And Upanga, everybody is considering it as those high quality life, you see. So Upanga's singing more about party, the Eastcoast. Eastcoast is from Upanga. We sing those party things, we sing we are shining, and Temeke rap styles won't continue. [...] This is disrespect, you know. This is hiphop. [...] It was a challenge. You know Temeke some time ago they made a good job but. . . so we are giving them challenges.

KR: You give them challenges?

Mwanafalsafa: Ya, they have to wake up. [...] „Hii leo“ [...] is a party song but then it began to diss Temeke in a hard way. It said: Temeke rapstyles now are over, like Temeke rap styles, you are dead, niggaz.

KR: And what did Temeke people say?

Mwanafalsafa: They came up with six songs. It was a very big reaction, man. I'm telling you. Six fucking songs. You see. They were furious. It sounded like to be the worst war, ha ha ha. But it's over, it's over, it's okay. We tried very much to put it in a right state. It was just music, they understood. That's hiphop.

Die Medien inszenierten die Situation als Krieg der Rapper, Vergleiche mit dem Eastcoast-Westcoast-Konflikt in den USA wurden bemüht, in dem zwei berühmte Rapper ermordet wurden. Ich traf Mitglieder beider Hoods nach einem Konzert, bei dem Inspectah Haroun (TMK) und GK (Upanga) auftraten, hinter der Bühne. Sie begrüßten sich mit Handschlag, rissen Witze. Haroun sagte: „You know, die vom Eastcoastteam sind wirklich kleine Leute.“ O-Ten aus Upanga lachte ausführlich. Der Konflikt wegen des Songs ist vorbei. Mwanafalsafa (Upanga) und Juma Nature (TMK) nahmen zusammen einen Song auf. Das Medieninteresse ging zurück. Doch es blieb bei verschiedenen Diskurspositionen. Es ging während meines Aufenthalts darum, ob *Battles* und Dissen (von *to disrespect*; vgl. Kap. 2) zum Bongo Flava gehören. Der eigentliche Konflikt besteht, so meine Interpretation, in einer Meinungsverschiedenheit über die *Battle* selbst.

Das Kiswahiliwort für *Battle* oder *competition* ist *mashindano*. Ich habe in Kapitel 2 dargelegt, dass *Battles* im HipHop vom ersten Tag an eine Rolle spielten. Der permanente, offene Wettbewerb mit Gleichgesinnten trage zur Entwicklung eines individuellen Styles bei (vgl. Androutsopoulos 2003a: 12) und so zur Möglichkeit, „sich Distinktion [...] zu verschaffen“ (Androutsopoulos 2003c: 111), was erst zur stilistischen Ausdifferenzierung innerhalb einer Stadt führen könne. Doch die Relevanz der *Battle* geht, wie die Entstehung aller anderen Elemente und Praktiken des HipHop, auf konkrete lokale Umstände in New York zurück. Auch *Battles* sind in jedem HipHop-Milieu anders ausgestaltet oder haben andere Bedeutungen. In Deutschland sind sie eher ein Spiel zur Publikumsbelustigung, während sie für die *Zulu Nation* die soziale Aufgabe hatten, Bandengewalt einzudämmen (vgl. Verlan 2003a: 135f.). Das tanzanische Beispiel der *Battle*-Praxis – *mashindano* – zeigt, dass die Aneignungspraxis darin besteht, Praktiken, Ideen und Konzepte aus ihrem sozialen Kontext zu lösen und in einem neuen Kontext mit eigenem lokalem Sinn zu füllen. In diesem Prozess finden Umwidmungen statt. Dabei ist es möglich, gar erwartbar, dass der Sinn aus dem ursprünglichen Kontext nicht beibehalten wird. Anhand der Rekontextualisierung der *mashindano* lässt sich nachvollziehen, dass Aneignungen dynamisch sind

und die Akteursperspektive nicht vernachlässigt werden darf: Aneignungen passieren nicht. Es sind Menschen, die aneignen, anderen Menschen den Sinn eigenen Tuns vermitteln, welche wiederum neue Bedeutungen heraus destillieren. Das bedeutet, dass zur gleichen Zeit verschiedene Auffassungen einer Praxis existieren. Etwa in Temeke und Upanga.

Ein Schritt zurück: zu *Kwanza Unit*, der Rapgruppe aus den frühen 1990er Jahren. *Kwanza Unit* war stilprägend zu einer Zeit, in der Swahili Rap noch nicht Bongo Flava hieß; in der noch nicht ausgemacht war, dass sich Kiswahili-Texte gegenüber englischen durchsetzen würden; in der ein Rapsong dann gut war, wenn er musikalisch möglichst nah an US-Songs heran kam. GK ist „matunda ya Kwanza Unit“, wie es in einem Magazinporträt¹⁰³ heißt, „eine Frucht [Früchte] von Kwana Unit“. Die Band selbst bestand aus etwa 15 Mitgliedern; daneben gab es die *Kwanza Family* (auch *K.U. Foundation*, wobei *K.U.* für *Kwanza Unit* oder für *Knowledge Universal* stand) mit Hunderten von Mitgliedern. Zu ihnen gehörte GK. Er produzierte zwei Versionen eines Songs, der einem verstorbenen Rapper von *Kwanza Unit* gewidmet ist: „Tunakukumbuka“ („Wir werden uns an dich erinnern“). Die Weitergabe von Wissen sichert den Fortbestand des HipHop (vgl. Androutsopoulos 2003a: 12). GK hat sein Wissen unter anderem von *Kwanza Unit*.

„In America and Europe books on hip hop [...], magazines [...], video documentaries and movies [...] function as major sources of information for those who wish to learn about the origins of hip hop. In Tanzania, all of these items are barely available, if at all. Therefore access to this information has become a source of competition, despite the fact that knowledge of American hip hop slang is possessed by only a few Tanzanian rappers“ (Gesthuizen/Haas 1998).

GK, mit Ende 20 einer der älteren Rapper, erlebte die Reartikulationsprozesse von HipHop in Dar es Salaam in den 1990er Jahren in persönlichem Kontakt zu einer Band, deren HipHop-Konzeption sich an den US-Elementen und dem US-Diskurs orientierte, genau genommen am New Yorker Stil (vgl. ebd.). Diese Orientierung am US-Geschehen führte auch zu *Battles*. *Kwanza Unit* standen spätestens 1995 in *mashindano* mit den *De-Plow-Matz*, die sich im Gegensatz zu *Kwanza Unit* eher für den kalifornischen West Coast-HipHop interessierten. In Taji Liundis Sendung „Nani zaidi“ (etwa: „Wer ist mehr wert?“) bei *Radio One* sollten Hörer für die Band abstimmen, die sie von beiden bevorzugten – und die *De-Plow-Matz* gewannen. *Kwanza Unit*-Mitglieder dissten die *De-Plow-Matz* daraufhin in einem live unvorbereitet vorgetragenen Freestyle-Rap; deren Mitglied Saigon und ein Rapper namens Sos B sprachen sie im Song „Msuli“ („Muskel“, 1995; nicht veröffentlicht) direkt an (vgl. ebd.):

Vyovyote utakavyo, wee utacheza msuli – Wie immer du es willst, du willst mit den Muskeln spielen

Haya njoo ufe, njoo, njoo! – Hey, komm her, du bist tot – komm her, komm her!!

Nasema njoo ufe, njoo njoo ufe! – Ich sage, komm her, du bist tot, komm her, komm her, du bist tot!

Es ist gewiss kein Zufall, dass auch die selbsterklärten US-Vorbilder der Gruppen – *East Coast* (New York) für *Kwanza Unit*, *West Coast* (Los Angeles) für *De-Plow-Matz* – sich gegenseitig dissten;

¹⁰³ Bongo Beat (ed.) 1/2002: King Crazy GK. Ni Matunda ya Kwanza Unit! In: Bongo Beat 1/2002, Dar es Salaam, S. 12.

es kam dort auch zu den erwähnten Morden an Tupac und Notorious B.I.G. Doch ihr Wissen über HipHop machte für beide Bands die Situation einordenbar: Sie befanden sich in *mashindano*, einer *Battle* – einer HipHop-Konvention, die den tanzanischen Rappern die Kritik einbrachte, ihre Musik sei *muziki wa kufokafoka*, Streitmusik. In dieser Phase des Aneignungsprozesses bestand, bei allen Reibungspunkten zwischen den sich gegenseitig dissenden Crews, unter den Rappern selbst Konsens darüber, dass solche Konkurrenzsituationen zum HipHop gehörten.

Diesen Konsens gibt es nicht mehr. Und das ist der Streitpunkt zwischen dem *Eastcoastteam* und der *Temeke Family*. HipHop definiert sich für das *Eastcoastteam* über diverse Praktiken der US-Vorbilder, die dann inhaltlich modifiziert werden. Der *Temeke Family* erscheinen einige Elemente des US-HipHop aber als unangemessen im tanzanischen Kontext, darunter auch das gegenseitige Dissen. Kurioserweise lehnen gerade jene Rapper aus Temeke, die in Dar es Salaam mit Gangsta-Rap in Verbindung gebracht und dafür kritisiert werden, originäre Praktiken, derentwegen Gangsta-Rap medial ausgeschlachtet wurde – Konflikt, Dissen, Beleidigungen – als unpassend ab, im Gegensatz zu den Rappern aus Upanga, die zu ihren schärfsten Kritikern zählen.

Die Rapper aus Temeke wurden eher im Kontakt mit Gruppen wie *Gangstaẞ With Matatizō* sozialisiert. Der Name *Gangstaẞ With Matatizō* ist an Wände in ihrem räumlichen Umfeld gekritzelt. *Gangstaẞ With Matatizō* lehnten *mashindano* unter Rappern eher ab. Mit einem Song mit dem diesbezüglich schon vielsagenden Titel „Cheza Mbali na Kasheshe“ („Stay Away From Trouble“) hatten sie 1996 einen größeren Erfolg (vgl. Remes 1998: 34).

Hören wir Rapper aus Temeke (Inspectah Haroun, Rockman und Sloter) und Upanga:

Haroun: I don't talk about Eastcoastteam. Eastcoastteam, Eastcoast is just Eastcoast, but TMK [Temeke] is TMK, man. TMK has got a message. We don't want a beef [*biphop word for conflict*] with Eastcoastteam.

KR: So you don't like Eastcoastteam?

Haroun: Gangwe [Mobb] go on as she, Eastcoast they do on as she. You know. I'm talking about music and Tanzanians. Tanzania somehow is good, somehow is not good. Artists, you know, about artists, you know. What can I say? We have got big problems to do, to make album. We don't want a beef. We are all Tanzanians, man. They [*Eastcoastteam*] talk talk¹⁰⁴ too much, you know what I say? They watch too much television. They watch something in television, and then they do it. That's not good thing.

Sloter/Rockman: Viele Künstler singen „Raha tu“, „Raha tu“ [„Nur Spaß“]. Sie verstehen überhaupt nichts davon, dass es Probleme gibt hier in Tanzania, und dann machen sie Songs wie „Hi Leo“.

KR: „Raha tu“? Ein Song von AY [aus Upanga] oder?

Sloter/Rockman: Ja, AY. Die von der Eastcoast, die machen nur Geschäfte [*biashara tu*]. Wir, wir singen Messages. Die haben keine Message.

¹⁰⁴ Eine Doppelung bedeutet im Kiswahili eine Verstärkung des Wortes.

Mwanafalsafa (Upanga) dagegen sagte im obigen Zitat über das Dissen¹⁰⁵, das Zollen von „Disrespekt“ also: „This is hiphop!“ Mwanafalsafa konnte viele HipHop-Begriffe ins Kiswahili übersetzen, von denen andere noch nie etwas gehört hatten. Und es war auch Mwanafalsafa, der sich im Interview darüber mokierte, dass viele tanzanische Rapper keine Ahnung von HipHop hätten. Für ihn bezeichne HipHop die Verbindung der vier Elemente und eine zugehörige Lebenshaltung. Bongo Flava jedoch sei nur Rap; das genüge ihm nicht. Das Dissen ist eines der Elemente, die daher von Upanga-Rappern wieder ins Spiel gebracht würden. *Eastcoastteam*-Rapper AY nennt das Dissing eine Pose, auch ein Spiel. O-Ten äußert sich zum Antrieb zu „Hii Leo“.

O-Ten: Listen. You know. Temeke they sing hardcore. But we don't like rap katuni. That's hardcore. We don't like rap katuni, we don't like hardcore. And GK tells them. Straight. You know. This song is straight.

Geofrey: Eastcoast in Tanzania we take it like musicians to be together, to do something together, to change some ideas, to help other musicians, underground musicians. And this conflict with Temeke, it's not like a gangsta, like Eastcoast-Westcoast in America. It's not like that. People they try to say it's like America, but that's not the point.

KR: Is there a kind of respect between the musicians? Or are artists from Tanzania disrespecting each other [*wanadbarauna*]?

Geofrey: -dharau? [*dissing?*] You know, he is the big musician. [*deutet auf AY*] This question is good for him.

AY: Bwana, bwana. [etwa: Junge, Junge]

Geofrey: Ha ha ha.

AY: They are only posing. [*Wanaposi tu.*] You understand? They only pose. WE are posing. That's all.

Es gibt im Bongo Flava nach wie vor kompetitiv angelegte Veranstaltungen.¹⁰⁶ Radios veranstalten Talentshows; während meines Aufenthalts fand jeden zweiten Sonntag ein Nachwuchswettbewerb im *Club Aset* in Kinondoni statt. 2004 gewann der Rapper Afande Sele bei einem offiziellen Rap-Contest in Morogoro einen Toyota und durfte sich für ein Jahr „mfalme wa rhymes“ („König der Reime“) nennen. Doch diese *mashindano* dürfen nicht als Umarbeitung von HipHop-Konzepten betrachtet werden. Formen der *mashindano* sind in Tanzania nicht neu. Rapper, etwa die aus Temeke, lehnen jedoch in ihren Versuchen, Bongo Flava immer stärker zu einer eigenen Musik zu machen, HipHop-Battles ab, um nicht in der Verdacht zu geraten, US-HipHop zu kopieren. Ich werde in Kapitel 4.3.7 zeigen, dass – trotz vielfältiger Konkurrenzformen in tanzanischer Musik – Formen des Dissing als US-Kopie gelten, weshalb sie weniger anerkannt sind als edukative Ausprägungen des Bongo Flava. Rapper des *Eastcoastteams* werden dann die *mashindano*-Praxis auch selbstkritisch beleuchten.

Sokol schreibt kompetitiven kulturellen Praktiken universelle Verbreitung zu (vgl. Sokol 2004: 137), weswegen HipHop ein „hohes Anschluss- und Akzeptanzpotential für unterschiedlichste

¹⁰⁵ -dharau; sowohl der englische als auch der Kiswahili-Begriff sind aber nicht allen Rappern geläufig.

¹⁰⁶ Ebenso gibt es neben dem Eastcoastteam weitere Rapper, die andere dissen, etwa Sista P. (vgl. Kap. 4.3.7).

Diskurskulturen“ (Sokol 2004: 115) habe. In Tanzania sind Wettkampfsituationen zwischen Musikern als Tradition zu betrachten (vgl. Graebner 2000b: 403). Das ngoma war lange Zeit kompetitiv ausgerichtet (vgl. Fair 2001: 172). Tanzbands trugen in Dar es Salaam Konkurrenzkämpfe aus, wobei auch die ökonomische Konkurrenzsituation zu berücksichtigen ist. Wettstreit in ästhetischer Hinsicht gibt es bis heute zwischen Taarab-Orchestern. *Muungano Taarab* und *Tanzania One Theatre (TOT)* treten als Rivalen auf, singen *Mipasho*-Liedtexte, und *mipasho* bedeutet hier „lästern“. Die „Lieder feiern die an der Küste alte Tradition der institutionalisierten Rivalität zwischen Gruppen“ (Graebner 2000b: 403). Doch das Dissing (*kudharan*), die Tatsache allein, dass Wettstreit stattfindet, hat in Tanzania also unter anderen Namen Tradition und kann nicht allein als Kopie von HipHop-Praktiken aus den USA betrachtet werden. Zumal das maßgebliche Bewertungskriterium für Qualität im HipHop, das nur vermeintlich global zugrunde liegt, in Dar es Salaam ebenfalls anders betrachtet werden muss, als es die wissenschaftliche Literatur über HipHop vorschlägt: das Konzept des „keeping it real“.

2.1.6. *Keeping it real* oder *kuwa halisi*

KR: *How do you keep it real?* – Geoffrey: *Keep it real is what?*

Es ist wiederum das *Eastcoastteam*, das mit US-HipHop-Begriffen vertrauter und im Umgang damit weniger kritisch zu sein scheint, als andere Gruppen, etwa die Temeke-Rapper. Wie etwa im Fall der *Battles* und der vier Elemente des HipHop, so auch im Fall des *realness*-Konzepts. In GKs Song „Tupo pamoja“ findet sich auch seine Aufforderung „keep it real!“¹⁰⁷

Doch ich kann vorweg nehmen, dass der Begriff auch beim *Eastcoastteam* nur sporadisch verwendet wird. Geoffrey kennt ihn überhaupt nicht, wie das obige Zitat zeigt. Dies ist daher auch ein Kapitel über meine Rolle im Feld und über die Vorstellungen, die ich mit ins Feld brachte.

Es gibt zwei Begriffe in der wissenschaftlichen Literatur, die, sobald es um HipHop geht, offenbar aus der Kiste mit der Aufschrift „Kategorien, die nicht hinterfragt werden müssen“ geholt werden: Subkultur und *realness* (beziehungsweise die Handlungsanweisung *keep it real*). *Realness* gilt als „ein zentrales Qualitätskriterium der HipHop-Kultur“ (Klein/Friedrich 2003a: 7). Beeindruckt davon, schaffte ich es vor meiner Feldforschung zumindest im Fall der *realness* nicht, mir vorzustellen, dass dieses Konzept hinterfragenswert sein könnte – zumal Haas und

¹⁰⁷ Die Zeile lautet: „Askari shupavu Mottie keep it real“ – Verwegener Askari [Soldat] Mottie, keep it real“.

Gesthuizen über tanzanischen Rap schrieben: „Lyrics are judged by the hip hop concept of ‚keeping it real““ (Gesthuizen/Haas 1998). Ich möchte nicht kategorisch ausschließen, dass sie damit richtig liegen – doch die Rede ist bei ihnen von 1995. Ich habe gezeigt, dass im damaligen Diskurs Fragen anders oder andere Fragen gestellt wurden, oft stärker am Tun von US-Vorbildern orientiert. Ein Bewertungskriterium für tanzanischen Rap dieser Zeit war, ob es ein Song mit US-HipHop aufnehmen kann. Das hat sich geändert. Aneignung ist ein Prozess. Und das wichtigste Kriterium lautet heute: Hat dieser Song eine *Message*?

In den 1990er Jahren etablierten US-amerikanische HipHopper die Idee des *keeping it real* im Diskurs. Es war eine Reaktion auf die fortschreitende Kommerzialisierung und Internationalisierung des Rap. *Keeping it real* ist „im Zusammenhang mit der Etablierung des Gangsta-Rap als populäres Genre“ (Menrath 2001: 92) zu sehen (vgl. Kap. 2.1). Ohne redundant werden zu wollen: *Realness* und *keeping it real* sind in ihrem Entstehungskontext zu betrachten. In Dar es Salaam spielt das *keeping it real* keine exponierte Rolle. Mwanafalsafa, der sehr firm in Fragen zur US-HipHop-Geschichte ist, verneint die Frage nach Relevanz. Alle Gesprächspassagen zeigen, dass ich es war, der das Schlagwort einbrachte. In der Durchsicht meiner Interviews fiel mir das wiederholt auf. *Realness* ist nicht emisch.

KR: Can you talk about keeping it real?

Mwanafalsafa: Keeping it real?

KR: How do you keep it real in Tanzania?

Mwanafalsafa: You see, as I said before, we are singing about the truth, what I’m singing is right and what people have to follow. Eh, I’m singing about my environment, my hood, that’s keeping it real. Representing my people, you see. I’m singing about my life, true stories. It’s not a must that it comes out of me [that it’s about my own life], but from people around me. So, that’s keeping it real. . .

KR: Do you have a word in Kiswahili for keeping it real?

Mwanafalsafa: Keeping it real? Ehm, no no no, it’s not important. I forgot. [...] [*Später im Interview, plötzlich:*] Kuwa halisi, keeping it real is *kuwa halisi* [being real]. Like dissing is -dharau.

Mwanafalsafa betont, *keeping it real* sei „not important“. Geoffrey weiß überhaupt nicht, was damit gemeint ist. Gerade in westlichen Kontexten wird *keeping it real* erst durch die Selbstverortung in einer Underground-Szene erreicht, durch Praktiken, die verhindern, dass HipHop kommerziell nutzbar wird (vgl. McLeod 1999: 138-146). In Tanzania kann davon keine Rede sein; ich komme in Kapitel 4.3.7 darauf. Festzuhalten ist vorläufig, dass „im HipHop“ und im umgearbeiteten tanzanischen HipHop nicht mit den gleichen Wertmaßstäben gemessen wird.

O-Ten versteht unter *kuwa halisi*, also unter *keeping it real*, Texte dokumentarischen Charakters zu schreiben. Das mag eine missverständliche Auffassung von *realness* sein, legen doch auch zum Beispiel US-Rapper „wenig wert auf die Tatsache, ob ein Text fiktiver oder realer Art ist, wenn er ein ‚reales Thema‘ präsentiert“ (Barrio 2004: 109). Doch sie zeigt, dass *kuwa halisi*, wie *keeping it real* von Mwanafalsafa übersetzt wird, eigene Konnotationen hat, die *kuwa halisi* wenig relevant

machen. Am Beispiel seines Songs „Voicemail“ erzählt O-Ten, dass der Inhalt der Songs nicht ganz der Wahrheit entsprechen müsse. Es geht darum, dass am Handy seiner Freundin immer die Mailbox drangeht, weil ihr Vater die Beziehung verbietet. Wichtig, so O-Ten, sei nicht, dass ein Song *halisi* (im Sinn von dokumentarisch) sei, sondern dass er eine *ujumbe*, eine *Message*, habe.

Die *Message* im Bongo Flava erlaubt das Spiel mit fiktiven Elementen, und sie kann auch durch die Hintertür der Metaphorik kommen. Auch ein Märchen kann *Message*-Gehalt haben. Nun mag man einwenden, dass das *realness*-Konzept und die Idee, dass Songs eine *Message* haben müssten, soweit nicht voneinander entfernt seien. Das stimmt auf den ersten Blick, aber Exaktheit ist an dieser Stelle angebracht. Es wäre missverständlich, beides für eins zu nehmen. Die nicht tanzanische *realness*-Debatte beinhaltet auch Fragen, die Walter Benjamin (1936) stellte, nämlich wann ein Kunstwerk original, falsch, echt und imitiert sei. Dominant geht es darin um die Frage, wann der „sell-out“ (Verlan 2003a: 33) von HipHop beginne. HipHop, der nicht mehr nur an eine Gruppe Gleichgesinnter gerichtet ist, wird als nicht *real*, als nicht „authentisch“ gebrandmarkt. Im Bongo Flava scheint mir eher die Frage wichtig zu sein, welchen *Sinn* Kunst hat. Je mehr Hörer erreicht werden, desto höher angesehen ist Bongo Flava. Die *Message* ist eine Selbstverpflichtung der Rapper als Dienst an der Gemeinschaft.

Zudem wäre den tanzanischen Rappern Unrecht getan, wenn man die Forderung nach *messages*, die im Bongo Flava besteht, auf eine Nachahmung des US-amerikanischen Rap-Diskurses zurückführte. Im Gegenteil: Die Bongo-Flava-Rapper führen den *tanzanischen* Musikdiskurs fort. Menrath betrachtet die *realness*-Diskussion im HipHop „als Fortsetzung der Authentizitätsdiskussion, die über [die] und in der Rockmusik geführt wurde“ (Menrath 2001: 94); also als Fortsetzung eines Kunst-Diskurses in den USA und Teilen Europas, der in diesen Regionen zuvor geführt wurde. Das halte ich für plausibel. Und für Tanzania gilt Ähnliches: Die Forderung, Songs müssten eine *Message* transportieren, ist keine Erfindung des Rap.

2.1.7. *Message vs. Party*

Hakuonekana na binti bakuwabi kuiasi dini – Er traf sich nicht mit Mädchen, wettete nicht gegen Religion

Mfuasi mzuri wa maadili lakini alikufa kwa ngoma – War ein Verfechter von Moral, aber starb an Aids

Alimarudisha waliopotea akanapa tiba mbadala – Er brachte die Verlorenen zurück; gab ihnen mit Worten Medizin

Na adui mkubwa wa zinaa lakini alikufa kwa ngoma – Ein Gegner der Unzucht, aber starb an Aids

Tazama maisha yake butaliona kosa lake – Schau sein Leben an, und du wirst seinen Fehler nicht sehen.

Kama aliyefunga kufuli kati kati ya nyeti zake – Als ob er ein Schloss vor seine empfindlichen Stellen hängte.

Mwanafalsafa feat. Lady Jay Dee: „Alikufa kwa ngoma“, Dar es Salaam 2003. Rap-Song des Jahres 2003.

1 Ingekuwa vipi HBC bila Jay; bila Jay! – Was wären HBC ohne Jay, ohne Jay ¹⁰⁸

¹⁰⁸ HBC bezeichnet die frühere Rapgruppe *Hard Blasterz Crew*. (Professor) Jay war ein Mitglied, heute solo erfolgreich.

- 2 *Ingekuwa sawa na The Wailers bila Marley; bila Marley! – Das wäre so gut wie The Wailers ohne Marley* ¹⁰⁹
- 3 *Hiyo ni sawa kuwepo Snoop bila Dre; bila Dre! – Und wie Snoop ohne Dre, ohne Dre* ¹¹⁰
- 4 *Makumbusbo bila kijiji na bongo bila Nyerere – Wie Erinnerung ohne Dörfer und Tanzania ohne Nyerere* ¹¹¹
- 5 *[...] Angeimba nini Sista P, asingekuwepo Zay Bi? – [...] Was sänge Sista P, gäbe es nicht ZayBi?* ¹¹²
- 6 *Na ingekuwa wapi R&B asingekuwepo Jay D? – Und wo wäre R&B, gäbe es nicht JayDee?* ¹¹³
- 7 *Ingekuwa vipi Yesu angerudi – Wie wäre es, wenn Jesus zurückkehrte*
- 8 *Angemaliza vita ya Wapalestina na Wayahudi – Er würde den Krieg von Palästinensern und Juden beenden*
- 9 *Ingekuwa vipi kama Osama angemtawala Ulimwengu – Wenn Osama [bin Laden] die Welt regierte*
- 10 *Wamarekani Uarabuni wangekuwa Sungusungu – Dann wären die Amerikaner in Arabien die Verteidiger*
- 11 *Ingekuwa vipi kama Wazungu wasingeingia Afrika – Wenn die Weißen nicht nach Afrika gekommen wären*
- 12 *Nadhani maendeleo kwetu yangechelewa kufika – Ich glaube, ihr Fortschritt wäre erst verspätet eingetreten.*

Mwanafalsafa feat. Jay Moe: „Ingekuwa vipi“, Dar es Salaam 2002.

Nur einem dieser beiden Songs schreibt Mwanafalsafa (Upanga), der Rapper der Songs, selbst eine *Message* zu. Der erste, „Alikufa kwa ngoma“, handelt von einem Mann, der alle über die Ansteckungsgefahr von HIV belehrte, am Ende aber selbst daran starb; weil er, so Mwanafalsafa im Interview, immer nur redete – doch reden alleine sei kein Schutz. Im zweiten Song, „Ingekuwa vipi“, stellt Mwanafalsafa kritische Was-wäre-wenn-Fragen. Dabei bezieht er sich auf tanzanische politische Geschichte (4), Weltkrisen der Gegenwart (7, 8, 9, 10), den Kolonialismus (11, 12) und selbstreferenziell auf Bongo Flava und HipHop (1, 2, 3, 5, 6).

Was eine *Message* zu einer *Message* macht, richtet sich nicht nach einem festen Regelwerk, demnach ein Song dann eine Botschaft habe, wenn bestimmte Kriterien erfüllt sind. Was eine *Message* im Detail ausmacht, darüber gibt es verschiedene Ansichten der Rapper. Und ich will hier kein Urteil abgeben, weil dies hieße, sich auf eine Seite zu schlagen. Die Bewertungen¹¹⁴ überlasse ich den Rappern, Rezipienten, Produzenten und Journalisten in Tanzania. Ich will aufzeigen, dass es unterschiedliche Dispositionen gibt und wie sie gestaltet sind. Doch es gibt eine grundsätzliche Gemeinsamkeit: Dem *Message*-Rap wird von allen große Wertigkeit zugeschrieben.

Mwanafalsafa selbst ordnet „Alikufa kwa ngoma“ als *Message*-Rap ein.

¹⁰⁹ *The Wailers* hieß die Band des in Dar es Salaam sehr verehrten Reggaesängers Bob Marley.

¹¹⁰ Snoop (Doggy Dogg) ist ein US-Rapper, (Dr.) Dre ist sein und ein sehr bekannter Produzent aus den USA.

¹¹¹ Mwanafalsafa nimmt hier Bezug auf die *ujamaa*-Dörfer, deren Einführung Teil von Präsident Nyereres Politik war.

¹¹² Rapperin Sista P. hatte Rapperin ZayBi zuvor in einem ihrer Songs gedist.

¹¹³ JayDee ist die bekannteste R&B-Sängerin Tanzanias.

¹¹⁴ Zumal Bewertungen im Fall von Musik *auch* auf persönlichem Geschmack beruhen können. Braehler bittet in einem Artikel über HipLife in Ghana zu berücksichtigen, dass „das Erleben, Hören, ja Schmecken von Musik auch immer eine subjektive, stark individuell geprägte Erfahrung ist“ (Braehler 2004: 1). Beurteilungen werden von Hoods vor allem gemeinschaftlich vertreten. Dass es Hood-intern geschmackliche Unterschiede zwischen einzelnen Mitgliedern geben kann, steht aber außer Frage.

Mwanafalsafa: What I'm singing is right and what people have to follow. I'm teaching messages, you see. [...] I'm singing the things that people demand. But still I want to make sense, so that they understand it. [My song] „Alikufa kwa ngoma“, it makes sense.

Für den Song „Ingekuwa vipi“ kritisiert er sich dagegen selbst; dieser Song habe keine *message*.

Mwanafalsafa: You see, my first song was „Ingekuwa vipi“. „Ingekuwa vipi“ is like talking about Bongo Flava and chicks and kudharau [*dissing*]. You see, my words are always behind my ideas. You can't call that song real hip-hop, no way, it was a sexy thing, just to party.

Roch/Hacke bezeichnen Songs, die keine *Message* enthalten, als *Flava* (vgl. 2004). Darunter fallen etwa Songs, die US-HipHop zu kopieren versuchen. Ich bezeichne diese Songs hier auch als *Party*, weil mir diese Bezeichnung häufiger begegnete, meine aber das selbe.¹¹⁵ „In den Songs diesen Typs geht es um die Selbstdarstellung des Rappers [...] und darum, andere zu beschimpfen“ (ebd.: 5). Die unterschiedliche Haltung zur *mashindano*-Praxis geht in dieser Definition auf. Mwanafalsafa etwa, beteiligt an einigen *Battle*-Manövern des *Eastcoastteams* gegen die *Temeke Family*, fand ihren Konflikt zwar amüsant, wie ich zeigte (vgl. Kap. 4.3.3) – doch er spricht *Battles* keine große Relevanz zu. Sie hätten ihre Existenzberechtigung „just to party“.

Der Radiomoderator Dabbo G. sagt, *Flava*-Songs hätten „keine Bedeutung in der afrikanischen Gemeinschaft“ oder seien „nur“ unterhaltend, inhaltlich wertlos (vgl. Roch/Hacke 2004: 5f.). Dagegen gehe es in *Message*-Songs „um die Darstellung von Gesellschaftsproblemen, Gesellschaftskritik und die Beschreibung von aktuellen Lebensbedingungen in Tanzania“ (ebd.). GK (Upanga) betont die Kriterien Aktualität, Problembewusstsein und Kontextbezogenheit ebenfalls, wobei sich durch letzteres auch zwangsläufig die Abgrenzung von US-HipHop ergebe:

GK: We represent [*tunarepresent*] the life what we are living in. Es ist ein Muss, dass wir über Kriege reden, wenn wir in Afrika sind. Wir müssen über den Krieg und *current issues* singen, und... ansonsten gibt es nichts Neues [*hamna kitu kipya*]: nur Armut, Krieg, Krankheiten, Aids. Das sind die aktuellen Themen aus Afrika, jeden Tag, und das ist anders als dort in Amerika.

In der diskursiven Konstruktion der *realness* im US-HipHop, finden sich grundsätzlich ähnliche Ideen: Vertreter des reality-Rap in den USA betonen etwa ebenso die Kontextbezogenheit. Doch ich verstehe die große Wertigkeit, die der *Message* in Dar es Salaam zuerkannt wird, als Wiederentdeckung des Rollenmodells, das andere tanzanische Musiker verkörperten, und weniger als Kopie des *realness*-Diskurses des HipHop. Schon lange vor dem Aufkommen von Rap in Tanzania war die Verbreitung von *Messages* durch Musik von Bedeutung. Bereits die Taarabgruppe *Siti binti Saad* wurde in den 1920er Jahren aufgrund ihrer *Message*-haltigen Texte „regarded as giving voice to voiceless“ (DeRycker 2002: 17). In Graebners Studie „on the socialization of contemporary East African musicians the educative role of music was stressed by almost all musicians and was considered by many to be their main reason for becoming a musician“ (1997:

¹¹⁵ Auch emische Kategorien sind kontext- und benutzergebunden zu betrachten und veränderbar. „Flava“ begegnete mir einmal seitens des Radiomoderators Taji Liundi (über einen Rapper: „He's a flava guy“), aber nie aus dem Mund von Rappern. Eine veröffentlichte Mix-Kassette aus Dar es Salaams (2003) heißt „Ujumbe na Ladha“, übersetzt etwa „Message and Flavour“.

114). Zum Beispiel Remmy Ongala: „[He] does not sing for the sake of singing but aims ,to bring *mafundisho* [teaching/instruction], to put out a *message*‘ (Remes 1998: 291). In Remes’ Augen wandeln tanzanische Rapper auf ähnlichen Pfaden: „They certainly feel they have to include educational messages directed to their fellows, in which they address negative aspects they see around them like drug abuse, sexual promiscuity, or political violence“ (ebd.: 297f.). Ich würde ergänzen, dass *Messages* nicht immer negative, sondern auch positive Aspekte enthalten.

Mekacha machte drei Ziele der *Muziki wa Dansi* aus.

„[...] the first aim is to educate the masses, and to promote the presentation of social norms relevant to the Tanzanian culture. The second is to propagate the national ideology of socialism and self-reliance. With these two aims in mind composers assign many of their compositions a didactic role: To teach and convey information considered to be useful to the social and political life of Tanzanians. The third aim is, as it were, to entertain“ (1992: 99).

Diese drei Ziele gestatten nun auch einen Abgleich mit Bongo Flava. Von den drei Zielen spielt die Propagierung der nationalen Ideologie von Sozialismus und *self-reliance* nun, im Postsozialismus, keine Rolle (vgl. *hierzu aber Kap. 5.2*). Dass Rapper sich zum Teil als Lehrer sehen, habe ich eben am Beispiel Mwanafalsafas dargestellt. Auch Snare (Upanga) bestätigt das:

Snare: I want people to hear what I’m singing and to be changed. [...] That is our aim. ’cause the artists we are a part of the society, so we have to teach them the good ways of living.

Die unterhaltende Funktion von Bongo Flava ist implizit in jedem erfolgreichen Song gegeben. *Message*-Songs können, sollen sogar unterhaltsam sein. Live wird die Botschaft von Songs über Aids etwa mit aufgeblasenen Kondomen visualisiert (vgl. Raab 2004b). Songs jedoch, die *Party* als *alleiniges* Ziel haben, werden abgewertet. Dabei spielt auch eine Rolle, dass unterhaltende Songs überall auf der Welt entstehen könnten, während Songs, die nationale Probleme diskutierten, Bongo Flava zu einer eigenen Musik machten. Die *Message* wird gar als ein „in der Geschichte des *Bongo Flava* erst hervorgebrachtes und heute dominierendes Element gekennzeichnet“ (Roch/Hacke 2004: 6). *Message*-Songs gelten „als eine nationale Eigenart, als eine eigene kulturelle Schöpfung, denn es werden in eigener Sprache ‚eigene‘ gesellschaftliche Themen [...] zur Darstellung gebracht“ (ebd.). *Messages* sind gerade am *Eigenen* orientiert.

Richie (Kinondoni) spricht sich aufgrund der anderen Situation explizit gegen die Übernahme US-amerikanischer Songinhalte aus. Er beschreibt *Party*-Songs als US-Eigenart. „Singing according to the situation“ sei wichtig und erlaube es nicht, *Party*-Musik zu machen. Meiner eigenen Interpretation zufolge kann einem *Party*-Song dann *Message*-Charakter zugesprochen werden, wenn er vom eigenen Kontext handelt – was möglich ist. Der Song „Bush Pati“ der *Solid Ground Family* etwa, 2003 in den Charts, wurde von Taji Liundi als einziger *Party*-Song bezeichnet, der „not very American“ sei, „but very African“. Liundi beurteilte ihn daher als „very good song“. Es geht darum, wie man ohne Geld im Busch eine Party feiert – eine „Bush Pati“ eben. HipHop wird in dem Moment eine *Message* und damit Qualität zuerkannt, in dem er Bongo Flava

wird: in dem Moment, in dem die Texte um Bongo – Tanzania – kreisen; in dem Moment, in dem die Rapper ihr Bongo benutzen – ihr Gehirn –, um relevante *Messages* zu vermitteln. *Message* und *Party* bezeichnen so vor allem „Eigenkontextuelles“ und „Fremdkontextuelles“.

Die nationale Message

Eine der im Bongo Flava häufigsten *Messages* bezieht sich auf die HIV-Aufklärung. In vielen Songs wird „implizit die Ungleichheit von Arm und Reich kritisiert, Drogensucht und Kriminalität als Folgeerscheinungen oder Arbeitslosigkeit und Bildungsrückstand als Ursachen der Armut beschrieben“ (Roch/Hacke 2004: 10). Meine Wahrnehmung wurde von den Rappern selbst sehr viel stärker auf die Aidsproblematik gelenkt. Mwanafalsafas „Alikufa kwa ngoma“ („Er starb an Aids“), eingangs zitiert, ragt unter den Aids-Songs hervor: als „Rapsong des Jahres 2003“. Der Erfolg liegt auch an sprachlichen Raffinessen, die das Thema, prinzipiell kein exklusiv tanzanisches, durch die Wortwahl zum tanzanischen Song machen. Ich habe in Kapitel 3.3.1 gezeigt, dass ngoma als Begriff der tanzanischen Geistesgeschichte verstanden werden kann (vgl. Malm 1987: 283). Im *Kiswahili cha mitaani*, dem Straßenslang, bezeichnet ngoma Aids.

Auf die Relevanz des Themas Aids können sich alle Rapper einigen. Ein Fernsehabend zusammen mit dem *Eastcoastteam*: Ein neues Musikvideo lief; ein Rapper stand darin vor einem Haus, an dem ein Schild mit der Aufschrift „Ministry of Education“ hing. Im Song ging es darum, wie die Gefahr, sich mit HIV zu infizieren, umgangen werden könne. Die *Eastcoastteam*-Rapper, eben noch in bester Stimmung, verstummten schlagartig, und Snare sagte, ernsthaft nickend, was ich mir danach schnellstmöglich aufschrieb: „That’s what I want to tell them, man.“ HIV (*ukimwi*) ist, Hood übergreifend, ein konsensfähiges Rap-Thema in Dar es Salaam. Es ist das einzige Thema, das auf die Frage nach *Messages* ihrer Musik von *allen* Rappern genannt wurde. Ich zitiere exemplarisch Haroun (Temeke), Richie (Kinondoni) sowie Sajo und Feruzi (Sinza):

Feruzi: We are talking, maybe, about HIV.

Sajo: That is what *Daz Nunda* talking about, virus, things like that, [...] so we are showing the people which way is good, which way is bad. Whether they like it or not. If they like it is good [...]. At the time they listen to the track they got a message, and that’s what we like.

Haroun: My message is, you know, about Aids, you know, about problems, you know, about war, you know, a lot of problems and all this, you can sing in the rap. And the message, it goes straight to people inside. You see? Something like that. You can tell them, people, that is not good, that is bad, this is good. Just to show the way all of them and to support society.

Richie: Maybe we are talking about love, about environment, the problems of our environment, maybe employment, maybe Aidsi. People suffer from Aids or are hungry, no foodi.

Es gibt Schnittstellen zwischen staatlichen Offiziellen, die sich mit der HIV-Bekämpfung befassen, und Bongo Flava. Taji Liundi, der erste HipHop-Radio-DJ, ist Aidsbeauftragter der Regierung und organisiert viele *tamasha ya Aids* (Aidskonzerte) – ein Begriff, der bereits zum festen Ausdruck geworden ist – mit. Ich besuchte mehrere der *tamasha ya Aids*, unter anderem eine Schulveranstaltung, bei der GK und Mwanafalsafa auftraten. Ein kurzer Auszug aus „Sister sister“¹¹⁶ von GK, der über ein Mädchen rappt, das von zu Hause auszieht. Die Moral des Songs, so GKs Bruder Antony: Benutze dein Gehirn (*Bongo*), wirf dein Leben nicht weg.

Ni watoto watano sasa anao na ukimwi juu ameambulia – Sie hat nun fünf Kinder, Aids schwebt über ihr.

[...] Maisha umeyachezea sasa mpenzi unalia. [...] Du hast mit dem Leben gespielt, jetzt weinst du, Liebe.

Songs über Aids haben oft auch eine geschlechtsspezifische Message; etwa im Fall von „Waifu“ („Wife“)¹¹⁷ von Daz Baba (Sinza), Mitglied der Gruppe *Daz Nunda*, und Mangwair. Die Frau wird darin, wie in anderen Musiken, als *malaika* (Engel) und *malaya* (Prostituierte) behandelt (vgl. R. Beck 1992: 118).¹¹⁸ Die Message ist, dass Männer aktiv werden müssen, um sich nicht anzustecken. Frauen werden, auch in anderen Songs, als die Virusüberträger betrachtet. Männer sind hier, wie auch bei Mwanafalsafa, die Opfer. Ein Auszug aus Daz Babas „Wife“:

Ninapo kitandani anipe burudani – Ist sie im Bett, soll sie mir Unterhaltung geben

Anipende mi P, siyo kisa eti mi msanii – Sie soll mich mögen, egal ob ich Künstler bin

Au labda naonekana sana kwenye tv – Oder vielleicht oft im Fernsehen zu sehen bin

Bbali wakunishauri juu ya HIV – Aber man hat mir geraten, auf HIV aufzupassen

Dass die Aidsthematik oft aufgegriffen wird, ist durch die große mediale und gesellschaftliche Aufmerksamkeit für das Thema zu erklären, aber auch durch die überregionale Bedeutung. Je nach Statistik sind zwischen 7,8 Prozent (vgl. EIU 2003: 23) und 8,8 Prozent (CIA-Statistik 2005) oder zwischen 1,3 und 1,6 Millionen Tansanier HIV-infiziert. Besonders betroffen sind, wie in „anderen afrikanischen Ländern, bei beiden Geschlechtern die Altersgruppe zwischen 25 und 40 Jahren“ (Dilger 2003: 241). Songs über HIV werden landesweit verstanden. Luig sieht Aids auch

„als Metapher für gesellschaftliche Missstände und als Symbol für moralische Verfallserscheinungen der Moderne. Die gesellschaftliche Kritik, die von Jung und Alt geteilt wird, richtet sich gegen die Missachtung der eigenen Kultur, den damit im Zusammenhang stehenden Verfall der Sexualmoral sowie gegen die Auflösung von Respekt- und Solidaritätsbeziehungen. Symbol dieser Missstände ist das Geld, das als Zeichen von Reichtum und Erfolg zwar erwünscht, aber aufgrund seiner zerstörerischen, weil anti-sozialen Wirkung auch gefürchtet wird“ (2003: 29).

¹¹⁶ GK feat. Pauline Zongo: „Sister Sister“, Dar es Salaam 2002.

¹¹⁷ Daz Baba feat Mangwair: „Wife“, Dar es Salaam 2003. Auf der CD im Anhang, Song 8. Vgl. zu malaika/malaya auch den Dualismus Heilige/Hure, der in Gestalt von Maria Magdalena schon in der Bibel auftauchte und in Frauenbezeichnungen wie bitch/slut vs. virgin auch Einzug in den US-amerikanischen HipHop gehalten hat (vgl. Klein/Friedrich 2003a: 207).

¹¹⁸ Die Be- und Verhandlung von Geschlechterrollen ist auch im Bongo Flava ein interessantes Thema – aber hier nicht meines.

Die lokale Message

Anders als mit HIV, dessen Thematisierung von nationalem Interesse ist, verhält es sich mit Themen, die vor allem lokal von Bedeutung sind. *Messages* können sich auch sehr viel spezifischer als das Thema Aids auf das eigene Leben beziehen – zum Teil sind sie so spezifisch, dass sie außerhalb der eigenen Stadtviertel oder gar Hoods nicht mehr verstanden werden, wie der Song „Majobless“ („Die Arbeitslosen“) der *Big Dogg Posse* (Kinondoni) zeigt.

Mi ni Jobless tena mteja akab, akab – Ich bin arbeitslos und ein Junky (bustet)

[...] *kwenye ghetto la Pele au Lau biyo kama tunaswali – In Peles oder Lau's Ghetto ist es, als beteten wir*¹¹⁹

vichwa chini tunatinga no tafrani [...] – Köpfe runter, wir werden high, nur keine Sorge

*oya tembeza mondo mwananangu sio unafanya microphone – Gib den Stoff weiter, Alter, mach kein Mikro draus*¹²⁰

[...] *kigiza kikiingia Hollywood kama kantini – Wenn die Dunkelheit reinbricht, ist Hollywood ne Imbissmeile*¹²¹

*Murdon na Mapesa wanasema ngoma ya juu ndio mwiba – Modoni und Mapesa*¹²² *sagen: Der Stoff, den sie oben verkaufen, sticht wie ein Dorn*¹²³

nnapiga viepe nusu na nnajiona nimeshiba – Ich esse eine halbe Portion Pommes und fühle mich satt

eeh Bwana kweli kitu mwiba – Eh Mann, es ist wahr, das Zeug ist wie ein Dorn so stark

Die Drogenproblematik ist der *Big Dogg Posse* nach eigenen Angaben nicht fremd und daher ein Thema. Ihr Ziel ist es, auf die Probleme von ihnen bekannten Junkees aufmerksam zu machen, indem sie den Song ins Radio bringen. Richie versteht dies als *Message*. Er denkt *education* dabei nicht zwangsläufig als Top-Down-Kommunikation. Rapper seien auch Lehrer der Regierung.

Richie: Junkees smoking some cocaine, Marihuana. So we were going to teach the governments. When we were going to the radios, we know what the junkees want. We know what they want 'cause we know about the problems of junkees. There were many in the streets.

KR: And that was the reason to start making music?

Richie: First of all, we like music as a whole. And second to sing the message like that we told you. We are singing something which we like the government to understand, the problems of the people in our society because the government they cannot understand, it is not simple to understand the real situation of the people from maybe Kinondoni. That's where we are staying.

Geofrey (Upanga) dagegen betrachtet Drogenkonsum nicht als Thema eines *Message*-Songs. Er sieht in der detaillierten Schilderung einer Situation, in der Drogen konsumiert werden, eine Kopie des US-amerikanischen Gangsta-Rap. Es bleibt die Erkenntnis, dass sich die Zuschreibung, was *Message* bedeutet, stets nach der spezifisch lokalen Erfahrung richtet. Ob einem Song von Außenstehenden *Message*-Status zugeschrieben wird, richtet sich hier nach der

¹¹⁹ Pele/Lau ist ein Dealer. „Beten“ steht für „Cocain ziehen“, man beugt den Kopf wie beim Gebet (vgl. Roch/Hacke 2004: 11).

¹²⁰ Ein Mikro lässt man nicht wieder los.

¹²¹ Hollywood ist ein höher gelegener Platz in Kinondoni, an dem Essen verkauft wird (vgl. Roch/Hacke 2004: 11).

¹²² Zwei Nachbarn der Big Dogg Posse (vgl. Roch/Hacke 2004: 11).

¹²³ Gemeint ist halb raffiniertes Opium, das im höher gelegenen Teil Kinondonis verkauft wird (vgl. Roch/Hacke 2004: 11).

Größe der Gemeinschaft, deren Anliegen ausgedrückt wird. „Majobless“ der *Big Dogg Posse* richtet sich zum Teil an ein sehr spezielles Publikum. Es ist unmöglich, außerhalb des eigenen Freundeskreises der *Big Dogg Posse* alle Anspielungen auf reale Personen oder Plätze zu verstehen. In vielen afrikanischen Gesellschaften, so Nketia, werde Musik „nicht nur als Mittel der künstlerischen Aussage angesehen, sondern stellt eine Möglichkeit zur individuellen oder gemeinschaftlichen Aussage dar, eine Möglichkeit, Gedanken und Gefühle oder auch Gemeinschaftsanliegen auszudrücken“ (1987a: 42). Taji Liundi zufolge ist die einem Song zugesprochene Relevanz aber umso größer, je größer die Gemeinschaft ist, an die er sich richtet.

2.1.8. Kunst und Markt. *Commercial, Underground und Hardcore*

Barua na kamanda kilio cha daz nunda – „Barua“ („Brief“) und „Kamanda“ („Commander“) sind *Daz Nundaz-Songs* [...] *Wakati Gangwe Mobb wanacheza rap katuni* – Es ist die Zeit von Gangwe Mobb, sie spielen „Rap katuni“ [...] *Kwake AY ni raba tuu hajui kaniki* – AY singt „Raba tu“ („Reine Freude“) und weiß nicht, was Baumwolle ist¹²⁴ [...] *Bwana Misosi saa naimba nitoke vipi?* – [Ich bin] Bwana Misosi, ungeduldig singe ich: Wie komme ich [groß] raus? *Ndani ya Rap game nitoke vipi?* – Im Rap-Game, wie komme ich da [groß] raus?¹²⁵

Bwana Misosi feat. Hard Man: „Nitoke vipi?“, Dar es Salaam 2003.

Bongo Flava ist die Musik einer ganzen Generation geworden. Die Musik läuft in Dar es Salaam immer und überall, an Kiosks, in Läden, in öffentlichen Daladals; überall, wo ein Radio läuft. Die Busse sind selbst zu Medien geworden (vgl. auch Graebner 1992: 2f.). Und auch die älteren Tanzanier kommen so an Bongo Flava nicht vorbei: Bongo Flava ist im urbanen Tanzania mittlerweile zwangsläufig und so auch ein Geschäft geworden (vgl. Kap. 4.2.3).

Issah: In 93, when we started, it was just like our hobby, it was our hobby to sing the music.

Richie: In 93 there were not so many musicians like these times. Music did not yet expand.

Issah: I mean there was no radio station. It was *one* radio station. But now we have stations something like 15. 15 or 20.

Richie: So there is a big difference. This is time for us ‘cause we understand from doing Bongo Flava start, so we know what is going. Now this time it is going to be improved ‘cause we have radio stations doing promotion. People understand Bongo Flava, they like it, events, making shows, and what, concerts.

Issah: Sponsors is coming. This time is to be expand. So sponsors is coming and doing concerts, all are doing concerts and something like that. [...] It was a big deal to make something, I mean to make some advertisement to a company.

War HipHop zunächst die Musik einiger begeisterter Jugendlicher aus gutem Haus, die ich mit Coplan als *cultural brokers* beschrieb, ist es heute die „muziki wa kizazi kipya“ („Musik einer neuen Generation“). Zeitungen wie *Sani* oder *Kiu ya Jibu* behandeln Bongo-Flava-Nachrichten unter

¹²⁴ Dies ist als Anspielung auf AYs bevorzugten Kleidungsstil zu verstehen: Jeans oder Polyestersportkleidung.

¹²⁵ „Nitoke vipi“ beschäftigt sich mit der Rapszene Tanzanias. Bwana Misosi, ein Newcomer, fragt sich, wie er berühmt wird, und zählt Rapper auf, die es geschafft haben, etwa *Daz Nundaz* (Sinza), *Gangwe Mobb* (Temeke) und AY (Upanga).

dieser Rubrik, und der Begriff wird auch zur Selbstbeschreibung der Rapper benutzt. Bongo Flava ist in Dar es Salaam auch wirtschaftlich ein interessantes Betätigungsfeld. Über Bongo Flava zu sprechen, heißt daher nicht nur, über Diskursfiguren innerhalb des Bongo Flava zu sprechen, sondern auch, die Kategorien zu behandeln, die den urbanen tanzanischen Markt für Musik emisch beschreiben: *Commercial*, *Underground* und *Hardcore*. Sie werden nicht Hood-spezifisch mit Inhalt gefüllt, sondern sind bei den mir bekannten Rappern einheitlich besetzt.

Commercial ist als Doppelbegriff zu verstehen, auf einer ökonomischen und auf einer künstlerischen Ebene.¹²⁶ Diese Konstruktion beschreibt, dass sich Musikproduktion nach den Erfordernissen des Marktes richtet, zumal wenn es, wie in Dar es Salaam, das als am wichtigsten betrachtete Qualitätskriterium für Musik ist, möglichst viele Mitglieder der Gesellschaft zu erreichen. Der Begriff *Commercial* dient also zum einen als übergeordnete Bezeichnung für Musik, die sich verkauft. Die erfolgreichen Rapper sind *Commercials*, und *Commercial* gilt als Kompliment: „They have made it“ (vgl. Englert 2003: 79). AY (Upanga) nennt sich selbst „Mzee wa Commercial“, also „Herr Commercial“. Auf dieser ökonomischen Ebene ist das Gegenstück *Underground*: Wer noch nicht bekannt und nicht erfolgreich ist, ist *msanii wa underground*, ein „Künstler des Underground“. *Underground* bedeutet in Dar es Salaam, (noch) ein unbedeutender Künstler zu sein, kein großes Publikum zu haben. *Underground*-Künstler gibt es zwar viele, doch ich traf keinen, der nicht angab, eines Tages ein *Commercial* sein zu wollen.¹²⁷

Underground sind im deutschen und US-amerikanischen HipHop diejenigen, „die ihre Kreativität gemäß den Grundsätzen des HipHop einsetzen und die nicht ihr Wissen über den Lebensstil HipHop kommerziell nutzen“ (Menrath 2001: 107). Für Tanzania trifft das nicht zu. *Underground* ist eine ökonomische Kategorie. Sie bedeutet weniger, sich künstlerische Freiheit zu bewahren, als vielmehr, die eigene Familie nicht durch Musik ernähren zu können und gesellschaftlich von geringerer Relevanz zu sein. Legt man rein ökonomische Maßstäbe an, gilt *Underground* emisch als schlecht, und *Commercial* als gut.¹²⁸ *Commercial* ist dabei von der *Message*-Ebene losgelöst zu betrachten: Auch *Party*-Songs können *commercial* sein. „Some rappers see hip hop music as a

¹²⁶ Es gibt auch im Deutschen eine solche sehr populäre Doppelkonstruktion: den Begriff Pop. Pop ist zum einen ein Sammelbegriff für „populäre Kultur“ in Abgrenzung zu so genannter Hochkultur und zu traditioneller Folklore; darunter fallen etwa auch die Bücher von Popliteraten, die Artikel und publizistischen Konzepte von Popjournalisten sowie Musik wie Rock, Elektro, HipHop usw. Zum anderen ist Pop die Bezeichnung für einen konkreten Musikstil.

¹²⁷ Alle von mir befragten Underground-Künstler, die ich bei Radiosendern traf, als sie den DJs ihre Demo-Kassetten brachten, oder auf Konzerten, bei denen sie vor den bekannten Rappern auftraten, gaben dies übereinstimmend an, etwa Geoffrey und Antony (*Eastcoast-Hood*), Emmy B., Uncle T. und Micky.

¹²⁸ Es gibt Rapper, die anderer Meinung sind. Thomas Gesthuizen, der in den 1990er Jahren forschte und heute Manager der *X-Plasta* ist, hat mich darauf hingewiesen. Ihm zufolge sind Gruppen wie die *X-Plasta*, *Kwanza Unit*, Mr. II etc. der Meinung, dass Bongo Flava „too commercial“ sei. Sie zögen daher mittlerweile gar die Bezeichnung *Swahili HipHop* dem Namen *Bongo Flava* vor. Das mag stimmen – doch alle genannten Gruppen sind Sonderfälle: Alle kommen aus frühen Tagen des tanzanischen Rap; alle waren in Europa oder den USA – und alle haben heute mit den Charts in Dar es Salaam nichts zu tun. Der Alt-Star Mr. II brachte Ende 2003 in Tanzania ein neues Album auf den Markt. Es lief kaum im Radio, es wurde kaum darüber gesprochen. Als ich einen Freund fragte, kein Rapper, aber ein Hörer, entgegnete er mir: „This old man, he should stop making music. He doesn't know anymore what Bongo Flava is about.“ Hier geht es jedoch darum, welche Musik in Dar es Salaam die relevanteste ist: Und das ist nicht Swahili HipHop, sondern Bongo Flava.

possible path to riches, whereas others rap to educate though they never say no to commercial (and financial) success“ (DeRycker 2002: 11). Der nach außen vertretene Idealtyp des Songs ist kommerziell erfolgreich *und* enthält eine *Message*. Geld zu verdienen, ist daher nur der eine Effekt des *being commercial*. Der zweite Effekt ist, als Künstler im Gespräch zu sein und zu bleiben.

Auf der künstlerischen Ebene bezeichnet *Commercial* einen Musikstil, dessen Gegenstück *Hardcore* ist. *Hardcore* ist Musik für eine eingeschränkte Zielgruppe, während *Commercial*-Rap für eine potenziell uneingeschränkte Zielgruppe produziert wird; Musik, die mehr Leuten gefällt – künstlerischer „Mainstream“. Alle mir bekannten Songs mit nationalen *Messages*, etwa Aids-Aufklärungssongs, sind künstlerisch als *commercial* zu bezeichnen, da sie für ein großes Publikum angelegt sind. Ökonomisch *commercial* sind aber nur diejenigen, die auch *tatsächlich* erfolgreich sind, indem sie ein großes Publikum erreichen. Ein Ausschnitt aus einem Gespräch mit Sajo (Sinza) zeigt sowohl meine Wissenssuche als auch die Schwierigkeit, die Begriffe genau abzugrenzen:

KR: Sajo, I didn't get that. In Europe, we have a different meaning of underground and commercial. In Germany many rappers want to be underground because if they make commercial music, they have to sing about things they don't feel. So many rappers prefer to stay undergrounds. What about Tanzania? Many people want to be undergrounds?

Sajo: No. Many people want to be the superstar. You find those undergrounds make commercial music, so they do not make hardcore, they do not stay in underground.

KR: So hardcore is underground?

Sajo: No. Commercial music is up, commercial music, so if you come with hardcore music it's so difficult. Many people here are doing commercial music.

KR: What is hardcore for example?

Sajo: In Tanzania, hardcore group, *LWP* [Temeke] is the best group, they sang hardcore, but their album is up there because they made a commercial song, too.

Die Härte der Musik und die Songthemen spielen für die Einordnung eines Songs in *Commercial* oder *Hardcore* eine wesentliche Rolle. Ökonomisch können sowohl (der künstlerische Stil) *Commercial* als auch *Hardcore* kommerziell sein (also „up“ in Sajos Worten); es ist jedoch schwieriger, mit *Hardcore* kommerziell und im Gespräch zu sein als mit *Commercial*-Musik.

Eine exakte Grenzziehung zwischen Musikrichtungen innerhalb des Bongo Flava ist dabei – auch emisch – kaum möglich. Das oben zitierte Beispiel der *Big Dogg Posse* (Kinondoni), „Majobless“, kann als *Hardcore* bezeichnet werden, der kommerziell erfolgreich wurde. *Gangwe Mobb* (Temeke) sind nah an *Hardcore*, ihr Stil heißt *rap katuni* (Cartoon-Rap). Ihre Texte sind oft ironisch und mit Neologismen durchsetzt, die außerhalb Temekes schwer verständlich sind. Doch haben viele ihrer Songs durchaus eine *Message*. *Gangwe Mobb* sind als „Bongo's Young Lyrical Lords“ (Khaemba 08/2002: 22f.) in Ostafrika berühmt geworden. Sie benutzen Temeke als Metapher für Tanzania. *Gangwe Mobb* und *Big Dogg Posse* sind Beispiele für *Hardcore*, der *commercial* wurde.

Ökonomisch betrachtet sind alle in dieser Arbeit vorkommenden Musiker *commercial*, da sie alle mit Musik (mehr oder weniger) Geld verdienen; auch die Gruppe *LWP Majitu* (Temeke), die als „beste Hardcore-Gruppe“ (Sajo) gelten. Ihre Songs zeichnen sich durch eher nihilistische Texte aus, etwa „Usinichanganye mi“ („Stör mich nicht“)¹²⁹. Darin werden weniger Lösungen angeboten als vor allem Lebensumstände angeklagt. Rockman rappt darin:

Unajua kuna watu wengine wakipata laki bili tutatu – Wenn gewisse Leute 200.000, 300.000 [Shilling] kriegen wanaona kama maisha wameshayapatia bakuna – sehen sie das Leben, das sie einmal hatten, nicht mehr, wanachokiwa za zaidi ya starehe, mademu na bia – in dem sie arm waren; sondern nur noch Feste, Frauen und Bier. Hata masela wao wa longtime wanalianza kuwakanyagia – Ihre langjährigen Freunde beginnen sie niederzutreten: Rockman ana nini Mjinga tu ameshaishiwa – Rockman, was hat der schon, er ist nur ein Dummkopf, der hat nichts. nikisikia stori mbovumbovu kama hizo baki ya mungu – Seine schlimmen Geschichten, das ist Gottes Gerechtigkeit.

Kiitikio: [...] *TOOKAAA! Usinichanganye mi* – **Refrain:** *Raus hier! Stör mich nicht!*

Tookaaa! Usinifuata fuata mi – *Raus hier! Folg mir nicht, folg mir bloß nicht!*

Rockman sagt, man müsse fühlen, was man singe; Themen aus dem Leben müssten aufgegriffen werden. Dann sei es egal, ob man *Hardcore* oder (künstlerisch) *Commercial music* mache. Geldverdienen durch Musik, also eine Kommerzialisierung, wie sie in den USA stark kritisiert wurde und der *realness*-Debatte vorausging, wird nicht als negativ angesehen. Auch *LWP Majitu* schrieben einen (künstlerisch) *Commercial*-Rapsong, den sie auch zum Titelsong ihres Albums „Mke wa mtu ni sumu“ („Die Frau ist des Menschen Gift“) machten. Die Frau wird als Verbreiterin des Übels präsentiert, der Mann ist das Opfer; ein Inhalt, der *Message*-Charakter besitzt. Zugeständnisse an den Markt sind selbstverständlich, wenn sich diese positiv auf Verkaufszahlen auswirken können. Negativ bewertet werden vor allem Songs, die ausschließlich der Unterhaltung dienen. Sie gelten als nutzlos. Rockman von *LWP Majitu* (Temeke) wirft dies AY (Upanga) vor: „Sie singen nur „Raha tu, raha tu“ (etwa: „Nur Freude“; Kassettentitel von AY). Da geht es nicht ums Leben, die haben keine Problem dort in Upanga. Die machen nur Geschäft.“ AY bestätigt seine Geschäftstüchtigkeit:

KR: Du machst Musik, weil du...?

AY: Für Geld, fürs Geschäft, Mann.

KR: Nur für Geld?

AY: Geld kommt zuerst, und dann...

KR: Magst du die Musik auch?

AY: Ja, klar, sehr.

KR: Aber du machst Musik, weil du Geld verdienen willst.

AY: Ja, ich suche Geld.

Hier zeigt sich eine Haltung, die von anderen Rappern aus Upanga geteilt wird. Mwanafalsafa etwa sagt, es sei eine ökonomische Notwendigkeit, (auch künstlerisch) *commercial* zu sein: „Ich

¹²⁹ Auf der CD im Anhang, Song 5.

mache HipHop, weil ich dann nicht Hungers sterbe.“ Die Bevorzugung von *Commercial* oder *Hardcore music* ist dabei auch eine Frage des Geschmacks und der Aushandlung in der Hood.

O-Ten (Upanga): Commercial is alright, nzuri [good]. Would you like to know about that?

KR: Ya, sure.

O-Ten: Hardcore and commercial. Okay. [...] Me, I think commercial is alright than hardcore ‘cause many Tanzanians like to listen to it... Some sing hardcore, some sing commercial, Upanga, Eastcoast, we are doing commercial, we are not doing hardcore. Other guys here, I think Temeke, doing hardcore, you know. We are different, ya.

KR: In the lyrics, or in the language?

O-Ten: Commercial is, we’re looking in lyrics and language and beats, you know. Lyrics, language and beats, we are doing commercial. Maybe I can say, advanced people listening commercial ‘cause it’s, well, ya, is very good, many people are listening to commercial, Clouds [FM] play [wanapiga] a lot commercial.

Auch GK erklärt *Hardcore* zur Musik, die kein Publikum erreiche. Nur *Commercial music* könne „representen“. „Representing“ bedeutet nach seiner Definition „spreading messages“: Er beurteilt *Hardcore* nicht grundsätzlich schlecht, doch könne man damit nur wenige erreichen. Insofern sei *Commercial music* der richtigere Weg: „If you want to sell you have to make commercial. If you do anything for fun, you can do hardcore because hardcore don’t sell. [...] But if you want to represent, you have to be commercial.“

La Rhumba (Sinza) hebt die (nationale) Relevanz der Sprache hervor. Kiswahili sei die Sprache aller. „Tribal languages“ dagegen richteten sich, wie Hardcore-Songs, an eingegrenzte Zielgruppen.¹³⁰ Den Gebrauch von Kiswahili und die Produktion von *Commercial*-Songs fasst er als sozial erwünscht zusammen, sowohl kommerziell als auch im Dienste der Allgemeinheit. Richie und Issah (Kinondoni) sehen das ähnlich.

La Rhumba: We are using Kiswahili ‘cause most people are using Kiswahili, but there are some groups using their own [ethnic] language, ya.

KR: They are... what, commercials or not commercials?

La Rhumba: Ah, they are not commercial. We can say they are not commercial ‘cause they are using a language which is not well known in the country. They are doing for the art of their tribal group, and not for all people of Tanzania.

Kunst ist in dieser Auffassung Arbeit und Massenmedium zugleich. Ökonomische, ästhetische und auch politische Faktoren spielen hier zusammen. Die Auffassung „that art is perceived as a separate, let alone higher, domain of culture“ (Fabian 1998: 17) ist, so glaube ich mit Fabian, nicht korrekt. Es gebe zwar „indications of an aesthetic distinction of art from mundane pursuits“ (ebd.), aber es gebe „many more indications of economic, practical inclusion“ (ebd.): Kunst ist Arbeit, und Arbeit kann Kunst sein. Kunst hat einen Wert für eine möglichst große

¹³⁰ Nur sehr wenige Gruppen, die auch in Dar es Salaam bekannt sind, verwenden „tribal languages“. Darunter sind *Wagosi wa Kaya* aus Tanga, die das allerdings nicht bei allen Songs tun. Sie werden oft als Ausnahmen bezeichnet. Und die bestätigen ja bekanntlich die Regel. Die bereits genannten *X-Plataz* verwenden in manchen Songs auch Haya oder Kimaa. Allerdings sind sie in Dar es Salaam erfolglos. Und auch sie habe ich bereits in einiger Hinsicht als Ausnahme beschrieben.

Gemeinschaft. Kunst wird in Tanzania als „Teil der gesamten sozialen Maschinerie“ (Masimbi 2003: 10) verstanden, auch nach dem Ende von Nyereres Kulturpolitik. Es werde nicht erwartet, „dass die Künstler die Kunst um der Kunst willen betreiben – wie es in vielen Ländern üblich ist – oder als reine Unterhaltung“ (ebd.). Interessant ist, welches Thema Rashid Masimbi, Abteilungsleiter für Kulturplanung im Kulturministerium Tanzanias, als das dringendste bezeichnet: Aidsaufklärung. Da sind sich Abteilungsleiter und Rapper einig. Es sei „wichtig, Kunst für die Veränderungen zu benutzen, die wir uns für unsere Gesellschaft wünschen. In diesem Sinne ersuchen wir unsere Gesellschaft, am gesamten sozialen Leben teilzunehmen“ (ebd.) Das Verständnis der Rapper von Kunst ist an diesem nationalen Kunstbegriff orientiert.

Exkurs: Bongo Flava und mavazi ya hiphop – die HipHop-Kleidung

Kila mmoja anapendeza (t'shirt na jeans) – Jeder einzelne soll sie lieben, das T-Shirt und die Jeans

Hakuna uinayomchukiza (t'shirt na jeans) – Es gibt nichts, was ihn kränken könnte an T-Shirt und Jeans

Sintoweza kujiacha inanitoa chicha nami nawakilisha – Ich trage sie immer. Ich bin Repräsentant von T-Shirt und Jeans

University Corner: „T-Shirt na Jeans“, Dar es Salaam 2003.

Die Selbstbeschreibung der Rapper als Mitglieder ihrer Hood setzt sich, ebenso wie ein Bezug zu nationalen und lokalen Themen, in der Auswahl der Kleidung fort, die Dar es Salaams Rapper tragen. Sie bevorzugen die weiten Hosenschnitte, benutzten Stoffe, Kleidungs- und Schuhmarken sowie Kopfbedeckungen des (globalen) HipHop. Das Magazin „Femina“ druckte im August 2003 eine HipHop-Modestrecke mit Sista P., Mwanafalsafa und Professor Jay. Die zugehörigen Bildunterschriften findet auch Birgit Englert erwähnenswert (vgl. 2004: 85): „Wear that over-sized T-shirt, add an earring and you are in the game!“ (Mwanjisi 33/2003: 46-50)

Der Einsatz der sichtbaren Symbole verweist auf die Nutzung des Globalen, um damit Lokales auszudrücken und zu repräsentieren. Alle Rapper tragen auf der Bühne und bei anderen öffentlichen Auftritten HipHop-Mode. Sie identifizieren diese Kleidung als *mavazi ya hiphop*, HipHop-Kleider. Haroun (Temeke) sagt über sie: „They come from America, ya.“ Doch er differenziert zwischen Bedeutungen von Kleidung¹³¹ in den USA und im eigenen Kontext.

Haroun: I don't like to be a gangsta. I like the style.

KR: What is special about that style? Why do you like the style?

Haroun: I like the style to see the people like a gangsta. But we are no real gangstas. Something like that.

KR: But your clothes and something, that is gangsta style?

Haroun: [...] Ah ya, the dress is gangsta style, sure. Somehow.

Sein Kleidungsstil selbst verweist nicht darauf, dass sich Haroun mit allen Konnotationen, die bestimmte Kleidung in anderen Milieus hat, anfreunden muss. „Was also oberflächlich betrachtet

¹³¹ Siehe Fotos von Inspectah Haroun und *LJWP Majitu*, beide Temeke, im angehängten CD-Booklet.

als Ausdruck einer Homogenisierung im Bereich des Konsums interpretiert werden könnte, erweist sich bei näherer Betrachtung als weitaus komplexer und differenzierter“ (K. Bauer 2001: 237).¹³² Auch wenn einige Marken praktisch überall in der Welt erhältlich sind (vgl. Inda/Rosaldo 2002: 3), wird Kleidung lokal ausgewählt, nicht global aufgedrückt.

Gerade auf semiotischer Ebene fiele es leicht, HipHop im Sinn einer Homogenisierung zu betrachten. Das wäre aber kurzsichtig. Tatsächlich werden viele Kleidungsstücke so originalgetreu wie möglich den aus den Medien bekannten Vorbildern nachempfunden oder gar im Original erworben. Dies mag oberflächlich auf eine Homogenisierung hindeuten, ist aber ebenso lokal wie die kontextgemäß umgearbeiteten Praktiken und Konstruktionen. Schuhe der Marke Timberlands, wie sie weltweit von Rappern getragen werden, vermitteln in Dar es Salaam Status, aber unabhängig von ursprünglichen Bedeutungen. Junge Straßenhändler in Dar es Salaam, die jeden Dollar zweimal umdrehen müssen, berichten, dass sie, sobald sie das Geld haben, die selben Timberlands haben wollten, die der *tanzanische* Rapper Professor Jay trägt. Jay hat sich seine Vorbildfunktion durch Erfolg im Bongo Flava erarbeitet. Die global verbreitete Marke Timberlands zu tragen, verschafft in Dar es Salaam *lokal* Ansehen.¹³³

Die Auswahl bestimmter Marken und Kleidung dient auch der Distinktion zwischen den Hoods. Verschiedene Diskurspositionen werden über die Wahl der Kleidung unterstrichen, genau wie es über die Herausbildung eines je eigenen Musikstils geschieht. Rapper aus Temeke, wie Haroun und vor allem auch Rockman und Sloter von *LWP Majitu*, tragen Kleidung, die, in Abstimmung mit ihrer härteren musikalischen Gangart, dem Gangsta-Rap verwandt sind, ohne aber Gangsta-Rap zu repräsentieren, wie Haroun oben sagte. Gemeint sind etwa extrem weite Hosen und Shirts, deren Stoffe für Sportkleidung benutzt werden, und Kopftücher. Rockman von *LWP* besitzt ein Basketballtrikot, das den Namensaufdruck des NBA-Spielers Dirk Nowitzki trägt. Als ich ihn danach fragte, stellte sich heraus, dass Rockman noch nie von Nowitzki gehört hatte. Die Bedeutung des Hemdes wird im Lokalen konstituiert. GK, AY, O-Ten, Snare und Mwanafalsafa (Upanga) mögen die Marke Nike und weite Jeans und nutzen die Mode als Unterstreichung ihrer Positionen, die sie näher am US-HipHop sehen. O-Ten übte auch Selbstkritik an seiner silberfarbenen „O-Ten“-Kette und lobte mich für meine Holzkette, die mir ein Touristenhändler aufgeschwatzt hatte, fügte aber hinzu, seine Kleidung stehe für die Musik seiner Hood.

¹³² Zur Entstehung und Bedeutung der US-HipHop-Mode vgl. z.B. Klein/Friedrich (2003a: 35f.). Die herunterhängenden Hosen etwa resultiere aus der Solidarität mit den African Americans im Gefängnis, wo Gürtel wegen der Selbstmordgefahr verboten sind. Es zeigt sich hier – und es gibt viele weitere Beispiele –, dass auch die Entstehung dieser Mode in den USA kontextuell zu betrachten ist. Der Bedeutungswandel im Zug von Internationalisierung und Lokalisierung von HipHop scheint so zwangsläufig.

¹³³ Jonathan Friedman interpretiert die *La Sape*-Mode in Brazzaville nicht als Statussymbol, sondern als *direkten* Status und Lebenskraft, sofern sie in Paris erworben oder von dort importiert wurde (vgl. Friedman 1994: 147-166). Diese Interpretation gibt hier insofern die Denkrichtung vor, dass Mode um des *lokalen* Statusgewinns willen getragen wird.

Verschiedene Repräsentationsstrategien werden so nicht nur vertont, sondern auch bekleidet.¹³⁴ *Daꝛ Nundaꝛ* (Sinza), *Gangwe Mobb* (Temeke), die *Big Dogg Posse* (Kinondoni) und das *Eastcoastteam* (Upanga) haben je eigene T-Shirts produziert, die den Bandnamen zeigen. HipHop-Mode wird um eigene Kreationen ergänzt. Jede Band trägt ihre eigenen T-Shirts sehr häufig: „We like *Daꝛ Nundaꝛ*-T-Shirts. We like so much our T-Shirts, more than other gear, ya. It's like our promoting ourselves. We don't like to wear that shit that. . . But sometimes we wear that, adidas.“ (Sajo, Sinza) Buff G. kreierte die T-Shirts des *Eastcoastteams*: „Eastcoast“ steht in Kapitalen darauf, darunter die Namen der sieben Musiker und eine Hanfpflanze.¹³⁵ Die *Big Dogg Posse* besitzt Jacken mit dem aufgestickten *BDP*-Kürzel und dem ausgeschriebenen Bandnamen auf dem Rücken (vgl. filmische Dokumentation von Roch/Hacke 2004). Inspectah Haroun und Luten Karama von *Gangwe Mobb* beschrifteten ihre T-Shirts mit dem breit geschriebenen Aufdruck „Gangwe Gear“. Sie nutzen stilistische Vorbilder als Medium für selbstreferenzielle Eigenkreationen und lokale Symbole, die die Hoods repräsentieren. Die Symbole unterscheiden sich dabei von Hood zu Hood. Die Idee einer Repräsentation der Nation zeigt sich bereits bei der HipHop-Mode, indem sie, und dies wiederum Hood übergreifend, mit tanzanischen Nationalsymbolen kombiniert wird. Solche Kleidungsstücke werden, neben der global verbreiteten Markenkleidung¹³⁶ vielerorts in Dar es Salaam verkauft und als HipHop-Gear getragen. Basketballtrikots, die auch viele US-Rapper tragen, werden von der Aufschrift „Bongoland“, umgangssprachlich für Tanzania, geziert. Sehr beliebte Baseballmützen sind in den tanzanischen Nationalfarben gestrickt. In den Bildern, die meine Erinnerung produziert, sehe ich GK, wie er in weiten Jeans, weißem *Eastcoastteam*-T-Shirt und einer Strickkappe in den blau-grün-gelben Nationalfarben Tanzanias aus der Haustür kommt und zur Begrüßung fragt: „What's up?“

5. RAPPING THE NATION

Okea sanaa ya bongo ili uchumi upande – Rette die Kunst von Tanzania, denn die Wirtschaft soll ansteigen

Afande Sele feat. Professor Jay and Solo Thang: „Mtazamo“, Dar es Salaam, Rap-Song des Jahres 2002.¹³⁷

Über die Aneignung von HipHop in Dar es Salaam zu reden, heißt nicht nur, über die Umarbeitung von Elementen des HipHop zu reden, sondern auch, dies unter konkreter

¹³⁴ Am auffälligsten ist die Abstimmung von Musikstil und Kleidung wohl bei den Bands, die ich hier bereits mehrfach als Ausnahmen vorstellte: Der Mmasai-Rapper Mr. Ebbo aus Tanga tritt in traditioneller Kleidung auf; ebenso der Sänger Merege von der in Europa bekanntesten Gruppe *X-Plataꝛ* aus Arusha. *Wagosi wa Kaya* aus Tanga, die einzigen national erfolgreichen Rapper, die auch im Dialekt ihrer Region singen, kündigten an, in traditioneller Kleidung ihrer ethnischen Gruppe aufzutreten.

¹³⁵ Die T-Shirts werden für 5.000 Tz-Shilling (2003/04 etwa 5 US-Dollar) von der Gruppe selbst verkauft, bei Konzerten auch von der Bühne aus verschenkt. Ich durfte Mitglied der erweiterten Eastcoast-Hood werden, indem ich ein T-Shirt kaufte. Das Shirt hatte den Effekt, dass ich, wann immer ich es in der Innenstadt trug, nicht mehr für einen Touristen gehalten wurde. Im Gegenteil: Man sprach mich auf Kiswahili statt auf Englisch an. Die Limonade kostete den Normalpreis. Mir wurde kein Platz im Daladala mehr zugewiesen. Die Fahrt im Daladala, eingezwängt, ein Kind gegen die Brust gedrückt, nur ein Bein am Boden, den Kopf gegen das Dach gepresst, zählt zu meinen schönsten Erinnerungen: Ich wurde ernst genommen. Dank eines T-Shirts.

¹³⁶ Zum Beispiel Nike, Fubu, Adidas, Reebok, Timberland, Phatfarm.

¹³⁷ Auf der CD im Anhang, Song 10.

Beachtung des gesellschaftlichen Kontexts zu tun, in dem HipHop reartikuliert wird. Diese Kontextualisierung ergänzt eine ethnologische Beschäftigung mit einem Phänomen lokaler Aneignung und rundet sie erst ab.

Ich habe schon an einigen Stellen auf die Bindung der Rapper an die nationale Gemeinschaft und ihr Bekenntnis zur Nation vorgegriffen, ohne diese Bezüge explizit gemacht zu haben. Die Qualitätszuschreibung an Songs, die landesweit relevante *Messages* transportieren sollen, ist ebenso in diesem Rahmen zu lesen wie die Orientierung am nationalen Kunstdiskurs, die Umbenennung der Musik in Bongo Flava (also nicht nur „Dar es Salaam Flava“, sondern auch „Tanzania Flava“), die Benutzung der Nationalsprache statt lokaler Sprachen oder die nationale Symbolik, die in Kleidung und Texte integriert wird. Hier werde ich nun vertieft diskutieren, inwiefern das Bedeutungsmanagement der Rapper in Rückbindung an den nationalen Kontext geschieht.

Ich betrachte die jugendlichen Produzenten von Bongo Flava aus dem Blickwinkel einer Ethnologie der Jugend (vgl. Luig/Seebode 2003: 19): als Teil der sozialen Verhältnisse, unter denen sie leben, zu deren Gestaltung sie aber auch aktiv und kreativ beitragen. Die Fragen lauten nun aber nicht, wie sie zur Gestaltung der Verhältnisse beitragen und welche ihrer Ziele Dar es Salaams Rapper tatsächlich erreichen, ob sie beispielsweise über Radio-Airplay *wirklich* zur Aidsaufklärung in ruralen Gebieten beitragen; sondern ich stelle Fragen nach den *Intentionen* der Rapper. Vor dem Hintergrund dieser Intentionen wird deutlich, dass HipHop in Dar es Salaam nicht beliebig, sondern sehr differenziert und zielgenau angeeignet wird. Bongo Flava entsteht nicht aus dem Nichts und zielt nicht ins Nichts. Umarbeitungen von HipHop sind Teil von Repräsentationsstrategien. Dass das Globale lokal ausdifferenziert wird, habe ich gezeigt. Welche Rolle spielt nun aber das Nationale für diese lokale Ausdifferenzierung und für die Repräsentationsstrategien der Rapper? Welche Position stellen sich die Rapper *für sich selbst* in einem größeren gesellschaftlichen Kontext vor? Wie partizipieren sie an der Idee der Nation, die in ihrer nationalen Gemeinschaft auch kulturell repräsentiert wird? Wie verteilen sie Solidarität?

Gesellschaften mögen zwar versuchen, „sich ihre Jugend so zu formen, wie es für politische und soziale Ziele notwendig scheint“ (Dracklé 1996b: 10). Doch diese Vorhaben können scheitern, weil Handlungsweisen divergieren können und nationale Identitäten „erst durch *Repräsentationen* gebildet und im Verhältnis zu ihnen verändert“ (Hall 1999: 415) werden. Die Strategien der Rapper sind nicht deckungsgleich mit den Ansprüchen, die einerseits der Staat und andererseits ältere Mitglieder der tanzanischen Gesellschaft an künstlerische Repräsentationen erheben. Wenn Tanzanias Rapper in emischen Selbst- und Fremdbeschreibungen als Angehörige einer *kizazi kipya*, einer „neuen Generation“, gelten, so ist darin der Gedanke angelegt, dass die „neue Generation“ einen „*neuen Zugang*“ zum akkumulierten Kulturgut“ (Mannheim 1978: 44) hat, was sich in der uneinheitlichen Sinnproduktion innerhalb einer Gesellschaft äußert. „Neue Generation“ impliziert bereits, dass diese von einer älteren Generation abgrenzbar sein muss.

Zum anderen deutet die Bezeichnung aber auch an, dass sich die Rapper auf schon vorhandene kulturelle Bestände und Repräsentationen der Nation beziehen. Ihre Musik ist kein radikaler Neuanfang, kein Bruch mit allem zuvor da Gewesenem. Es ist die Musik ihrer Zeit. Die Rapper setzen lokale Praktiken und Inhalte ein, die als national Geltendes *und* als global Imaginiertes in sich tragen, um sich als Vertreter der „neuen Generation“ zu präsentieren und zu zelebrieren; einer Generation, die Teil der nationalen Gemeinschaft, mit ihrer Nation aber auch Teil der Welt sein will – und diese Vision mit lokalen Mitteln aufzuzeigen versucht. Beides geschieht ständig.

Unter Beachtung der von den Rappern als sehr wichtig betrachteten neuen sozialen, wirtschaftlichen und politischen Bedingungen der *umazi*, der Offenheit (durch Privatisierung), denen die Kulturproduktion unterliegt, geht es nun um die Bindung der Rapper an Entwürfe der tanzanischen Nation, die im Lokalen vorhanden sind. Die Nation ist im Lokalen, das ich auch weiterhin ohne den Anspruch der Gültigkeit für ganz Tanzania betrachte, ein selbstverständlicher Bezugspunkt. Gerade in Dar es Salaam als Sitz einer künstlerischen Avantgarde wird die für die ganze Nation zentrale Position der Stadt in künstlerischen Repräsentationen mitgedacht. Wenn Dar es Salaams Rapper sich äußern, so denken sie mit, dass das ganze Land sie hören kann.

1. -kulturen in der Diskussion

Um die nationale Ausrichtung der Rapper darzustellen, gilt es auch, Kulturbegrifflichkeiten zu diskutieren und von denen, die in dieser Arbeit Verwendung finden, zu zeigen, was sie meinen.

Nach Dracklé hat sich „ethnologische Imagination [...] immer, und gerade beim Thema Jugend, stark und unreflektiert an den Werten der eigenen Kultur orientiert“ (1996b: 14). Sie beklagt die Romantisierung von Jugendlichen in fremdkulturellen Kontexten – in diesem Zusammenhang sei nur auf das frühe ethnologische Beispiel von Margaret Meads berühmter Samoa-Studie (1928) verwiesen – sowie eine Soziobiologisierung der Jugendphase (vgl. Dracklé 1996a; 1996b; Luig/Seebode 2003: 18). Luig und Seebode kritisieren mit Dracklé Konzepte, die sich „an den Werten der eigenen Kultur“ (ebd.) orientieren, um danach – und hier wird der inflationäre Gebrauch des Begriffs Subkultur deutlich – HipHop pauschal eine der „wichtigsten Subkulturen der Gegenwart“ (ebd.: 25) zu nennen. In vielen akademischen Betrachtungen klebt „Subkultur“ an HipHop, als wäre es synonym. In diesem Gebrauch geht „Subkultur“ auf eine Konzeption des *Center of Contemporary Cultural Studies* (CCCS) zurück (vgl. zu dieser Konzeption Hebdige 1979; auch 1999), die Widerstandspotenziale gegen eine hegemoniale Kultur betont – und in meinen Augen überstrapaziert wird.¹³⁸ Kulturelle Äußerungen von Jugendlichen werden oft als Gegenentwürfe dargestellt, gelegentlich auch gefeiert, was nicht mehr gerechtfertigt ist, wenn es vorschnell geschieht und übersehen wird, dass Eigensinn, Ermächtigung und Widerstand

¹³⁸ Das Konzept ist auch bei Hebdige (1979) nicht mit dem Anspruch universaler Gültigkeit angelegt. Zu anderen Subkulturkonzepten, die nicht unbedingt mit Jugend – in der Regel aber mit Klasse – in Verbindung stehen, vgl. Greverus (1987: 200-218).

zunächst einmal im westlichen Jugenddiskurs positiv besetzt sind (vgl. Wittmann 2004: 203, in Anlehnung an Grossberg 1995: 75). Wenn zum Beispiel Rai in Frankreich als „nordafrikanischer Punk“ gefeiert wird, so basiert dies auf einer eurozentrischen Einordnung, die erlaubt, mit der Rai-Jugend zu sympathisieren (vgl. Gross et al. 2002: 203).

Wo ein „sub“, ein *unterhalb*, ist, muss es auch ein *darüber* im Sinn einer Hierarchie geben (vgl. Müller-Bachmann 2002: 56). Die Betrachtung von Bongo Flava als Ware, als Kunst, als Repräsentation sozialer Realität, als Nationsrepräsentationsentwurf oder, weil es kaum zu trennen ist, als all das, zeigt die Untauglichkeit des Konzepts für Tanzania. Die Repräsentationen der urbanen tanzanischen Jugend sind am *eigenen* Diskurs ausgerichtet, in dem Kunst dann positiv besetzt ist, wenn sie gesamtgesellschaftlich relevant ist. Ratsam ist daher, wenn es um Jugend geht, ein Blick „beyond the extraordinary“ (Remes 1998: 27): Die jugendlichen Rapper sind Teil der Nation und haben an ihr teil, wenn sie sich selbst nationale Verantwortung zuschreiben. Sofern kulturelle Repräsentationen von Nation als diskursive Entwürfe betrachtet werden, erscheint ihre Mitarbeit nicht als gegenkulturell. Es muss hinterfragt werden, ob Bongo Flava mit Widerstandsvokabular angemessen beschrieben werden kann. Bongo Flava ist zwar „Musik der neuen Generation“ und als solche distinktiv. Doch Issahs und Richies Zitat zeigt auch die Selbsteinordnung von Bongo Flava als Musik, die für die ganze Gesellschaft gedacht ist:

Issah: Bolingo and Taarab you have got special people.¹³⁹ And Bongo Flava you have got not so special people. When they started you had special people, especially the junkees¹⁴⁰, but for this time it expanded. If you expand, Bongo Flava is coming to, I mean to any any any people of Tanzania.

Richie: [...] Taarab it was from long time, and Bolingo from long time. The *muziki ya jazz* [Jazzmusik] came from Tanzania but also from long time. But Bongo Flava is the music of new generation.

Issah: New music.

Die Rapper ordnen sich selbst mit ihrer Musik als Teil ihrer Gesellschaft ein. Ihre Sozialkritik weist auf bestehende Missstände hin. Doch sie ist selten oppositionell. Die Rapper stellen sich Gesellschaft zum Teil anders vor als andere Generationen. Das aber macht Bongo Flava zwar als neuen, jedoch auch als konstruktiven Entwurf lesbar. Der Generationenbruch ist eher ein Knick.

Auch die Einordnung als „populäre Kunst“ oder „populäre Kultur“ bringt für afrikanische Gesellschaften Diskussionsbedarf mit sich. Johannes Fabian, der die Definitionen „contemporary cultural expressions“ (1997: 18) und „a vast complex of thought, representations, and performances“ (1998: 6) vorschlägt, berichtet, ein afrikanischer Teilnehmer an einem Symposium über populäre Kultur in Afrika habe in die Diskussion eingeworfen: „What you are talking about is our culture“ (Fabian 1998: 2f.). Kunst aus Afrika wird oft als „Volkskultur“

¹³⁹ Zu Taarab und Bolingo (Dansi, Jazz) vgl. Kapitel 3.3.

¹⁴⁰ Ein in den Anfangstagen oft geäußelter Vorwurf gegen HipHop: Bei Rapveranstaltungen blühe das *biashara wa unga*, das Drogengeschäft (vgl. DeRycker 2002: 4f.).

wahrgenommen (vgl. Littlefield Kasfir 2002: 60), was Implikationen von Schlichtheit oder Traditionalität in sich trägt. „Populär“ hat Konnotationen von „folk art“ oder „naive art“ (Vogel 1991: 128). Auch dies steht nicht im Verdacht, zu sophisticated zu sein. „In the context of contemporary African art, the name ‚popular‘ causes immediate confusion“ (ebd.), klagt Vogel und ist in guter Gesellschaft. „No one should assume that ‚popular‘ texts are somehow easier, more available, and less demanding than the productions of the ‚educated elite‘“ (Barber 1997: 8; vgl. Erlmann 1997).

„Populäre Kultur“ ist das Stichwort, gerade wenn es um Aneignungen im Musikbereich geht. „Among the expressive cultural forms, popular music seems particularly amenable to syncretization and cross-fertilization“, schreiben Gross et al. (2002: 217). Doch dies ermöglicht die Assoziation von „traditioneller“ oder „elitärer“ Musik mit „Reinheit“. Fabian schlägt vor, den Begriff – einen besseren gebe es nicht – beizubehalten, weil er Prozesse und *movements* anspreche, nicht *entities* (vgl. 1998: 1ff.). Der Begriff fordere eine „pure culture“, „high culture“ und Folklore heraus – diese seien an die Bedingungen in westlichen Gesellschaften geknüpft (vgl. ebd.: 18). Hier gebe ich ihm Recht, teile aber seinen Schluss nicht, ausgerechnet durch „popular culture“ diesen Umstand beheben zu können. Erlmann und Barber sehen „populäre Kultur“ für afrikanische Gesellschaften als etisch aufgepropft. „Populär“ siedelt eine Ausdrucksform zwischen traditioneller (vorkolonialer, oraler, indigener) und elitärer (westlicher, moderner, metropolennaher) Kunst an (vgl. Barber 1997: 1; vgl. hierzu auch Jewsiewicki 1997: 99-110). Dieses „binary paradigm“ (Barber 1997: 1) wurde von afrikanischen Eliten mitgeschaffen; auch die Regierung Nyerere legte Wert auf „Ursprünglichkeit“ und „Reinheit“ so genannter traditioneller Kunst. Doch es verdeckt die kulturellen Aktivitäten der afrikanischen Mehrheitsbevölkerung (vgl. ebd.: 2), die nicht traditionell *oder* elitär, afrikanisch *oder* westlich, oral *oder* literat sind. Sie sind in solchen Dichotomien schlicht nicht fassbar. Neue afrikanische Kunstgenres sind weder „repositories of some archaic ‚authenticity‘“ (ebd.) noch nur Produkte des „Kulturkontakts“ mit dem Westen. „They are the work of local cultural producers speaking to local audiences about pressing concerns, experiences and struggles that they share“ (ebd.).

„Kultur“ mit einem Präfix zu versehen, scheint mir in vielen Fällen aus der Not geboren zu sein. „Subkultur“ wird, gerade wenn es um jugendliche Aktivität geht, oft als eine Hilfskonstruktion verwendet, die die Interpretation erleichtert und den steinigen Weg der Begriffsdiskussion ersparen kann. Ich halte sie aber für notwendig. Der Verweis auf die Art des emischen Einsatzes von Begriffen ist bei dieser Diskussion hilfreich, ersetzt sie jedoch nicht, sondern ergänzt sie.

HipHop ist in Rockmans (Temeke) Worten *utamaduni* (Kultur) – allerdings „si utamaduni wetu“, „nicht unsere Kultur“. Auch in Sajos (Sinza) Worten ist HipHop „culture“, aber „another’s culture“. Dennoch ist es in seinen Augen gestattet, diese andere „culture“ zu benutzen, um die eigene „culture“ auf neue Art zu repräsentieren. Den Anspruch, die Nation musikalisch zu

repräsentieren, sieht Sajo durch die Aneignung kultureller Elemente in den eigenen Kontext und den „Mix“ mit eigenen nationalen und afrikanischen Ausdrucksformen durch die Jugend erfüllt:

Sajo: It's all about the music. We are the youth, you know. We like hiphop. We like hiphop, and no one owns music, you know. No one owns music, so the same as you like our culture, we like to learn another's culture. It's a matter of culture. We like others' culture, and the culture that we like is hiphop. That's why we like to do hiphop. 'cause we love it. But, as we like others culture, at the same time we are showing people our culture. That's why we mix hiphop and the. . .

Feruzi: . . . African culture.

Sajo: The African culture beat. Like tradition, but it is hiphop. We did that so that we can show our culture, things like that, our key, our symbol to show people that we are Tanzanian. That is why we use sometimes the traditional beat, as a symbol that we are Tanzanian. But we make hiphop in it.

In der Aussage, durch den „African culture beat“ nationale Identitäten ausdrücken zu können, deutet sich eine Vorstellung einer kulturellen Zugehörigkeit Tanzanias zu Afrika an, die ich in der Schlussbetrachtung noch diskutieren werde.

Der emische Begriff „culture“ kann ins ethnologische Vokabular als nationale oder kulturelle Identität übersetzt werden, wobei der Gedanke mitschwingt, dass Identität durch „traditional“ kulturelle Ausdrucksformen dargestellt wird, welche ebenfalls „culture“ sind. Bongo Flava selbst heißt dagegen stets „sanaa“: eine Kunst. Die Rapper bestehen nicht darauf, eine eigene „Bongo-Flava-culture“ geschaffen haben, sondern eine künstlerische Artikulationsform im Kontext ihrer eigenen „culture“. Wenn Sajo – und auch Feruzi und Rockman – HipHop etwas nicht Eigenkulturelles nennen, Bongo Flava jedoch als eine eigene Kunst bezeichnen, so weist dies darauf hin, dass die Aneignung und Einschreibung auch zu einer Veränderung von Bedeutungen und Wahrnehmungen von HipHop geführt haben: Aus dem „Fremden“ und „Globalen“ ist etwas „Eigenes“ geworden, das neuartige Repräsentationen nationaler Identitäten gestattet.

Die Bezeichnung „HipHop-Kultur“ zu verwenden, um Bongo Flava zu beschreiben, würde daher bedeuten, zu vernachlässigen, wie Bongo Flava *gemeint* ist, um stattdessen den Stand der wissenschaftlichen HipHop-Literatur zu bestätigen. Bei vielen Autoren ist von einer „HipHop-Kultur“ die Rede (vgl. u.a. Androutsopoulos 2003b; Klein/Friedrich 2003a; Menrath 2001; Weller 2003). Die Träger und Produzenten dieser „Kultur“ sähen sich auf der Basis als ähnlich angesehener Lebensumstände, auf der Basis geteilter Erfahrungen als Benachteiligte, als Gleichgesinnte, die über Solidaritätsbeziehungen in einer transnationalen weltweiten HipHop-Community miteinander verbunden seien (vgl. Auzeanneau 2003: 194ff.; Calvet 1994, zit. Auzeanneau 2003: 194f.). HipHop und Rap werden akademisch als „rebellische, aber kreative Äußerungen der gesellschaftlich Marginalisierten“ (Caglar 1998: 42) erzählt und verstanden. Dies verursacht die Einschätzung – und hier schließt sich der Kreis zu meiner Kritik an der Verwendung des Subkulturkonzepts –, Rap sei „genuin oppositionell. [...] Rap muß aber

keineswegs zwangsläufig oppositionell sein, denn das Widerstandspotential dieser Musik hängt vom jeweiligen Kontext ab und erschließt sich nur aus diesem Kontext heraus“ (ebd.: 42f.).

Während in der Annahme einer „HipHop-Kultur“ die Idee von HipHop als *Gegenkultur* steckt, ist Bongo Flava vielmehr ein *Mitentwurf*. Dar es Salaams Rapper sind kreative Produzenten neuer Repräsentationen der Nation. Sie schöpfen aus dem vorhandenen Fundus von Werten, Einstellungen, Praktiken und Imaginationen (auch National- und HipHop-Symbolen) und arbeiten damit, Lévi-Strauss’ *bricoleurs* ähnlich (vgl. 1973: 29ff.). Anders als der „subcultural *bricoleur*“ (Hebdige 1979: 106) arbeiten sie aber nicht an einer „explosive junction“ (ebd.). Dass HipHop global verbreitet und Bongo Flava daher keine *eigene* Musik sei, gerät so emisch immer mehr zu einer bloßen Floskel besonders hartnäckiger Gegner: Das Globale ist im Lokalen aufgegangen und wird nicht mehr als grundsätzlich unangemessen wahrgenommen; nur vor allem dann, wenn das als global Geltende überwiegt – wie bei *Party*- und *mashindano*-Songs. Der lokalen, in Dar es Salaam avantgardistischen Ausgestaltung des HipHop wird, dank der landesweit möglichen Rezeption erfolgreicher Songs, von den Rappern nationale Bedeutung zugeschrieben. Daher hat, was als national vorgestellt wird, auch Bedeutung für die lokalen Zurichtungsprozesse. Die lokale HipHop-Ausgestaltung ist gerade in Dar es Salaam, wo „das Nationale“ sein Zentrum hat und von wo aus es mitproduziert wird, nicht von Vorstellungen der Nation zu trennen.

5.2. *Ndani ya Bongo*¹⁴¹ – In Tanzania

5.2.1. *Taifa* (Nation) und *kizazi kipya* („neue Generation“)

Der Begriff „Nation“, verweist nicht nur auf den modernen Nationalstaat, sondern auch auf die *natio* im älteren Sinn, also auf ein Verhältnis der Zugehörigkeit (vgl. Brennan 1990: 45, zit. Hall 1999: 420). Auch die Kiswahilientsprechung *taifa* kann beides meinen. HipHopper aus aller Welt haben „Nation“ immer wieder als nicht an vorhandene Nationalstaatsgrenzen gebunden benutzt, um eigene Gemeinschaften zu benennen. Der, laut Lexikon, erste Message-Rap stammte von einem Rapper namens Brother D und hieß „How We Gonna Make A Black Nation Grow“ (vgl. Krekow et al. 2003: 370). Im Sinn der Rapper Dar es Salaams ist ihre Gemeinschaft national gedacht. Der Begriff Gemeinschaft drückt, stärker als Gesellschaft, ein Wir-Gefühl aus. „Nation“ verstehe ich in dieser Arbeit mit Anderson (1983) und Askew (1997) als gemeinschaftsstiftend, als vorgestellte Gemeinschaft; vorgestellt in dem Sinn, dass „im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert“ (Anderson 1996: 15). Diese Vorstellung gründet bei Anderson vor allem auf schriftlichen Repräsentationen und kann nicht einfach auf Tanzania übertragen werden. Doch Askew arbeitete Andersons „Imagined Communities“ für Tanzania maßgeblich um: Sie stellte zum einen Musik als viel wesentlicheren Bestandteil für *national imagineries* dar. Seit

¹⁴¹ Presserubrik für News über tanzanische Musiker; News über US-Musiker laufen unter *Nje ya Bongo*: „Außerhalb Tanzanias“.

den 1960er Jahren haben Regierungen Musik für offizielle Artikulationen einer „Tanzanian National Culture“ benutzt, um Vorstellungen von der Nation zu schaffen (vgl. Kap. 3.3).

„In Tanzania, cultural objectives were deconstructed and reconstructed according to who wielded political authority. Colonialism, nationalism, socialism, and liberalization are all constructs that have informed the processes of imagining Tanzania. Each one has significantly altered the creations of the one which preceded it“ (Askew 1997: 5).

Zum anderen betrachtet sie die Vorstellung von der Nation als Prozess: Die Suche nach musikalischen Repräsentationen nationaler Identität wurde nie einheitlich angegangen oder gar abgeschlossen (vgl. ebd.: iv). Musikalische Repräsentationen der Nation konkurrierten stets mit anderen zeitgleich existierenden Entwürfen. Die staatliche Rolle in der Herstellung von „National Culture“ ist so stets begrenzt geblieben (vgl. Askew 1997; hervorgehoben in Green 2004: 748).

„Competing representations of the state are performed in everyday practice by musicians, by cultural officers, by local politicians, by high-ranking politicians [...]. It is a nation wherein cultural policy is not the invention of an elite majority, nor of a bankrupt and marginalized cultural ministry but rather a series of negotiations with citizens – citizens who may prefer *taarab* to the officially sanctioned *ngoma*, or prefer working their own fields to those of a public cooperative“ (Askew 1997: 413f).

Die Rapper tun insofern nichts anderes als das, was vor ihnen auch andere Musiker taten: Sie machen Musik, die zwar anders ist als die Musik, die sich der Staat zur nationalen Repräsentation wünscht, doch auch sie intendieren, dadurch Tanzania zu repräsentieren. Und sie werden durchaus gehört. Musik hat einen hohen Stellenwert in ihrem Land, sie wurde stets – verstärkt nach der Unabhängigkeit – zur Vermittlung von Botschaften eingesetzt. Musik zu machen, bedeutet, an der Gesellschaft in durchaus verantwortlicher Position teilzunehmen – so interpretiere ich sowohl Askew (1997) als auch eigene Beobachtungen. Ich stelle hier nicht konkurrierende Entwürfe gegenüber, sondern interpretiere *ausschließlich* die Repräsentation der Nation, wie sie von Rappern gewollt ist und angegangen wird. Ihr Entwurf ist prominent und öffentlichkeitswirksam – aber nur *ein* Entwurf, der nur zu *einer* bestimmten Zeit neu ist. Zu einer Zeit, die nicht den ersten dieser Entwürfe hervorbrachte. Und man kann kaum davon ausgehen, dass es der letzte in der Geschichte Tanzanias ist.

Kizazi kipya, die „neue Generation“

Das Neue an den Repräsentationsentwürfen der Rapper wird emisch in der Einordnung als *muziki wa kizazi kipya* ausgedrückt, als „Musik einer neuen Generation“. Die *kizazi kipya* besteht aus *vijana* (Jugendlichen). Eine semantische Interpretation des Begriffs erlaubt einen Bezug zum *msela*. Der *msela* ist vielfach besetzt (vgl. Kap. 4.3.4) – auch als Junggeselle. Emisch endet Jugend mit Heirat (vgl. Remes 1998: 53), doch das urbane Leben weicht diese Grenzziehung auf. Verheiratete Rapper sind ebenfalls *vijana* und Angehörige der *kizazi kipya*. „In the cities especially, the concept of youth-ness is in flux as youth’s place and role in society changes“ (ebd.: 57).

Geburtsjahrgänge sind ein Merkmal, nicht aber das ausschlaggebende Argument für die Bildung einer Generation, die als „erlebnismäßige Einheit“ (Bude in: Dürr 1999) betrachtet wird. Wie alle Generationen hat auch diese ausgefranste Grenzen. Meine Hauptinformanten waren zum Zeitpunkt meiner Studie zwischen 21 und 28 Jahren alt, doch es gibt Rapper aus weiteren benachbarten Geburtsjahrgängen, die zur *kizazi kipya* gerechnet werden.¹⁴² Sie alle sind jung in dem Sinn, dass sie es sind, die „die Geschichte unterbrechen“ (Bude 2001: 51), während alt die sind, „die sie fortführen wollen“ (ebd.). In diesem Sinn alte Vorstellungen werden tradiert. Die Erinnerung an das Gewesene wird zum Teil von Älteren „einfach übernommen“ (Mannheim 1978: 46). Zum Teil beruht es aber auch auf eigener Teilnahme, auf eigener Erarbeitung. Nur dieses selbst erarbeitete Wissen „sitzt fest“ (ebd.), so Mannheim. Generationen können daher nicht – oder nur theoretisch – autonom gedacht werden. Was sich Dar es Salaams Rapper unter der Nation vorstellen, speist sich aus von vorherigen Generationen übernommenen Erinnerungen, selbst erworbenen, „fest sitzenden“ Erinnerungen und aus den neuen eigenen Erfahrungen kollektiver Erlebnisse, die sie mit allen Angehörigen ihrer Generation teilen.

„Was benachbarte Geburtsjahrgänge zu einer Generation macht, ist das Gefühl der gleichartigen Betroffenheit durch eine einzigartige gesellschaftliche und geschichtliche Situation“ (Bude 2001: 53); eine Situation, die einen geteilten historischen Problemzusammenhang (vgl. Bude 1987: 37) definiert und gemeinsame Ausgangsbedingungen schafft. Natürlich ist eine Generation nicht homogen, ebenso wenig wie Bongo Flava selbst; letzteres habe ich dargestellt (vgl. Kap. 4.3). Eine Generation ist „eine Einheit von Problemen, nicht von Lösungen“ (Bude 2001: 56). Doch die Rapper bilden im Zusammenhang ihrer Generation eine Avantgarde, die mit Bongo Flava den bei weitem öffentlichkeitswirksamsten Soundtrack dieser „neuen Generation“ einspielt, genannt die „Musik einer neuen Generation“ (vgl. auch Englert 2004). Emisch fällt die Bezeichnung *kizazi kipya* vor allem im Zusammenhang mit der Musik. Die Rapper sind „die, die den Ton des Neuen und Anderen angeben“ (Bude 2001: 58). „Es sind immer wenige, die für die Gesamtheit der Gleichaltrigen die Orientierungen und den Takt vorgeben“ (ebd.). Dar es Salaams Rapper intendieren, diese Avantgarde zu sein. Dar es Salaam als Zentrum ist als Sitz sehr geeignet.¹⁴³

Die *kizazi kipya* ist die Generation, die noch Präsident Nyerere erlebte, aber von seiner *ujamaa*-Politik bestenfalls ihr Ende mitbekam. Ihr kollektiver Erlebnisbezug besteht im darauf folgenden einschneidenden Umbruch der tanzanischen Gesellschaft (*magenzi*; Wandel) durch wirtschaftliche

¹⁴² Die 15- bis 34-Jährigen machen, in einer Statistik Remes', 32 Prozent der Bevölkerung aus. Nimmt man die 10- bis 14-Jährigen hinzu, sind es 45 Prozent. Weitere 30 Prozent sind jünger als 9 (vgl. 1998: 50). Doch Statistiken können auch immun gegen Erkenntnis machen. Wichtig ist, dass die Gesellschaft Tanzanias, wie andere afrikanische Gesellschaften, relativ jungen Alters ist.

¹⁴³ Es muss nicht zwangsläufig nur eine Avantgarde, sondern es kann mehrere zugleich geben. Der postmoderne (kunsthistorische) Avantgarde-Begriff betont diesen Aspekt. Doch der Avantgarde-Begriff enthält auch den Aspekt, dass es einen örtlichen Ausgangspunkt gibt – der hier von Bedeutung ist. Der Produzent Miikka Mwamba Kari ordnete Dar es Salaam im Interview als Zentrum der „Stilentwicklung“ ein: „Artists from other cities, they come with a different style that has been here two years ago.“

Liberalisierung (*ubinaf-sishaji*) und politische Pluralisierung (*vyama vingi*; Mehrparteiensystem); ein Umbruch, der Jahre des Widerstands gegen die Strukturanpassungsmaßnahmen von IWF und Weltbank beendete; Jahre, die vorausgehende Generationen erlebten und mitgestalteten. Die Auflösung der engen Verflechtung von Staat und Wirtschaft konfrontierte die Jugendlichen in historisch einzigartigen Erfahrungszusammenhängen mit neuen Problemen und Chancen: steigende Jugendarbeitslosigkeit, aber *uwazi* (Offenheit), die von den Rappern als Freiheit verstanden wird; Verlust von eindeutigen Identifikationen durch Pluralisierung, aber die Chance, sich, auch durch die engere (mediale) Anbindung an die Welt, neue Identifikationen zu suchen. Es ist der Dansi-Musiker Remmy Ongala, der singt: „Joto la vijana ni choka kwa mzee“ – „The youth’s heat is the old man’s tiredness“ (zit. Remes 1998: 52). Doch während Rapper die *uwazi* besingen, klagt der im Vergleich zu ihnen ältere Ongala in „Maisha ya kuku kwa chipsi“ – „Leben mit Hühnchen und Pommes frites“ (zit. Graebner 2000a: 413):

In der Vergangenheit, der Zeit unserer Väter / Gingen ein Führer, eine Partei, alle Landsleute den selben Weg. / [...] / Das Leben für die Jugend heute, mit vielen Parteien / Alle geben vor, gebildet zu sein, zwanzig Führer / Man weiß nicht, für wen man sich entscheiden soll. / Dieses Leben mit Hühnchen und Pommes frites, von dem alle träumen, wirft viele Probleme auf.“

Den Orientierungsverlust, den Remmy Ongala beklagt, empfinden die Rapper auch als Chance, sich *selbst* zu orientieren.¹⁴⁴ Die „neue Generation“ spiegelt die Öffnung der Märkte auch in ihrer Offenheit für global verbreitete Musik wider. Doch die Liberalisierung, unter deren Bedingungen Bongo Flava produziert wird, besitzt nicht etwa ein Monopol auf Prägung einer ganzen Generation. Die Angehörigen der *kizazi kipya* kennen auch tradierte und selbst erfahrene Wertvorstellungen früherer Tage. Ich stelle die „neue Generation“ im Licht ihrer Zeit im folgenden in einem Dreischritt dar, der sich bereits in den Kapiteltiteln ausdrückt: *uwazi* – *ujamaa* – *umoja*. Dar es Salaams Rapper verbinden die Offenheit der Privatisierung (*uwazi*; Kap. 5.2.2), und den Gemeinschaftssinn des Sozialismus (*ujamaa*; Kap. 5.2.3) zu einer neuen Einheit (*umoja*; Kap. 5.2.4), die Bongo Flava zu dem macht, als was es gilt: als die Musik einer neuen Generation.

5.2.2. Bongo Flava und *uwazi* (Offenheit)

Mimi ni Dola Soul kutoka De-Plow-Matz nasema ruksa! – Ich bin Dola Soul von De-Plow-Matz und sage: vorwärts!

Kufanya unachotaka, Bongo uwazi – Tu, was immer du willst, Tanzania ist offen

Na ukweli si mwongo ndani ya Bongo, tumia ubongo – Und die Wahrheit ist keine Lüge in Tanzania, benutze dein Hirn

II Proud (Mr. II) feat. Dola Soul: „Ndani ya Bongo“, Dar es Salaam 1997.

Unter dem Eindruck von zum Schlagwort gereifter *uwazi* (Offenheit) durch Liberalisierung entstand 1997 der Song „Ndani ya Bongo“ („Innerhalb Tanzanias“) mit der Zeile „Kufanya unachotaka, Bongo uwazi“ – „Tu, was immer du willst, Tanzania ist offen“. Die Rapper der

¹⁴⁴ Ein Rapvideo namens „Chicken“ (mit Kiswahili-Text, nur der Titel ist englisch) lief 2003 sehr erfolgreich in Dar es Salaam. Der Interpret heißt Red San und kommt aus Kenya, produziert aber für den tanzanischen Markt. Darin besingt er, im Refrain gackernd, nichts anderes als die Vorzüge eines Lebens mit – Hühnchen und Pommes frites.

späten 1990er Jahre sprachen oft davon, der politische Wandel habe ihre künstlerische Freiheit gesteigert (vgl. Gesthuizen/Haas 1998). Was diese Freiheit bedeutet, ist Aushandlungssache. Was Rapper unter Freiheit verstehen, wurde von Angehörigen anderer Altersgruppen zunächst als Selbstunterwerfung unter westliche kulturelle Entwürfe interpretiert. Doch jede Generation hat ihre Zeit (vgl. Bude 2001: 10). Dies ist, in den Augen der Rapper, die Zeit neuer *umazi*.

„It is as if we do not have an African culture“

Die Interpretation, mit der angeeigneten Musikform würde auch deren kulturelle Umgebung importiert, führte zu missbilligenden Kommentaren und teilweise heftiger Kritik. Dieser Pressekommentar ist nur ein Beispiel: „There are so many cultures the city is losing direction. Just the other day I found a toddler singing raggamuffin in Swahili. Ha ha ha... It is as if we do not have an African culture. What a shame!“ (zit. Gesthuizen/Haas1998)

Kritisiert wird auch, dass es „every day a new word“ gebe, so etwa eine 45-jährige Frau aus Upanga. Die Einführung von Kiswahili als Nationalsprache war Teil der Unabhängigkeitspolitik; die Abänderung von Kiswahili und seine Durchsetzung mit englischen Vokabeln, die der Kiswahiligrammatik angeglichen werden, eignet sich für Kritiker, um auf die Fremdheit von Bongo Flava hinzuweisen. Doch gemeint ist Bongo Flava anders, und die Kritiker gehören, wenn Presse und eigene Beobachtungen mich nicht täuschen, zu einer kleiner werdenden Minderheit.

Weitere Kritik kommt bis heute von älteren Musikern: Rapper könnten keine Instrumente spielen, sie hätten keine Musikausbildung, und selbst auf der Bühne würden sie nur über Musik vom Band singen. Das stimmt, doch Angehörige der „neuen Generation“ stört das nicht im Geringsten. Ihre Musik hat eine neue Ästhetik. HipHop kommt weltweit ohne Musikinstrumente aus, und in Dar es Salaam ist HipHop, neben älterer tanzanischer Musik, der Sound, mit dem sie aufgewachsen sind. Ihre Soundästhetik und -produktion wird den Bedingungen der Privatisierung gerecht. Seit der Entflechtung von Staat und Wirtschaft entstanden unzählige Studios und Radiosender. Rapper waren nie betroffen von der Streichung staatlicher Subventionen für Musiker, die nach *ujamaa* wegfielen und Live-Musiker in Existenz bedrohende Situationen brachte. Seit das Einfuhrverbot für Luxusgüter aufgehoben wurde, haben Privatunternehmer Diskotheken ausgestattet (vgl. Graebner 2000a: 405), vor allem also Rap-Bühnen. Während Dansi-Musiker sich mit einer neuen Situation anfreunden mussten, schufen die Rapper von vornherein eine Infrastruktur, die den Bedingungen gerecht wurde und ihnen auf dem Markt Vorteile verschafft. Die Rapper müssen nicht *Radio Tanzania Dar es Salaam* gefallen, um gespielt zu werden. Junge Radiomoderatoren aus der *kizazi kipya* drängen ältere Musik zurück.

Konflikt ist Bestandteil der Prozesse des Aushandelns von Bedeutungen und Repräsentationen, die Coplan zufolge gerade in der Stadt, aber auch zwischen Generationen, stattfinden. „Inconsistency, ambiguity and disharmony are part of the dynamics of urban social process, in which conflict and its resolution give momentum to adjustment and change“ (Coplan 1985: 232).

Dieser Generationenkonflikt definiert Bongo Flava, die „Musik der neuen Generation“, mit, doch die Rapper versuchen auch, den Konflikt zu verkleinern; den Generationenknick weiter gerade zu biegen. In Situationen der Innovation, wie im Fall der Aneignung von HipHop, kommt es zu Äußerungen des Misstrauens. Doch wenn die Innovation einheimisch und nach eigenen Maßstäben umgearbeitet wird, wird sie selbstverständlich (vgl. K. Beck 2001: 67). Die Menschen – in diesem Fall auch die einstigen Gegner von HipHop – lernen, die Neuerung „unter spezifischen Blickwinkeln unter Ausschluss ebenfalls möglicher Blickwinkel zu betrachten“ (ebd.).

„Our hiphop is African hiphop“

Die Interpretation von HipHop als Verrat an eigenen Traditionen und an der hart erkämpften auch kulturellen Unabhängigkeit des Landes verlor und verliert in Dar es Salaam an Boden durch die Art, wie die tanzanischen Rapper HipHop reartikulieren – als offene (*-wazi*) internationale Musik, aber produziert und bewertet nach Maßstäben, die im eigenen Kontext entwickelt werden. Diese Umwertung hat Auswirkungen auf Art und Inhalt von Text, Repräsentationsstrategien, Bedeutungen und auch auf die Musik selbst. Die Sound-Orientierung am *flow* von US-Rappern bleibt bestehen; Issah (Kinondoni) sagt: „The same in hiphop all over the world is how to flow.“ Doch es besteht auch Einigkeit über die Notwendigkeit der musikalischen Umarbeitung, etwa durch die Verwendung panafrikanischer, lokal relevanter Klänge, Harmonien und Rhythmen, wobei stets präsent ist, dass heute *jede* tanzanische Musik panafrikanische Elemente enthält. Die Möglichkeit, diese zur Repräsentation der Nation einzusetzen, wird dadurch nicht tangiert (*eben im Gegenteil; vgl. hierzu Kap. 6*). O-Ten erklärt die Einbindung von als afrikanisch identifizierten Klangelementen zum Anspruch, den es in einem andauernden Prozess zu verwirklichen gelte:

KR: Do you like American hiphop?

O-Ten: YEAH! You know „Brick“? The best song of JayZ. I like so much „Brick“. I like to listen to music of Puff Daddy, Fabulous, you know. When I'm writing my songs, I get ideas. Ha ha. Ya.

KR: Would you say, Tanzanian hiphop is like American hiphop, or is it very different?

O-Ten: Tanzanian hiphop is NOT like American hiphop. It's different. [...] We make Kiswahili, they make English. Well, we have to make African beats. We make African beats. They make beats of over there. We change little by little, you know. Well, listen to the songs by for example Feruzi from *Daƶ Nundaƶ*, maybe „Jirushe“, or a song of GK, „Tuko pamoja“, ding-di-ding-ding. African beats, ya. He uses African beats. [...] Our hiphop is African hiphop [*hiphop wa afrika*]. We can do slow slow slow, we change. For three years we change now. Because every day new songs are published, and every song will change more, if you compare with over there [USA]. [...] Some people don't want to understand what we are doing. But I absolutely know. But we can convince them to listen to African hiphop. All people will know: This is African music. You know, after three years they will know.

KR: 2006?

O-Ten: Hi hi, ya, 2006 they will know.

Bongo Flava ist so zu einer auch bei älteren Tanzaniern überwiegend tolerierten, von manchen gern gemochten Musikrichtung geworden. Was bleibt auch? Um Rap kommt niemand in Dar es Salaam herum. Der Kritik hervorrufende Mangel an „Eigenem“ wird immer stärker behoben – wie O-Ten hier ankündigt, durch immer eindeutigeren Zuwendung zu eigenen musikalischen Konzepten. Bongo Flava inkorporiert seit einigen Jahren immer stärker panafrikanische Sounds.¹⁴⁵ Im Grunde ist Bongo Flava bereits nun immer dann weitgehend akzeptiert, wenn die Texte eine *Message* haben und die tanzanische Gesellschaft thematisieren. Ärger und Freude wechseln sich bei älteren Tanzaniern beim Radiohören innerhalb von fünf Minuten ab. Lief abends in der Straße ein Song im Radio, der einem etwa 60-jährigen Hörer nicht gefiel, weil er in Tanzania lebe und nicht „kule kule“ – „da drüben“ – in Amerika, so konnte es passieren, dass er den nächsten Song ausgesprochen lobte. Sofern er eine nationale *Message* hatte.

Bongo Flava ist eine Erneuerung vorhandener Repräsentationen der Nation, aber keine Abkehr von der Nation. Die Musik legt ihren Fremdheitscharakter nach und nach ab. Ein Comic, den Rockman und Slotter von *LWP Majitu* (Temeke) aus einer 100-Shilling-Zeitung, welche vor allem von Jugendlichen gelesen wird, ausgeschnitten und in ihrem Ghetto aufgehängt haben, zeigt eine prominente Perspektive der „neuen Generation“. Der Comic zeigt einen Grabstein mit der Aufschrift „Bolingona [und] Taarab“. Am Grab steht ein Rapper und verspricht, allerdings ohne große Trauer zu zeigen, sie nicht zu vergessen. Über ihm weht die tanzanische Nationalflagge.

„Auf die veränderten Lebensumstände reagieren die Menschen einerseits durch Adaption an die ‚neuen‘ (globalen) Güter und Verhaltensweisen und andererseits durch ein Zurückgreifen auf ‚alte‘ (oftmals lokale) Güter und Verhaltensweisen“ (Egbert 2001: 18). Die Rapper sorgen selbst dafür, dass Bongo Flava auch umstritten bleibt, wenn auch in weit geringerem Maß als in den 1990er Jahren; vor allem wenn sie das Neue, das global Vorgestellte in Songtexten besonders unterstreichen, also *Party*- statt *Message*-Songs aufnehmen. Ende 2004 drohte die BASATA (*National Arts Council*) mit einem Verbot von zwei Rapsongs „for what they called unethical lyrics“ (Ogot 2004). Der eine war „Mikasi“ von Mangwair und Feruzi (*Daṣ Nundaṣ*), weil darin zum Rauchen von Marihuana aufgefordert werde. Der andere war „Mimi“ („Ich“) von O-Ten (Upanga). O-Ten vertont darin eine Fehde mit dem Rapper Afande Sele (aus Morogoro) – eine Nachfolgefehde des Eastcoast-Temeke-Konflikts.

Die BASATA fürchtet, solche Songs schürten Feindschaften unter Musikern (vgl. ebd.). Doch Afande Sele und O-Ten verstehen ihre Fehde im Sinn einer HipHop-Battle. Fachwissen über HipHop ist Voraussetzung für das Verständnis. Dieses aber besitzen weitgehend nur Angehörige der „neuen Generation“. Die Rapper des *Eastcoastteams* wissen, dass *Battles* missverstanden

¹⁴⁵ Ein Beispiel ist der Song „Asali wa Moyo“ auf der CD im Anhang, Song 7. Was von deutschen Freunden als „billig produziert“ identifiziert wurde, nämlich die ersten Takte, ist so gewollt: der panafrikanisch orientierte Klang einer *filimbi*, Flöte. Im Schlusskapitel werde ich mich noch zur Einbindung von Bongo Flava in einen größeren afrikanischen Kontext äußern.

werden. Trotzdem verzichten sie nicht grundsätzlich auf sie. Hier erschließt sich eine neue Dimension des geschilderten, bei verschiedenen Hoods uneinheitlich ausfallenden Bedeutungsmanagements: Auch die Rapper des *Eastcoastteams* weisen sich zwar gesellschaftliche Aufgaben zu, sei es als Lehrer (Mwanafalsafa), Helfer der Gesellschaft (GK) oder Aidsaufklärer (Snare): Sie wollen *Messages* verbreiten, und eine *Message* steckt, wie ich zeigte, in lokal relevanten Themen. *Battles* oder *mashindano* wirken aber gegenläufig, da sie als US-Kopie, als *Party* gelten und das als global Imaginierte scheinbar *über* lokale Identifikationen stellen. Der Sinn der *mashindano* erschließt sich vor allem den Rappern selbst. So provozieren sie immer wieder Kritik und Unverständnis. Doch es ist auch ein Spiel mit den Repräsentationen. Sie setzen auf diese Art das als global Verstandene als Repräsentation einer Vision eines sich weiter öffnenden, der Welt zugewandteren Tanzanias ein. Kommen *mashindano* ins Spiel, so um zu zeigen, dass die *uwazi* ihnen Möglichkeiten zur Verfügung stellt, die sie auch nutzen wollen: „Tu was immer du willst. Tanzania ist offen“. Auch dieser Aspekt, eingangs zitiert, gehört zur Repräsentation der Nation. Gleichwohl machen solche Songs, die als global geltende Praktiken integrieren, eine Minderheit der Songs aus. Mir liegen nicht alle existierenden Songs vor, sie sind bei weitem zu zahlreich. Ich beziehe mich stets auf die erfolgreichen Songs, die im Radio gespielt werden und über Tonträger, analog oder digital, zugänglich sind. Der Eindruck, den ich so gewann, wurde aber von mehreren Seiten bestätigt; nicht nur von Rappern, sondern auch von Radiomoderatoren und von Miikka Mwamba Kari, der seit 2000 in Dar es Salaam als Produzent arbeitet. Er sagt: „They sing about money, cars, smoking dope and battling and stuff like that, but that is by far the minority of the music. [...] Most of the time, there is some deeper point in the lyrics.“

Dar es Salaams Rapper beziehen Position zu Themen, die sie sich von der Metropole aus als national relevant vorstellen. Sie wollen für und über die Gemeinschaft rappen, als deren Teil sie sich sehen, mit den Augen einer neuen Generation. So bleibt, auch wenn sie mit Elementen des HipHop spielen, die als Kopie kritisiert werden, doch immer die Intention: die Nation zu rappen.

5.2.3. Bongo Flava und *ujamaa* (Gemeinschaftssinn)

Usisikie tetesi, mi ni nuksi – Höre nicht auf das Gerücht, ich sei gefährlich

Nakwenda upesi upesi – Ich gehe schnell, ganz schnell

Kisha nakwenda pole pole bila kekele – Und am Ende dann gehe ich langsam, völlig lautlos

Mpaka kwenye kilele, mi ni Nyerere wa rap – An die Spitze: Ich bin der Nyerere des Rap

Mr. II a.k.a. II Proud: „Moja Kwa Moja“.

Das Erlebnis der Privatisierung verbindet die Rapper mit anderen Mitgliedern ihrer Generation zu einer Gemeinschaft. Doch Vorstellungen und Bilder der „Nation“ speisen sich für die Rapper nicht nur aus generationsprägenden, einmaligen Erlebnissen, sondern auch aus tradierten und

selbst früh erworbenen Erinnerungen. Die Unabhängigkeit sowie die Entstehung und Frühzeit von *ujamaa* sind überlieferte Geschichte. Doch was von Nyereres *ujamaa* im Gedächtnis der Rapper – in Mannheims Worten – fest sitzt (vgl. 1978: 46), weil es auf persönlicher und nicht nur auf tradierter Erinnerung beruht, sind mit *ujamaa* und mit Nyerere in Verbindung zu bringende Werte und Idealvorstellungen einer nationalen friedlichen, solidarischen Gemeinschaft.

Julius Nyerere ist eine Schlüsselfigur in Tanzanias Geschichte. Seine Verehrung findet ihren Ausdruck vielfältig. *Khanga*- und *Vitenge*-Stoffe zeigen sein Gesicht neben der nationalen Freiheitsfackel „Mwenge“, der Wappeninschrift „Uhuru na Umoja“ („Freiheit und Einheit“) und den Nationalfarben (vgl. Reuster-Jahn 2001). Sein Foto hängt in Geschäften, Banken und Privathäusern. Das Konterfei des heutigen Präsidenten, Benjamin Mkapa, kommt erst auf Platz zwei. Als Mkapa anordnete, Porträts von Nyerere und Ali Hassan Mwinyi, Mkapas Vorgänger, abzuhängen (vgl. Askew 1997: 75), wurde dies wohl nur bezüglich Mwinyis Bild befolgt. Nyerere „wurde zu seinen Lebzeiten als Garant für Frieden und die Einheit des Landes betrachtet“ (Reuster-Jahn 2001). Nach seinem Tod 1999 wurden Schlagworte seiner Politik von Musikern „betont und verbreitet. So wurde in der Trauerzeit seine Funktion als Integrationsfigur hervorgehoben, er [*sic!*] schon zu Lebzeiten besaß“ (ebd.). Auch für Dar es Salaams Rapper gehört, was Nyerere verkörperte, zu den Bildern der Nation. Einheit (*umoja*), Friedenserhaltung und soziale Kooperation, von Rappern als zentrale tanzanische Prinzipien kommuniziert, führen sie auf Nyerere zurück. Das wird zum Beispiel bei der Ablehnung des *Gangsta* konkret.

Daz Mwalimu (Sinza) wählte seinen Künstlernamen in Anlehnung an Nyereres Spitznamen aus: *Mwalimu*, der Lehrer.¹⁴⁶ Im Rapsong „Moja kwa Moja“, gab sich der erfolgreichste Rapper der späten 1990er Jahre in Tanzania, II Proud (auch Mr. II) den Beinamen „Nyerere des Rap“. Nyerere sei „a powerful person whose statements are being heeded“, so II Proud. „Tanzania is in II Proud’s words, *jengo lenye moyo na kulima na wenye choyo*‘ (a construction with a heart but eaten by self-seekers). The heart in the construction goes back to popular values of fairness and justice, as well as elements of Nyerere’s utopian *Ujamaa* Nation“ (Remes 1999: 30, zit. DeRycker 2002: 27). Mit den *self-seekers* personalisierte Mr. II Korruption und soziale Ungleichheit; Themen, die noch heute prominent auf der Agenda der Rapper stehen – und immer wieder als rezentes, also als Post-*ujamaa*-Phänomen beklagt werden: als Resultat der Unterbezahlung vieler Beamter und als Folge des „breakdown of the social magic“ (Remes 1998: 77) des *ujamaa*-Systems. „The policies Nyerere developed still have an impact on the practices and beliefs of contemporary youth“ (ebd.: 6). Remes spricht hier von 1993, doch ich halte es auch für meine Forschungszeit noch für zutreffend. Als GK erklärte, woher er sein Wissen über HipHop habe, sagte er:

¹⁴⁶ „Wenn er immer wieder [...] selbst beim Bau von Häusern oder bei der Organisation eines Ujamaa-Dorfes Hand [anlegt], und mit Bauern und Arbeitern diskutiert, um den Dialog der Partei mit dem Volke neu zu eröffnen, so entspricht das auch einem für ihn typischen Charakterzug, der ihm den Beinamen *Mwalimu* (der Lehrer) gegeben hat“ (Grohs 1979: 9).

GK: Ich habe viele Bücher über HipHop gelesen. Und [...] Bücher von Sowjets [*Wasowjet*], marxistische Theorie oder Lenin und Nyerere. [...] Sie sagen, es sei ein Muss, dass du arbeitest, um zu helfen. Ein Muss, zu wissen, dass der andere auch dir helfen wird. Zum Beispiel. Das ist eine gute Sache. [...] Auf diese Art erweisen wir unseren Respekt. Wenn wir Lehrer sind, dann zeigen wir den Leuten damit auch unseren Respekt. Nyerere hakusaliti [*er hat uns nicht hintergangen*]. . . Weißt du, was -saliti [*hintergehen, entzweien*] heißt?

KR: [*schüttelt den Kopf*.]

GK: Ah, -saliti. . . wie -geuka [*umdrehen, verändern*]. Ich weiß nicht, wie du das ausdrückst, Mann.

Dass Politikwissenschaftler (vgl. Andorfer 1992: 117f.) bestreiten, dass Nyereres afrikanischer Sozialismus auf Marx aufbaue, steht auf einem anderen Blatt. Es geht hier um eine Vorstellung von Sozialismus, wie sie Nyerere selbst propagierte (vgl. Meyns 2001a: 566): als „Geisteshaltung“ (Nyerere 1979: 10). Die Idee der *one nation*, in der man sich gegenseitig helfe, wird von GK als Impuls gebend für das eigene Handeln kommuniziert. Die Regierungsversion von *ujamaa* ist gescheitert, doch als Idee von Solidarität, Gemeinschaftssinn und sozialer Kooperation wirkt *ujamaa* nach. Als Idee einer Gesellschaft, „in der alle Mitglieder gleiche Rechte und gleiche Chancen haben; in der alle in Frieden mit ihren Nachbarn leben können ohne Unrecht zu erleiden oder zu schaffen und ohne ausgebeutet zu werden und ohne auszubeuten“ (ebd.: 42).

Remes sieht Prinzipien wie „equality, justice, and brotherhood and opposed exploitation and corruption“ (1998: 164) darin enthalten. Er schreibt: „Though people state that *ujamaa* is finished, I believe they refer to the governmental version, a capitalized *Ujamaa*. But the ideas of *Ujamaa*, like solidarity or justice, have not completely died among the urban poor, nor among youth“ (ebd.: 164f.).¹⁴⁷ Sein Schluss ähnelt meinem eigenen, den ich bereits während meiner Feldforschung formulierte, um die soziale Kooperation vieler Jugendlicher zu beschreiben, die in den Straßen Dar es Salaams informelle Arbeiten verrichten, am Existenzminimum entlangschlittern und sich nichts mehr wünschen als ein Paar Schuhe der HipHop-Marke Timberland: „Nyereres Politik des *ujamaa*, des afrikanischen Sozialismus, ist gescheitert, aber *ujamaa* ohne Politik ist irgendwie noch da“ (Raab 2004d). Nyerere hatte „die traditionellen Begriffe der Swahili-Sprache für neue politische Institutionen und Trends“ (Kummer 1990: 270) verwendet, Begriffe, „für die beansprucht wurde, daß sie aus dem traditionellen System afrikanischer Werte entwickelt worden seien“ (ebd.). Kiswahili ist in den Augen vieler Rapper der Entstehung und Erhaltung einer nationalen Gemeinschaft förderlich; etwa in den Augen von La Rhumba (Sinza), der die Sprache an exponierter Stelle betont. Wie alle anderen Rapper aus Dar es Salaam rappt er mit seiner Gruppe *Daz Nundaz* auf Kiswahili.

¹⁴⁷ Bongo Flava kennt auch deutliche Reggaeinflüsse (Hörbeispiele auf der CD im Anhang, Songs 2 und 9). Reggae-sänger Bob Marley und Rapper Tupac werden oft in einem Atemzug als Vorbilder genannt. „For these Rasta, the Rastafarian way of life (or better, their interpretation of it) was very relevant to Tanzania. If one considers the ideas of African Socialism [...], of creating a just society based on cooperation, self-reliance, equality and justice, it is not far-fetched to find commonalities with reggae and Rastafarianism. Jamaican musicians speak about the conditions of the urban poor and the desire for change, issues many urban Tanzanians can identify with“ (Remes 1998: xii f.).

La Rhumba: Everybody wants to be a part of society, and this makes most of the artists use Kiswahili. You know, we are using Kiswahili 'cause we need to be the part of society, and we don't want to be the part of others' society. So we want to be Tanzanian, so that's why we are using Kiswahili. [...] People who are using their local language, it's only for their people. So we are using Kiswahili for the people of Tanzania.

KR: Is there a difference between Kenya, Uganda, Tanzania?

La Rhumba: Kenya they are using Swahili and some of their local languages. The same times they are mixing their local languages, compared to us, that's the system, ya.¹⁴⁸

Die Benutzung von Kiswahili über die Grenzen aller ethnischen Gruppen hinweg unterscheidet Tanzania von kiswahilischsprachigen Nachbarländern. Der Gebrauch von Kiswahili steht für das Integriertseinwollen in Nation und Gesellschaft. Doch die Sprache ist nicht nur Symbol der Einheit, sondern vor allem ein Weg zur Einheit. „Many credit the impressive sense of Tanzanian national unity in large part to Nyerere's decision to institute and enforce Kiswahili as the national language as well as the sole instructional medium in primary school education“ (Askew 1997: 277). Snare (Upanga) vermutet, vom eigenen Kontext ausgehend, in der Sprachwahl den wesentlichsten Aspekt der Aneignung auch in anderen Ländern, der Rap Lokalität verschafft.

Snare: Maybe German they use German, French they use French, and here Tanzania, we use Kiswahili. So it becomes different. I think the language's the identification that makes rap music special in each country. Richie und Issah (Kinondoni) sehen im Kiswahilgebrauch Sinn, um eine Nationsgemeinschaft herzustellen; besser: zu festigen. Den Bezug zu *ujamaa* habe ich Issah durch meine Frage in den Mund gelegt. Doch er ist, glaube ich, nicht abwegig. Und Issah bestätigt meine Interpretation.

Richie: Tanzania, there are so many tribal here, kabila [tribes]. So every tribal is having a music themselves. [...] And Bongo Flava is for all, is not any tribal, is all. So you can talk to all. Even if you are Mchagga, Sukuma, all they are singing Bongo Flava. [...] Any tribal is having their culture. Bongo Flava is for all the people of Tanzania.

KR: It's like *ujamaa*?

Issah: [zögert] Yes, sure, it's *ujamaa*.

5.2.4. Bongo Flava und *umoja* (Einheit)

Umoja wa Tanzania. Amen – Die Einheit Tanzanias. Amen.

Muungano CCM na CUF soletunaulilia – Wir flehen um die Vereinigung von CCM und CUF

Kilichobaki kujenga imaam soletokishangaliaaa – Was bleibt, ist nur, die Hoffnung aufrechtzuerhalten

Hima himaaa, Tanzaniaaaa – Pack es an, los geht's, Tanzania!

Juma Nature feat. Professor Jay: „Umoja wa Tanzania“, Dar es Salaam 2003.

¹⁴⁸ Das Bild, das mir von vielen Gesprächspartnern in Dar es Salaam von Kenya vermittelt wurde, ist das eines ethnisch stark differenzierten Landes. Während man in Tanzania in jede Bar gehen und dort mit jedem plaudern könne, gebe es in Kenya Bars, in die nur die Angehörigen einer ethnischen Gruppe gingen; alle anderen seien nicht willkommen. Daher würden in Kenya auch viele „local languages“ benutzt und nicht nur Kiswahili, so die verbreitete Vorstellung.

Im Song „Umoja wa Tanzania“ („Die Einheit Tanzanias“)¹⁴⁹ formuliert Juma Nature (*Temeke Family*) die Hoffnung, dass sich die Einheit Tanzanias auch auf Parteiebene einstelle. Nur durch eine Vereinigung zwischen den zerstrittenen Parteien CCM (*Chama Cha Mapinduzi*) und CUF (*Civic United Front*) könnten die dringenden Probleme für die Bürger des Landes, bei ihm an erster Stelle Armut und Hunger, gelöst werden.¹⁵⁰ Juma Nature spricht, wie in allen seinen Songs, aus der Perspektive der *watu wa chini*, der „kleinen Leute“ („Leute von unten“), die auch *wajamaa* heißen. Sein Album, auf dem der Song zu finden ist und das zu den bestverkauften 2003 gehörte, heißt „Ugali“, nach dem Nationalgericht: ein Maisbrei, der als Speise der kleinen Leute gilt. Anlässlich der Veröffentlichung ging Juma Nature mit anderen bekannten Rappern auf Tournee durch das ganze Land, darunter *LWP Majitu* (Temeke) und auch Feruzi (Sinza). Das Magazin *Femina* schrieb: „It was the first time that more than twenty Tanzanian Hip Hop artists including a cameraman and dancers had stayed on the road for two weeks“ (Josh 33/2003: 9).

Rapper setzen Bongo Flava ein, um Aufbruchsstimmung zu einem Aufbruch in die Zukunft zu vermitteln. Das kann direkt über Texte geschehen: Juma Nature's „Hima himaaa, Tanzaniaaaa!“ (etwa „Pack es an, Tanzania!“) ist von einem Chor jubelnder Menschen untermalt.

Es gilt aber zu unterscheiden zwischen verschiedenen Repräsentationszielen, die angestrebt werden. Viele Songs haben die Intention, Tanzania aus der Perspektive der *watu wa chini*, der „kleinen Leute“, zu repräsentieren. Juma Nature's Song ist ein Beispiel. Auch alle meine anderen Informanten nahmen Songs auf, die unter diese Kategorie fallen. In *Gangwe Mobbs* „Mtoto wa geti Kali“ geht es um die schwierige Liebe zwischen einem armen Jungen und einem reichen Mädchen, wobei Inspectah Haroun aus der Sicht des Jungen rappt. „Majobless“ („Die Arbeitslosen“) der *Big Dogg Posse* handelt von Jugendarbeitslosigkeit und ihren Folgen. In GK's „Sister Sister“ entschließt sich eine junge Frau, ihre Eltern und Geschwister zu verlassen und kommt ohne sie prompt in existenzielle Schwierigkeiten. In *Daɓ Nundaɓ'* „Maji ya Shingo“ („Wasser bis zum Hals“) geht es um ein Waisenkind, das, ohne soziale Absicherung, zwangsläufig kriminell wird und im Gefängnis landet. In „Barua“ („Brief“) findet ein junger Mann einen Brief seiner Freundin. Darin steht, dass sie ihn verlassen werde; ein anderer könne ihr finanziell mehr bieten. All diesen sehr erfolgreichen Songs wird *Message*-Charakter zugeschrieben (vgl. Kap. 4.3.7). Sie alle behandeln viel diskutierte Themen.

¹⁴⁹ Auf der CD im Anhang, Song 1.

¹⁵⁰ Die CUF erhält große Unterstützung auf Zanzibar, aber kaum auf dem Festland. Die Kompetenzsplitting zwischen Festland und Zanzibar ist die wohl größte politische Spannungsquelle innerhalb Tanzania. Die politische Instabilität wird immer wieder auch als ökonomisches Problem genannt. Zanzibar erneuert periodisch die Forderung, eine unabhängige Politik führen zu dürfen. 1992 trat Zanzibar der „Organisation of the Islamic Conference“ (OIC) bei, was auf Druck des Festlands 1993 widerrufen wurde, weil es dem tanzanischen *säkularen* Status widersprach. Nach der Wahl von 2000, bei der die zanzibarische CUF 16 und die CCM 206 von 231 Parlamentssitzen erhielt, erneuerte Zanzibar seine Forderung, der OIC beitreten zu dürfen, was von der Regierungspartei CCM wiederum zurückgewiesen wurde. 2001 kam es zu gewalttätigen Ausschreitungen auf Zanzibar. Eine Übereinkunft zwischen CCM und CUF 2001, *muafaka* genannt, beschert vorübergehende Stabilität (vgl. EIU 2003: 13-15).

Sajo: So many many things [...] which are important in life, you can get in hiphop. That's why we like hiphop, I mean, hiphop is good, man. Talking about life, talking about people's problems, it's a chance for us to talk about our problems, the problems surrounding, that surround us. . .

Feruzi: . . . surround us as society.

KR: What is it what you are especially talking about?

Sajo: Problems surrounding our society, and what we sing is what our feelings do. What we've seen in our society. As I told you, we sing about life, what is in life. Through our talents, we are spreading the things we see [...], our feelings by making a beat, melodies, voice, good arrangements, writing verses.

Zum Teil behandeln Songs Themen, die auch auf der staatlichen Agenda stehen. Aids-Songs sind ein Beispiel. Mwanafalsafa erzählt in „Alikufa kwa ngoma“ („Er starb an Aids“) von einem Mann, der sich stets moralisch integer gab – und trotzdem an Aids starb. Zwischen den Zeilen steht, dass es nicht vor Aids schütze, über Schutz nur zu reden. Rapper wie Mwanafalsafa und GK treten etwa auf Schulveranstaltungen auf. Die teils von staatlichen Stellen organisierten *tamasha wa Aids* – Aidskonzerte – erfahren Zuspruch aus der ganzen Gesellschaft. Das ist nicht unüblich; auch nicht, dass sich einige Rapper instrumentalisieren lassen: „Since independence musicians have regularly helped to promote government policies in their songs“ (Graebner 1997: 110). Aber sie haben dies selbst in der Hand und üben auch Kritik an Politikern. Die Rapper von *Kwanza Unit* zum Beispiel kritisierten die Regierungspartei CCM, kooperierten aber zugleich mit ihr. Das eine schließt das andere nicht aus. 1993 war die Gruppe zum Parteisekretär eingeladen worden.

„Fresh G, one of KU's rappers, praised the Party of the Revolution using the instrumental version of a US rap hit tune, *Hip Hop Hooray* (by Naughty By Nature); Wense told me the praise went like ,CCM Hey, CCM Ho' but did not know the rest. Kolimba was very pleased and, according to Wense, gave Fresh G ,*laki moja*' [100,000 T.Sh.; [...]]¹⁵¹. There were a couple of other instances where [sic!] KU's rappers performed at CCM celebrations and offered praise to the party. [...] [T]his is not an uncommon practice among Tanzanian musicians. Remmy Ongala has also praised CCM and their policies in the past“ (Remes 1998: 307f.).

Ein Journalist schrieb über diese Zusammenarbeit: „(T)hese youth with revolutionary intentions but with a peaceful goal have shown that they will produce great things in the future“ (zit. Remes 1998: 308f.). *LWP* aus Temeke (wobei es sich um die Vorgänger meiner Informanten handelt) präsentierten 1997 im Song „Kijijini“ („Auf dem Dorf“) das rurale Leben in positivem Licht – just zu der Zeit, als die Regierung (allerdings erfolglos) Bemühungen unternahm, die Land-Stadt-Migration einzudämmen. *LWP* griffen dabei gar auf die sozialistischen Schlagwörter „Nguvu Kazi“ („Arbeitskraft“ für *self-reliance*) und „Uhuru na Kazi“ („Freiheit ist Arbeit“) zurück, die im Zusammenhang mit der durch *ujamaa* vertretenen Dorfpolitik gestanden hatten. Ein Textauszug:

mjini bapa twauweka twa tseka – Hier in der der Stadt haben wir zu leiden

badi shaghala baghala kila jambo beka beka – Bis zur Grenze [der Stadt] ist alles ein einziges Chaos

na iwe isiwe lakini kijijini mambo yataeleweka – Aber auf dem Dorf sind die Dinge zu verstehen

¹⁵¹ Damals noch 225 US-Dollar, entsprach „laki moja“, also 100.000 Tansanische Shilling, 2003/04 nur noch rund 100 US-Dollar.

Kiitikio: *twende kijijini, abbaa* – **Refrain:** *Lasst uns auf die Dörfer ziehen, ah!*

kijijini, gia, ya! yo! High peace for ma niga – *Aufs Land, los, ja, yo! High peace für meine Niggaz!*

Der Song ist, jeweils im Singular, an Führungskräfte (*kiongozi*), Gleichgesinnte (*ndugu*), Arbeiter (*mfanyakazi*), Patrioten (*mzalendo*) und Bürger (*mwananchi*) gerichtet und gipfelt in der Aufforderung „wacha kulauma viongozi“ – „Hört auf, unsere Führer zu kritisieren!“

2003 engagierte die *Presidential Parastatal Sector Reform Commission* (PRSC) den Rapper Mr. Ebbo als Unterstützer für eine Kampagne, die der Öffentlichkeit die Vorteile der Privatisierungspolitik nahebringen sollte (vgl. auch Englert 2003: 79). Mr. Ebbo rappte in „Ubinaf-sishaji“ („Privatisierung“) über die Vorteile der Privatisierung der Eisenbahn.¹⁵²

Mr. Ebbo: „I’m singing about privatisation. It’s about to co-operate [*sic!*] with the government just to let people know what privatisation is, what privatisation really is. I mean what has to be done to improve our economy“ (zit. Dickinson 2003).

Beispiele wie diese unterstreichen meine Forderung, für kulturelle Äußerungen von Jugendlichen nicht pauschal und a priori einen oppositionellen Charakter zu markieren. Eine Perspektive von oben, die Mr. Ebbo in diesem Beispiel einnimmt, schließt Kritik an der Regierung weitgehend aus. Die in den neueren erfolgreichen Songs – bei weitem – häufiger gewählte Perspektive „from below“ (Remes 1998: 121) dagegen ermöglicht Kritik an der Regierung, auch wenn sie sie nicht zur Regel macht. Professor Jay’s „Kikao cha dharura. Siyo mzee“ („Dringlichkeitssitzung. Nein, mein Herr“) von 2003 ist einer der kritischen Songs.¹⁵³ Er wurde als Solorapper bekannt mit „Ndio Mzee“ („Ja, mein Herr“). Darin geht es um einen Politiker, der im Wahlkampf den Bürgern das Blaue vom Himmel verspricht, etwa Traktoren für jeden Bauern und Hubschrauber für alle Polizisten. Nun wird die Situation nach der Wahl geschildert. Die Bürger haken nach:

Mbeshimiwa sisi wakulima ulituabidi matrekta – *Verehrter, du versprachst uns Bauern Traktoren*

Na siku zinayoyoma tu mbona haujayaleta? – *Die Tage ziehen vorbei, warum hast du sie noch nicht gebracht?*

(Jibu:) *Wakulima mngeendelea tu kutumia jembe la mkono* – (Antwort:) *Bauern, nehmt weiter die Hacke*

Serikali haina hela bajeti imefika kikomo – *Die Regierung hat kein Geld, das Budget ist am Limit*

Naona kilimo cha mkono kiniendelea vizuri – *Ich sehe doch, dass die Handarbeit weiterhin gut funktioniert*

Jamani kazezi mikono endeeleni kuka za misuli – *Also benutzt eure Hände, und stärkt eure Muskeln*

Kiitikio: *Wananchi tupo pamoja hapo. (siyo mzeeee)* – **Refrain:** *Bürger, wir stehen zusammen. (Nein, Herr!)*

[...] *Wakulima tupo pamoja pale, (siyo mzeeee)* – *Bauern, wir stehen zusammen. (Nein, mein Herr!)*

Wanafunzi tunaelewana kule, (siyo mzeeee) – *Schüler, wir verstehen einander. (Nein, mein Herr!)*

¹⁵² Ich traf Mr. Ebbo in Dar es Salaam, wo er Promotion für seinen damals neuen Song „Bongo Flava“ machte, und begleitete ihn auf seiner Rundfahrt von Radiosender zu Radiosender. Wir trafen unterwegs die Sekretärin des Präsidenten. Abends trat Mr. Ebbo auf einem Fest der höchsten Richter Tanzanias auf der Terrasse des noblen Gymkanas-Sportclubs auf.

¹⁵³ Die gravierendste mir bekannte Ausnahme sind einige Songs von *Wagosi wa Kaya* aus Tanga, vielfach als politischste Rapgruppe Tanzanias bezeichnet. Sie schrieben unter anderem „Wauguzi“ („Krankenschwestern/-pfleger“). Der Song handelt von den schlechten hygienischen Zuständen in Krankenhäusern und von der Unerschwinglichkeit von lebenswichtigen Medikamenten für einfache Bürger. Doch die Reaktion der Regierung zeigt, dass auch in diesem Fall eine Einordnung von Rap als *Widerstandsmaßnahme* kaum angemessen wäre: *Wagosi wa Kaya* wurden ins tanzanische Gesundheitsministerium eingeladen und trugen den Song dem Minister vor (Information von *Wagosi wa Kaya*; aber bestätigt von mehreren Quellen). „It was the first time that a social hip-hop comment got a political reaction“, so Taji Liundi.

Mabahamedi na mapolisi pale (siyo mzeleeeee) – Seeleute und Polizisten dort. (Nein, mein Herr!)

Solche Texte setzen sich äußerst kritisch mit der Regierung auseinander. Diese Kritik ist fiktiv und präventiv gemeint: „That didn’t happen. It’s critical, but it’s just a funny story. The message is that it should never happen“ (Taji Liundi). Doch im Subtext des Songs findet sich ein Bezug zum 1992 eingeführten Mehrparteiensystem (*nyama vingi*): Als es nur eine Partei gab, brauchte kein Politiker mehr zu versprechen, als er halten konnte. Die Kassette, die den Song enthält, heißt „Mapinduzi Halisi“ („Die wahre Revolution“), eine Anspielung auf den Namen der *Chama Cha Mapinduzi* – Revolutionspartei. Was dieser Song zeigt, ist, dass Rapper sich nicht an den Rand der Nation stellen, sondern sich als eine Gruppe von Wortführern einer nationsumfassenden Gemeinschaft betrachten, zu der auch Bauern, Schüler, Seeleute, Polizisten und schließlich alle Bürger gehören. Er zeigt aber auch, wie andere Songs, dass die Privatisierung, deren Profiteure zumindest die erfolgreichen Rapper sind, in deren Augen das Gemeinschaftsbewusstsein nicht unbedingt fördert. Mehr Korruption, eine größere soziale Schere, Streit zwischen zanzibarischen und Festland-Parteien: Viele Jugendliche betrachten das als große Mankos der Liberalisierung.

So stehen wir in der Außenbetrachtung vor einer scheinbar paradoxen Situation: Die Rapper besingen den nationalen Zusammenhalt und tanzanische Grundwerte, die auf *ujamaa* zurückgeführt werden. Aber sie tun dies mit einer Musik, die unter *ujamaa* nie möglich gewesen wäre. Sie besingen zugleich die Pluralisierung der Möglichkeiten und die neue Offenheit der Privatisierung, dank der sie textlich und musikalisch freier agieren könnten als zu *ujamaa*-Zeiten, und fordern Solidarität mit der Regierung – aber sie kritisieren die Arbeitslosigkeit und das neue Ausmaß an Korruption. Rapper sind Klageführer sozialer und politischer Schieflagen, doch sie zeigen sich, mit Blick auf die Zukunft Tanzanias, auch immer besorgt und sind so eher als kritische Diskussionsteilnehmer zu betrachten denn als Opponenten des Staats. Sie sehen sich als Verbreiter wichtiger *Messages* und wollen ihre Musik allgemein akzeptiert machen. Und sie treten davon zurück, indem sie – wissend um die Kritik, die sie so hervorrufen – HipHop-*Battles* aufgreifen und *Party*-Songs singen. In Rapsongs, die im sozialistischen System keine Chance auf Erfolg gehabt hätten, fordern ihre Autoren die Besinnung auf Gemeinschaftlichkeit, die sie durch die Privatisierung, die ihre Musik ermöglicht hat, auch bedroht sehen.

So ist Bongo Flava in vielerlei Hinsicht nicht als Entweder-Oder, sondern als ein Sowohl-als-auch zu interpretieren: Rapper fühlen national und als Teil der Welt; sie profitieren von der Liberalisierung und vertreten sozialistische Ideale; sie ziehen als global Vorgestelltes heran, um lokal eigene Bilder der Nation zu entwickeln; sie wollen Traditionen weitertragen, fügen sie aber eigenen neuen Musikkonzepten ein, die auch als Bruch mit der Tradition verstanden werden.

Feruzi: Sometimes we make like traditional music. We can do ragga, we can do tradition, and we can do especially hiphop.

Sajo: We are using tradition, it is a tradition beat, I mean. If you want to show the people that you are Tanzanians, [...] use Tanzanian keys. I mean our culture, things like that. But we mix, sometimes we use some hiphop beats, sometimes ngoma. We mix. [...] The tradition beat is showing the culture.

So ermächtigen sich Dar es Salaams Rapper selbst, im Diskurs die 40 Jahre währende Suche nach nationaler Identität (vgl. Askew 1997: iv) fortzusetzen; eine Suche nach „authentischen“ Repräsentationen Tanzanias. Authentizität aber ist verhandelbar. Wie ich erwähnte, bestand nie Einigkeit zwischen stets mehreren existierenden Entwürfen, auch heute nicht. Und Bongo Flava ist nur einer der Entwürfe. Doch mehr als diesen einen Entwurf darzustellen, ist nicht mein Ziel.

Issah (Kinondoni): Hiphop is like a music of a new generation. Among of Tanzanian people it was once to copy something. But that was to change. They [*Tanzanian rappers*] were not singing in English, but singing in Kiswahili. They wanted to go with the world changes. It's not original America, it's not only traditional, but it's from America. So it is something like being part of the world.

Dar es Salaams Rapper zielen auf „Umoja“ ab, eine Einheit Tanzanias. Doch sie meinen keine Einheit der vielen ethnischen Gruppen mehr, wie Nyerere. Diese heißt es für sie zu erhalten; doch sie müssen sie, zumindest in Dar es Salaam, nicht mehr erstreiten. Ihr Einheitswunsch zielt auf die Verbindung von wirtschaftlichem Fortschritt, den die Privatisierung bringen soll, aber ohne die soziale Schere innerhalb der Nation weiter zu öffnen – was ein *ujamaa*-Gedanke ist.

Wirklich paradox? Oder besteht die Kunst, eine Kunst zu interpretieren, die soziale Realität abbilden und nicht nur l'art pour l'art sein will, nicht vielmehr darin, Brüche zuzugestehen? Bongo Flava ist, wie auch andere urbane künstlerische Stile, die in Tanzania existierten und existieren, „incoherent, syncretic, unofficial and dynamic“ (Remes 1998: 120). Dar es Salaams Rapper sind Exponenten dieser Lesart. Sie sind Exponenten einer neuen Lesart Tanzanias.

6. OUTRO

Ein Blick über die Grenzen: Dar es Salaams, Tanzanias und dieser Arbeit.

Haroun (Temeke) sagt: „Inspectah Haroun feels to be African. Why not, my brother? I feel that to be. They feel Tanzanian, yeah.“ O-Ten (Upanga) sagt: „Our hiphop is African hiphop.“ Sajo (Sinza) sagt: „We mix hiphop and the African culture beat to show that we are Tanzanian.“

National Culture feat. Bongo Flava?

Die Vorstellungen von Gemeinschaft enden nicht an den Grenzen der Nation. Allerdings endet dort meine Betrachtung. Ich behandle Bongo Flava als Musik, die von Dar es Salaams Rappern *tanzanisch* gewollt ist. Sie hinterfragen ihre Nation kritisch, bekennen sich aber zu ihr. Kelly Askew (1997) hat beschrieben, dass die tanzanischen Kulturministerien ihre (bis heute verfolgte) „National Culture“-Politik mit jedem Wandel der politischen Agenda weiter der tatsächlich vorhandenen Popularität von Musikstilen anglichen. Alle „National Culture“-Entwürfe waren Entwürfe auf Zeit. Stile, die einst (staatlich) verpönt waren, wie Taarab und Dansi, wurden später in die „National Culture“ einbezogen. Askew zielt auf eine Darstellung der widersprüchlichen, vielfältigen und dynamischen Veränderungen von musikalischen Vorstellungen, die aber ihr zufolge stets eines gemeinsam hatten und haben: Sie alle sind in Askews Interpretation Teil und Ausdruck von Tanzanias Suche nach einer Identität der Nation (vgl. 1997: iv). Es geht bei ihr um Fragen der Machtverteilung von Oben nach Unten, von Regierenden zu Regierten, aber auch um die Macht der Bevölkerung, durch musikalische Performances zu kommunizieren. Ich habe hier vor allem Positionen thematisiert, die Musiker selbst vertreten. Die Frage, wie HipHop in staatliche Vorstellungen von nationaler Musik integriert wird, habe ich nicht gestellt. Doch dies ist eine der wichtigen Fragen, die sich in meinen Augen für künftige Studien aufdrängen.

In Tanzania wurde Musik von den 1960er Jahren an staatlich eingesetzt, um Regierungsvorhaben auf eine breite gesellschaftliche Basis zu stellen und angestrebte Entwicklungen zu kommunizieren und zu unterstützen. Auch Bongo Flava wird bereits unter dem Label nationaler Notwendigkeit von Regierungsvertretern instrumentalisiert. Auftrags-Rapsongs über die Vorzüge der Privatisierung der Eisenbahn oder des Landlebens, die *tamasha wa Aids* (Aidskonzerte) oder die Aufnahme unter die tanzanischen Musikstile durch die BASATA deuten darauf hin.

Im Dezember 2004, ich saß am Schreibtisch und arbeitete am vierten Kapitel dieser Arbeit, fand, etwa 300 Meter vom Haus meiner Hauptinformanten in Upanga entfernt, der erste *Tanzanian HipHop Summit* statt. Zwei Tage lang diskutierten 500 Teilnehmer die Möglichkeiten von HipHop, zur Aidsaufklärung und -prävention beizutragen, Armut zu verringern, Copyright zu schützen¹⁵⁴ und als „alternative employment opportunity“ Jugendliche von der Straße zu holen (vgl. www.tanzaniahiphopsummit.co.tz/objectives.html). Rapper selbst kamen in der Diamond Jubilee Hall in Upanga auch zu Wort: etwa eine halbe Stunde lang. Den Rest der Zeit sprachen Vertreter offizieller und staatlicher Stellen, etwa der Copyright Society of Tanzania (COSOTA), des Ministry of Labour, Youth Development and Sports, des Health Scope und der US Embassy. Es deutet sich an, dass die Verflechtung zwischen Musik und Obrigkeit enger wird; dass Bongo Flava auf bestem Wege ist, Bestandteil der kulturpolitischen Kampagnen zu werden, die die Regierung Mkapa bis heute fortführt. Seit 1962 ist von einer „policy of Tanzanian National

¹⁵⁴ Seit einigen Jahren kümmert sich die staatliche COSOTA (Copyright Society of Tanzania), um Urheberrechte (vgl. Perullo 2001). Nach wie vor scheint Copyright in Tanzania zwar eher ein „right to copy“ zu bedeuten; aber es gibt Bewegung.

Culture“ die Rede, und „National Culture“ meint „(a)ll that which marks out a nation as a nation and helps it to continue developing as a nation“ (Askew 1997: 26; vgl. Kap. 3.3). Bongo Flava wäre dann wohl jener Bestandteil, der nicht nur, aber vorrangig die „neue Generation“ erreichen soll.

Doch gehe ich, in dieser Hinsicht, über die Formulierung einer Prognose nicht hinaus. Die Einbettung von Bongo Flava in staatliche Vorstellungen von musikalischer Repräsentation ist jedoch erforschenswert, schon weil diese Frage auch emisch von großer Relevanz ist. In der englisch- und kiswahilisprachigen Presse Dar es Salaams wird Bongo Flava vor allem unter dem Gesichtspunkt diskutiert, was diese Musik der Gesellschaft nützen kann. Und, unter der Einschränkung, dass ich die Presse nur exemplarisch auswertete und keinerlei Anspruch auf Validität erhebe, schienen mir die Stimmen, die Bongo Flava als *tatsächlich* sehr hilfreiches Instrument vor allem der nationalen Aidsaufklärungskampagnen bewerten, klar zu überwiegen.

Eine eingehendere Betrachtung der von älteren Generationen eingenommenen Perspektiven auf Musik und speziell Rap wäre in einer solchen Studie sehr wichtig. Eine genauere Betrachtung des Generationszusammenhangs der *kizazi kipya*, der „neuen Generation“, würde aber nicht nur erfordern, verschiedene Generationen relational zu betrachten, sondern auch, verschiedene Generationseinheiten der *kizazi kipya* in ihrer Positionierung zueinander zu rekonstruieren.

In anderen tanzanischen Städten und in Dörfern werden Gegen- oder bestätigende Positionen zu den hier geschilderten Perspektiven formuliert, die ich nicht beschrieben habe. In Mwanza werden Reggae- und Raggamuffin-Elemente stärker in Bongo Flava einbezogen, als dies in Dar es Salaam die Regel ist. Der Grund könnte die räumliche Nähe zu Uganda sein. Den mir aus Dar es Salaam bekannten Songs aus Uganda nach entsteht dort Musik, die, ebenso gut wie als HipHop mit Raggaelementen, als gerappter Ragga bezeichnet werden könnte. Die wenigen landesweit erfolgreichen Versionen von Bongo Flava, die außerhalb Dar es Salaams entstehen, vor allem in Tanga, Stone Town/Zanzibar und Arusha, lassen auf die regionale Diversifizierbarkeit von Bongo Flava und weitere bemerkenswerte lokale Sinnaushandlungen schließen. Ähnliches hat Askew für Taarab festgestellt: Wenn eine Taarab-Gruppe von der Swahiliküste Konzerte im Inland gebe, sei nicht auszuschließen, dass ihre Musik als „Arab“ verspottet werde und auf weniger Resonanz treffe (vgl. 1997: 3). Dies würde auch eine weitergehende Diskursbetrachtung erforderlich machen. Die Unterscheidung zwischen *Party*-Rap und *lokalen* oder *nationalen Messages*, die Relevanz bestimmter Songthemen oder die Commercial-Underground-Dichotomie mag in anderen Städten anders diskutiert werden. Zudem ist es gut möglich, dass der Bongo-Begriff andere Konnotationen hat als in Dar es Salaam. Eine Betrachtung von Bongo Flava als Musik, die nicht nur, wie der prominenteste und landesweit verbreitete Entwurf aus Dar es Salaam, auf die Nation hin ausgerichtet ist, sondern die als tatsächlich national beschrieben wird, müsste diese oder andere weitere Entwürfe ebenso

einschließen wie Fragen nach der besonderen urbanen Situation Dar es Salaams, die ethnische Identitäten möglicherweise weiter zurückdrängt als dies in anderen Regionen der Fall ist.

Diesseits von Afrika

Die zweite wichtige Frage, die sich aufdrängt und an die eine Annäherung aussteht, ist die nach Vorstellungen der Rapper von Gemeinschaft, die Tanzanias Grenzen überschreitet. Denn in ihren Bildern der Nation sind Vorstellungen von einer afrikanischen Gemeinschaft enthalten.

Als ich in Kapitel 2 davon sprach, Afrika und *black* seien im HipHop Metaphern für als ähnlich angenommene Lebensumstände, so spiegelt das den Stand der HipHop-Forschung – doch afrikanische Rapper selbst sind in diese Betrachtungen nicht eingeschlossen. Es geht dabei um Solidaritäten, die *jenseits von Afrika* artikuliert werden: Afrika als „eine Vision, eine Idee, aus der Maßstäbe einer *schwarzen Ästhetik* abgeleitet werden können“ (U. Beck 1998: 56; vgl. Hauser-Schäublin/Braukämpfer 2002: 9). HipHop gilt als transnationale Gemeinschaft. Rapper nehmen Stellung zu „Problemen, die sich auf Situationen beziehen, die sie für ähnlich halten, obwohl sie im Hinblick auf ihren sozialpolitischen Kontext doch so verschieden sind“ (Auzeanneau 2003: 194), was Solidarität ermögliche. Das „Schwarze“ ist eine soziale *blackness* und „steht als Synonym für die konjunktiven Erfahrungen des Ausgegrenztseins“ (Weller 2003: 165).¹⁵⁵ Die Perspektive von *diesseits von Afrika* aus aber ist in meinen Augen eine andere, was es so bedauerlich macht, dass afrikanische Rapper selten mitgedacht werden, wenn von „HipHop-Kultur“ die Rede ist. Wenn Dar es Salaams Rapper von „African culture“ sprechen, und das tun viele von ihnen, so drückt der Begriff, unabhängig von einer Definition dessen, was „culture“ meint, die Vorstellung einer afrikanischen Gemeinschaft aus. So verteilen sie Solidarität nach ihren eigenen Maßstäben.

Geoffrey: When I talk about Tanzania, I talk about Africa. And when I talk about Africa, I talk about Tanzania. ‘cause all countries we are the same. We are the same. We are not so rich. Maybe South Africa. [...] If they have no peace in Rwanda or Kongo or Burundi, in Tanzania we have peace? Why we have a peaci? When our friends there, every day people they die, so it’s crazy, man, to say, we have peace here.

Songs von African Americans sind beliebt, doch sobald US-Rapper als Gruppe betrachtet werden, werden sie als westlich vorgestellt. In diesem Moment werden gravierende Unterschiede markiert, die dann trennend wirken. Die dargestellten Modifikationen des *Gangsta*-Modells, die Ghetto-Umwidmung und die Ablehnung von *Party-Rap* deuten darauf hin, dass die Erfahrung des „hard life“, die sich in westlichen Ländern in der Ghettozentrizität äußert, als nicht gemeinsam betrachtet wird. Im Bild vieler Rapper haben afrikanische Länder den *hali ya chini*, den „Zustand des Unten-Seins“, exklusiv. Etwa im Bild von Richie und Issah (Kinondoni):

¹⁵⁵ Jugendliche, die diese Erfahrungen nicht teilen, ermögliche die Solidarität mit „schwarzen“ Rappern eine Rebellionsattitüde (vgl. Scharenberg 2004: 42; Hall 1996): „(A)lles, was schwarz ist, ist geil“ (deutscher Rapper mit italienischen Eltern; zit. Menrath 2001: 120). Sie schaffen Identitäten wie den *white negro* oder den *Wigger*. „The White Negro“ ist ein Essay von Norman Mailer (vgl. ebd.: 151). Den *Wigger* (white nigger) nennt u.a. Ross (1998: 60). Der Begriff umschreibt in HipHop und akademischer HipHop-Literatur die Strategie „Weißer“, sich mit „schwarzer“ Musik zu identifizieren, um glaubhaft Widerstand darstellen zu können.

Richie: Africa has got more problems than Europe and Asia because this is called the Third world. I think, you understand. Even if we don't know what about in Germany, here, you know, we have a problem.

KR: So you represent Africa?

Richie: Ya, ya. That's why our message is different from maybe America. Almost all Americans, our brothers, sing maybe about, eh, happy, party, they like parties, something like that. But [for] us it is difficult, it is very difficult to sing about happy, if you sing about happy and people are not happy, what does it mean? What meani? So if you have a problem you sing according to the situation. That's why we are singing what we are singing. [...]

KR: But, for example, if a hiphopper from New York is coming to Tanzania, is there a connection because you are all hiphop people?

Issah: No. I think, it's not. Because the situation of this place, I mean, among who he stays, is different than [the situation] among us. [...] So I think it's a difference, hiphop from New York and hiphop from Africa or Tanzania. It's not the same hiphop.

O-Ten (Upanga) betont, aus ähnlichen Gründen, es sei wichtig, „afrikanischen HipHop“ zu machen: Früher habe man US-HipHop imitiert. Das *Eastcoastteam*, sagt O-Ten, mache zwar Musik, deren Sound an US-Rap angelehnt sei, doch es sei afrikanischer HipHop, weil die Songthematiken auf Afrika zugeschnitten seien. „Who are you, you know. I'm an African. I'm doing American hiphop? I'm an African, so why am I doing American hiphop? We are in Africa. We are Africans. We need to make our music style.“ Auch GK, der sich bemüht, musikalisch US-Standards zu erreichen, grenzt Bongo Flava von US-HipHop ab. Dieser sei zu sehr mit *Party* und materiellen Gütern beschäftigt: „They are talking about how much money they have. But we don't have that. We talk a lot about *matatizo* [problems].“ US-Rapper liefern Stilvorlagen, ästhetische Ideen für Kleidung und Musik, dienen auch als Stichwortgeber; doch wenn Dar es Salaams Rapper US-Rapper als Vorbilder nennen, wird dadurch nicht US-HipHop an sich zur Nachahmung freigegeben. Nur *einzelne* Künstler werden für *Message* oder Originalität geschätzt.

GK: Ich mag Tupac und Nas, weil sie *deep* sind. Nas repräsentiert Afrika, er sagt, warum geht ihr in den Irak und tötet Menschen, warum benutzt ihr nicht das Geld, das ihr zum Töten von Menschen verwendet und schickt es nach Afrika? Afrikaner leiden! [*Africans wanasuffer!*] Darum mag ich Nas oder Tupac. Früher waren die Amerikaner wie wir. Sie kämpften und redeten über Probleme. Aber HipHop aus Amerika hat sich sehr verändert. Ich mag ihn nicht so sehr. HipHop ist Musik über Probleme, nicht Party.

Solidarität bekundet GK, wie Issah, Richie und O-Ten, nicht einer transnationalen HipHop-Community. Die angenommenen Unterschiede in der Lebenssituation zwischen ihnen und US-Rappern haben für die Vorstellung von Gemeinschaft und Solidaritätsbekundungen Folgen. Es entsteht der Gedanke einer Community, die sich an historischen und gegenwärtigen Allianzen Tanzanias orientiert. Die Einbeziehung von Kenya, Uganda und Südafrika in weitergehende Studien böte sich an, um dem Willen jugendlicher Musiker nachzugehen, Gemeinschaft als afrikanische Einheit zu denken; einer afrikanische Einheit, die, wie Vorstellungen von der nationalen Gemeinschaft, auch in der Geschichte Tanganyikas und Tanzanias begründet liegt.

Nyereres egalitaristische Konzeption von *ujamaa* beinhaltete nicht nur, soziale Gegensätze innerhalb Tanzania einzudämmen, sondern auch einen „cultural exchange“ (Askew 1997: 285) vor allem mit anderen afrikanischen Ländern auf der Basis der „Pan-africanist ideology“ (ebd.). Als Nyerere den Anti-Rassismus zu einem von sechs Prinzipien der *ujamaa*-Politik machte (vgl. Grohs/Hundsörfer 1976: 6)¹⁵⁶, signalisierte er vor allem Unterstützung des Kampfes gegen die Apartheid in Südafrika. Nyerere glaubte, dass „Afrikas Einheit nur über den Umweg des Nationalismus erreicht werden könne“ (Grohs 1979: 8), und schon die Namensgebung Tanzania war ein Signal afrikanischer Einheit. Neben Tan für Tanganyika und Za(n) für Zanzibar steht (N)ia für *Azania*, die Bezeichnung „mehrerer Befreiungsbewegungen für das Südliche Afrika bzw. für Südafrika“ (Hundsörfer 1977: 6). Der Name sollte bekunden „daß der neue Staat sich ausdrücklich als ein Land des Südlichen Afrika versteht – mit den Implikationen der kulturellen Unabhängigkeit vom arabisch geprägten Norden und der Solidarität mit den gegen rassistische Unterdrückung kämpfenden Völkern im Süden Afrikas“ (ebd.). In einem Akt der „unity with neighboring countries as well as unity against the regime of South African apartheid“ (Askew 1997: 295) teilten sich Länder des südlichen Afrika gar eine Melodie für ihre Nationalhymnen. Heute ist die *Southern African Development Community* (SADC), von der *East African Community* (EAC) mit Kenya und Uganda abgesehen, die mit Tanzania einen gemeinsamen Pass plant, die wichtigste politische und wirtschaftliche Allianz Tanzanias. Südafrika und Kenya sind zwar nicht die größten, aber die größten afrikanischen Investoren (vgl. EIU 2003: 42; 65).

Was Dar es Salaams Rapper betrifft: Die Gemeinsamkeit der Sprache und der bestehende künstlerische Austausch mit Kenya und Uganda lässt besondere Solidaritäten wirksam werden. Doch wenn es um den weiteren Weg geht, den Bongo Flava in ihren Augen bestreiten soll, so verweisen viele von ihnen auf Südafrika. Musiker aus Südafrika gelten als Vorbilder für den Kampf gegen die Probleme Afrikas. Und die südafrikanische Musik Kwaito, die ebenfalls unter anderem HipHop-Elemente enthält, wird als Vorbild kommuniziert: als Exportgut, musikalisch und in ihrer repräsentativen Funktion für das eigene Land. Und das nicht nur von Snare (Upanga): „What I think, maybe, the days which are coming, we will get an identity from the beats, bang, like Kwaito from South Africa. When you hear a song from South Africa, you know it's from South Africa. It's Kwaito. And that's the way of Bongo Flava.“ GK hat das Wort:

GK: Die Südafrikaner sangen über Freiheit, zum Beispiel Lucky Dube¹⁵⁷ [...]. Sie kämpften für Freiheit. Fighting fighting fighting for freedom. [...] Alles und jeder in Südafrika flehte um Freiheit. Freiheit, Freiheit,

¹⁵⁶ Die anderen Prinzipien waren *ujamaa* selbst als „auf den Typ der afrikanischen Großfamilie zurückgreifendes Konzept einer egalitär strukturierten Gesellschaftsordnung“ (Grohs/Hundsörfer 1976: 6), *self-reliance*, der Abbau von sozioökonomischen Gegensätzen, Blockfreiheit in der Außenpolitik und die Ein-Partei-Demokratie (vgl. ebd.).

¹⁵⁷ In Ostafrika berühmter südafrikanischer Reggae-Sänger. An anderer Stelle nennt GK auch die südafrikanische Sängerin Miriam Makeba. GK würdigte sie mit einer Coverversion ihrer Coverversion von „Malaika“. Wer es komponierte, ist umstritten. Der Song wurde zuerst von dem kenyanischen Musiker Fadhi William and *The Black Spinners* aufgenommen.

Freiheit. Wir wollen unsere Freiheit, wir wollen unsere Freiheit. Aber heute singen sie nicht mehr über Freiheit. Weil sie schon frei sind. Also singen sie über etwas anderes. Und das ist unser Weg. Du musst kämpfen, du musst kämpfen, Mann. Du hast ein Problem – also kämpfe, statt wegzurennen. Es gibt ein Problem, also kämpfe, denk nach, ah, dann kannst du es lösen. Löse das Problem, das ist der einzige Weg, den es hier gibt. Dafür liebe ich Afrika.

„Internal globalization“ und „Africanization“

Taji Liundi sagte: Was derzeit mit HipHop in Afrika passiere, sei eine „internal globalization“. Dann stutzte er, lachte und verbesserte sich: „I mean an Africanization. They [the rappers] look out of the borders of Tanzania. They go to Uganda or Kenya; they really try to make international music. [...] And every single is getting better all the time.“

Die angestrebte Ausdehnung von Bongo Flava auf einen größeren afrikanischen Markt scheint keine bloße Rhetorik zu sein. Ein Musiker namens Mr. Nice nennt seine Musik „Takeu“, kurz für „Tanzania-Kenya-Uganda“. Und die Idee funktioniert in allen drei Ländern. In Nairobi war er nach einem Konzert auf Seite eins von Tageszeitungen. AY (Upanga) gibt mehr Konzerte in Uganda als in Tanzania. Die Medien tragen zur „Africanization“ Der Fernsehsender *East Africa TV* sendet im *Channel 5* Musikvideos in alle drei Länder. Eine Musiksendung, die Rappern aus Tanzania, Kenya und Uganda ein Forum bietet, heißt „Utake“¹⁵⁸ – „Uganda-Tanzania-Kenya“. In Nairobi war es im November 2003 fast unmöglich, zum Beispiel GK (Upanga) und *Gangwe Mobb* (Temeke) zu verpassen – ihre Songs liefen überall im Stadtzentrum. Der Unterschied: In Kenya und Uganda heißt Bongo Flava nach wie vor „Swahili Rap“. „What was initially a replica of Black-American rap has changed, and bear an East African trademark“ (Said 03/2004), so eine tanzanische Zeitung. Titel des Artikels: „East African unity fostered by artistes [*sic!*]“ (ebd.).

Neben den Rappern hatten 2003/04 vor allem R’n’B-SängerInnen wie RayCee, Lady JayDee und Q-Chief Erfolg in Dar es Salaam – ein eher rezentes Phänomen. Manche Zeitungen behandeln ihre Musik unter Dansi; andere sprechen von Bongo Flava. Dansi ist eine Musik, in die ebenfalls ständig Neues integriert wird; es gibt mittlerweile viele Dansi-Stile. Die Zuteilungen werden strittig. Der Radiosender *Clouds FM* hat auf die Aneignung anderer musikalischer Stile neben HipHop reagiert und eine Sendung von „Bongo Flava“ in „Flavaz ya Bongo“ umbenannt – zur Abgrenzung. Für Ruge Mutahaba, den General Manager des Senders, bezeichnet Bongo Flava nur Rapmusik. R’n’B-Songs – oder Dansi-Songs neuester Ausprägung – fallen für ihn unter weitere „Flavaz“. Den Musikern selbst scheint diese Aufsplittung egal zu sein. Außerhalb von *Clouds FM* ist nur die Bezeichnung Bongo Flava gebräuchlich. Bongo Flava steht für Rap, doch die Öffnung für andere Musikstile wie R’n’B, Reggae, Ragga und Zouk wird als selbstverständlich betrachtet. Ob der Name Bongo Flava in einiger Zeit noch hauptsächlich für Rap steht oder für

¹⁵⁸ Wobei *Utake* im Gegensatz zu *Takeu* einen Sinn ergibt: „Utake“ lässt sich als „Du sollst wollen“ übersetzen.

einen Musikstil, der verschiedene weitere Musikstile verbindet, wie es auch im Fall von Kwaito in Südafrika geschah, ist nicht vorhersehbar. Sicher ist nur: Der Prozess der Aneignung ist nicht abgeschlossen. Und viele Rapper glauben, einen Weg zu finden, Tanzania durch ihre Musik auch *nach außen* repräsentieren zu können. Was Dar es Salaams frühe Rapper mit der Imitation einer global verbreiteten Musik begannen, versuchen ihre Nachfolger heute durch vielfältige Neukonzeptionen und weitere Einflüsse auch weiterer global verbreiteter Stile zu einer Musik zu machen, die in anderen afrikanischen Ländern als eindeutig tanzanisch wahrgenommen wird.

„Sauti yangu inafika mpaka Soweto. Nasema nao“, hatte der Rapper Mr. II einst gesungen: „Meine Stimme erreicht Soweto. Ich spreche zu denen dort.“ Der Traum vom internationalen Publikum ist geblieben. Und die ersten Rapper aus Dar es Salaam setzen ihre Vorstellungen von einer Annäherung an südafrikanischen Kwaito, mit der sie die Ausdehnung ihrer Songs über den östlichen Kontinent, aber gerne auch darüber hinaus, anstreben, bereits in die Tat um.

Es ist Januar 2005 geworden in Dar es Salaam. Snare (Upanga) veröffentlicht „Ni wewe tu“. Juma Nature (TMK) landet mit „Hakuna kulala“ auf der Spitzenposition der Charts. In „Hakuna kulala“ und der Club-Version von „Ni wewe tu“ ist das Vorbild Kwaito kaum zu überhören.¹⁵⁹

Im HipHop heißen letzte Worte *Shout-outs*. Hier gehören sie GK und Inspectah Haroun.

GK: Bongo Flava hat sich sehr verändert. Früher galt Rap als *ubuni* [Hooliganism]. Today we sing for the president. We make shows in Malawi, Kenya, Tanzania. I tell you, Bongo Flava is going to be international. International, you hear me?

Haroun: Was ich noch sagen will, ist, dass unsere Zukunft [*future yetu*] darin liegt, dass wir international [*kimataifa*] werden. International. Unsere Musik wird die Grenzen überschreiten und international gehört werden. You hear me? Something like that.

QUELLENVERZEICHNIS

Bibliographie

- Anderson, Benedict 1996: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Erweiterte Neuauflage, Frankfurt am Main (Campus Verlag). (1983: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London (Verso).)
- Androutsopoulos, Jannis 2003a: Einleitung. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld (transcript), S. 9-25.
- Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.) 2003b: HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld (transcript).
- Androutsopoulos, Jannis 2003c: HipHop und Sprache. Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld (transcript), S. 111-137.
- Androutsopoulos, Jannis / Arno Scholz 2002: On the recontextualization of hiphop in European speech communities. A contrastive analysis of rap lyrics. In: Philologie im Netz 19/2002. Im Internet unter <http://www.fu-berlin.de/phn/phn19/p19t1.htm> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).

¹⁵⁹ Beide Songs im Internet unter: www.darhotwire.com/dar/Zaidi/masongi.htm.

- Ansprenger, Franz 1992: Politische Geschichte Afrikas im 20. Jahrhundert, München (3. Auflage, Verlag C.H. Beck).
- Askew, Kelly Michelle 1997: *Performing the Nation. Swahili Musical Performance and the Production of Tanzania National Culture*, Cambridge, Massachusetts (Harvard University).
- Auzeanneau, Michelle 2003: Rap als Ausdrucksform afrikanischer Identitäten. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*, Bielefeld (transcript), S. 190-217.
- Auzeanneau, Michelle / Vincent Fayol 2004: Äußerungsereignis und Sprachvariabilität im senegalesischen Rap. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): *Rap. More than words*, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 205-232.
- Baacke, Dieter 1999: *Jugend und Jugendkulturen*, München/Weinheim (Juventa).
- Back, Les / Michael Keith / John Solomos 1998: Graffiti-Kriege. Die Schrift an der Wand lesen. In: Mayer, Ruth / Mark Terkessidis (Hrsg.): *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*, St. Andrä-Wördern (Hannibal Verlag), S. 255-270.
- Barber, Karin 1987: Popular Arts in Africa. In: *African Studies Review* 30/3, S. 1-78.
- Barber, Karin 1997: Views of the field. Introduction. In: Barber, Karin (ed.): *Readings in African Popular Culture*, London (The International African Institute), S. 1-12.
- Barrio, Sébastien 2004: Underground-Rap in Bobigny. Ideologie einer populären Kultur. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): *Rap. More than words*, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 97-111.
- Batamula, Amabilis 33/2003: Vijana mahiri. In: Mwanjisi, Jamillah (ed.): *Femina* 33/2003, Dar es Salaam, S. 4-7.
- Batibo, Herman M. 1992: The Fate of the Ethnic Languages in Tanzania. In: Brenzinger, Matthias (ed.): *Language Death: Factual and Theoretical Explorations, with special Reference to East Africa*, Berlin (Mouton de Gruyter), S. 85-98.
- Batibo, Herman M. 2000: The Linguistic Situation of Tanzania. In: Kahigi, Kulikoyela K. / Yared M. Kihore / Maartens Mous (eds.): *The linguistic situation of Tanzania. In: Lugha za Tanzania/ Languages of Tanzania. Studies dedicated to the memory of Prof. Clement Maganga*, Leiden (Research School of Asian, African and Amerindian Studies (CNWS), Leiden University), S. 5-17.
- Baudrillard, Jean 1978: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Aus dem Französischen übersetzt von Hans-Joachim Metzger, Berlin (Merve Verlag).
- Bauer, Kerstin 2001: Blue Jeans. Zeichen für die Amerikanisierung der Welt? Fallbeispiele aus der Côte d'Ivoire und Deutschland zum Thema Jeanstragen. In: Bauer, Ulrich / Henrik Egbert / Frauke Jäger (Hrsg.): *Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte*, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 253-269.
- Bauer, Ulrich 2001: Die Kreativität des Lokalen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Globalisierung. Einleitung zum Thementeil. In: Bauer, Ulrich / Henrik Egbert / Frauke Jäger (Hrsg.): *Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte*, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 235-238.
- Beck, Kurt 2001: Die Aneignung der Maschine. In: Kohl, Karl-Heinz / Nicolaus Schafhausen (Hrsg.): *New Heimat, New York*, S. 66-77.
- Beck, Kurt 2004: Bedfords Metamorphose. In: Beck, Kurt / Till Förster / Hans Peter Hahn (Hrsg.): *Blick nach vorn. Festschrift für Gerd Spittler zum 65. Geburtstag*, Köln (Rüdiger Köppe Verlag), S. 250-263.
- Beck, Rose-Marie 1992: Women are Devils! A Formal and Stylistic Analysis of Mwanameka. In: Graebner, Werner (ed.): *Sokomoko. Popular Culture in East Africa*, Amsterdam/Atlanta (Rodopi), S. 115-132.
- Beck, Ulrich (1997) 1998: Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus. Antworten auf Globalisierung, Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- Beez, Jigal 2004: How Asterix learnt Swahili. Tha Tanzanian Appropriation of a French Comic. In: Schröder, Anne (ed.): *Crossing Borders. Interdisciplinary Approaches to Africa*, Münster (Lit), S. 99-116.
- Bender, Wolfgang 1985: *Sweet Mother. Moderne afrikanische Musik*, München (Trickster).
- Benjamin, Walter 1977: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften Walter Benjamins*. Hrsg. von Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S. 136-169. (Erstausgabe 1936)
- Bennett, Andy 2003: HipHop am Main. Die Lokalisierung von Rap-Musik und HipHop-Kultur. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*, Bielefeld (transcript), S. 26-42.
- Birken-Silverman, Gabriele 2003: „Isch bin New School und West Coast. . . du bisch doch ebe bei de

- Southside Rockern“: Identität und Sprechstil in einer Breakdance-Gruppe von Mannheimer Italienern. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld (transcript), S. 273-296.
- Bommer, Bettina C. 1991: Zur Anlage der Urbanethnologie. Ansätze zur Konzeption des Forschungsgebietes im Rahmen der Zeitschrift URBAN ANTHROPOLOGY und einige grundsätzliche Fragen. In: Kokot, Waltraud / Bettina C. Bommer (Hrsg.): Ethnologische Stadtforschung. Eine Einführung, Berlin (Dietrich Reimer Verlag), S. 15-28.
- Bongo Beat (ed.) 1/2002: King Crazy GK. Ni Matunda ya Kwanza Unit! In: Bongo Beat 1/2002, Dar es Salaam, S. 12.
- Braehler, Christian 2004: HipLife in Ghana. A small shot. In: Ntama Journal of African Music and Popular Culture 23.01.2004, Mainz. Im Internet unter: <http://ntama.uni-mainz.de/content/view/58/39/> bis <http://ntama.uni-mainz.de/content/view/58/39/1/3/> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Bude, Heinz 1987: Deutsche Karrieren. Lebenskonstruktionen sozialer Aufsteiger aus der Flakhelfer-Generation, Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- Bude, Heinz 2001: Generation Berlin, Berlin (Merve Verlag).
- Büsser, Martin et al. 2004: Editorial. In: Büsser, Martin/ Roger Behrens / Tine Plesch / Johannes Ullmaier (Hrsg.): testcard. Beiträge zur Popgeschichte #13. Black Music, Mainz (Ventil Verlag), S. 4-7.
- Caglar, Ayse 1998: Verordnete Rebellion. Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin. In: Mayer, Ruth / Mark Terkessidis (Hrsg.): Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur, St. Andrä-Wörtern (Hannibal Verlag), S. 25-56.
- Calvet, Louis-Jean 1994: Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine, Paris (Payot).
- CIA 2005: The World Factbook. Tanzania. Im Internet (ständig aktualisiert) unter: <http://www.cia.gov/cia/publications/factbook/geos/tz.html> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Chossudovsky, Michel 2002 (1997): Global brutal. Der entfesselte Welthandel, die Armut, der Krieg. Aus dem Englischen von Andreas Simon, Frankfurt am Main (Zweitausendeins).
- Cooper, Frederick 2001: What is the concept of globalization good for? An African historian's perspective. In: African Affairs 100, S. 189-213.
- Coplan, David 1985: In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre, London and New York (Longman).
- Cross, Brian 1993: It's Not about a Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles, London/New York (Verso).
- De Rycker, Jasper 2002: The Social Context of Rap in Tanzania (Ma Thesis), Antwerpen (University of Antwerpen).
- Dickinson, Daniel: Rap star signs up to privatisation. Im Internet unter: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/business/2668237.stm>. Artikel vom 20.01.2003 (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Diederichsen, Diedrich 1992: Vorwort des Übersetzers. In: Toop, David: Rap Attack. African Jive bis Global HipHop. Aus dem Englischen von Diedrich Diederichsen, St. Andrä-Wörtern (Hannibal), S. 7-14.
- Diederichsen, Diedrich 1996a: „Kultur“ ist eine Metapher für: „Das ist deren Problem!“ In: Dracklé, Dorle (Hrsg.): Jung und wild. Zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend, Berlin/Hamburg (Dietrich Reimer), S. 225-239.
- Diederichsen, Diedrich 1996b: Politische Korrekturen, Köln (Kiepenheuer & Witsch).
- Diederichsen, Diedrich 1998: Verloren unter Sternen. UFOs, Aliens und das Mothership. In: Mayer, Ruth / Mark Terkessidis (Hrsg.): Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur, St. Andrä-Wörtern (Hannibal Verlag), S. 237-252.
- Dilger, Hansjörg 2003: Jugend und AIDS in Tansania. Reflexion und verbales Handeln in Diskursen junger Luo über Sexualität, Moral und Moderne. In: Luig, Ute / Jochen Seebode (Hrsg.): Ethnologie der Jugend. Soziale Praxis, moralische Diskurse und inszenierte Körperlichkeit, Münster/Hamburg/London (Lit Verlag). S. 241-272.
- Dobler, Gregor / Ulf Vierke 2001: Händler, Seeleute, Touristen. Entgrenzung und lokale Welt in Ostafrika und auf einer bretonischen Insel. In: Bauer, Ulrich / Henrik Egbert / Frauke Jäger (Hrsg.): Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 83-110.
- Dracklé, Dorle 1996a: Jung und wild. Zur Einführung. In: Dracklé, Dorle (Hrsg.): Jung und wild, Berlin, S. 7-13.
- Dracklé, Dorle 1996b: Kulturelle Repräsentationen von Jugend in der Ethnologie. In: Dracklé, Dorle

- (Hrsg.): Jung und wild, Berlin, S. 14-53.
- Dürr, Tobias 1999: Von Machern und Halbstarken. Die Bundesrepublik und ihre Generationen – Interview mit dem Soziologen Heinz Bude. In: Zeit 21/1999, Hamburg (Zeit Verlag).
- Egbert, Henrik 2001: Menschen und Organisationsstrukturen im Kontext der Globalisierung. Einleitung zum Thementeil. In: Bauer, Ulrich / Henrik Egbert / Frauke Jäger (Hrsg.): Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 13-18.
- EIU (Economist Intelligence Unit) 2003 (ed.): Tanzania. Country Profile, London/New York/Hongkong.
- Englert, Birgit 2003: Bongo Flava (Still) Hidden. „Underground“ Rap from Morogoro, Tanzania. In: Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien/Vienna Journal of African Studies Nr. 5/2003, Wien, S. 73-94.
- Englert, Birgit 2004: Africa Raps Back. Reflections on HipHop from Tanzania and South Africa. In: Schröder, Anne (ed.): Crossing Borders. Interdisciplinary Approaches to Africa. Berlin (Lit Verlag).
- Erlmann, Veit 1997: Africa Civilized, Africa Uncivilized. Local Culture, World System & South African Music. In: Barber, Karin (ed.): Readings in African Popular Culture, London (The International African Institute), S. 170-178.
- Fabian, Johannes 1997: Popular Culture in Africa. Findings & Conjectures. In: Barber, Karin (ed.): Readings in African Popular Culture, London (The International African Institute), S. 18-29. (Reference: Fabian, Johannes 1978: Popular Culture in Africa. Findings and Conjectures, in Africa 48, S. 315-334.)
- Fabian, Johannes 1998: Moments of Freedom. Anthropology and Popular Culture, Virginia (University Press of Virginia).
- Fair, Laura 2001: Pastimes and Politics. Culture, Commodity, and Identity in Post-Abolition Urban Zanzibar, 1890-1945, Athens/Oxford.
- Fausser, Markus 2003: Einführung in die Kulturwissenschaft, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Friedman, Jonathan 1994: Cultural Identity and Global Process, London/Thousand Oaks/New Delhi.
- Fuglesang, Minou 1994: Veils and videos. Female youth culture on the Kenyan coast, Stockholm (Stockholm Studies in Social Anthropology, 32).
- Gates, Henry Louis 1988: The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism, New York/Oxford (Oxford University Press).
- George, Nelson 1994: Buppies, B-Boys, Baps & Bohos. Notes on Post-Soul Black Culture, New York (Harper-Perennial).
- George, Nelson 2002a: R & B. Die Geschichte der schwarzen Musik, Freiburg (orange press).
- George, Nelson 2002b: XXX. Drei Jahrzehnte HipHop, Freiburg (orange press).
- Gesthuizen, Thomas / Peter-Jan Haas 1998: Ndani ya Bongo. Kiswahili rap Keeping it Real. In: Gunderson, Frank / Gregory F. Barz (eds.): Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa, Dar es Salaam (Mkuki na Nyota Publishers), S. 279-294. Zitiert aus der Internetfassung (ohne Seitenangaben): <http://www.africanhiphop.com/core/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=157> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Gesthuizen, Thomas 2002a: Bongo Flava: the History of Hip-hop in Tanzania. In: Waxpoetics Magazine 2/2002, S. 67 - 72. Im Internet unter http://www.waxpoetics.com/issues/issue_2/pop_teaser.php?article=tanzania.html (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Gesthuizen, Thomas 2002b: Saleh J – Tanzanian pioneer. Interview with Saleh J., Amsterdam. Im Internet unter: <http://www.africanhiphop.com/core/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=34> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Gesthuizen, Thomas 2004: X-Plataz & Bongo Flava: Tanzanian hip hop released internationally, Amsterdam 30.12.2004. Im Internet unter: <http://www.africanhiphop.com/core/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=223> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Gilroy, Paul 1993: The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness, Cambridge (Harvard University Press).
- Graebner, Werner 1992: Sokomoko. Popular Culture in East Africa. Introduction. In: Graebner, Werner (ed.): Sokomoko. Popular Culture in East Africa, Amsterdam/Atlanta (Rodopi), S. 1-9.
- Graebner, Werner 1997: Whose Music? The Songs of Remmy Ongala & Orchestra Super Matimila. In:

- Barber, Karin (ed.): Readings in African Popular Culture, London (The International African Institute), S. 110-117. (Reference: Graebner, Werner 1989: Whose Music? The Songs of Remmy Ongela & Orchestra Super Matimila. In: Popular Music 8/2, S. 243-258.)
- Graebner, Werner 2000a: Mtindo – Tanz mit Stil. Tansanischer Pop. In: Broughton, Simon / Kim Burton / Mark Ellingham / David Muddyman / Richard Trillo (Hrsg.): Rough Guide Weltmusik. Aus dem Englischen von Monika Woltering und Mirella Bauerle, Stuttgart/Weimar (Metzler), S. 405-416.
- Graebner, Werner 2000b: Suaheli-Musikparty. Islamische Taarab-Musik aus Ostafrika. In: Broughton, Simon / Kim Burton / Mark Ellingham / David Muddyman / Richard Trillo (Hrsg.): Rough Guide Weltmusik. Aus dem Englischen von Monika Woltering und Mirella Bauerle, Stuttgart/Weimar (Metzler), S. 397-405.
- Graebner, Werner 2004: „Muziki wa Dansi“. The Pop Music of the Nation. In: Tanzania-Network e.V. (Hrsg.): Habari 3/2004, S. 31f. Längere Version (1994; 1996) im Internet unter: <http://members.aol.com/dpaterson/muziki.htm> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Green, Maia 2004: Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania. Review. In: American Anthropologist 106/4, S. 748.
- Greve, Martin / Ayhan Kaya 2004: Islamic Force, Takim 34 und andere Identitätsmixturen türkischer Rapper in Berlin und Istanbul. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 161-179.
- Greverus, Ina-Maria 1987: Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie, Frankfurt am Main (C.H. Beck Verlag).
- Grohs, Gerhard 1979: Einleitung. Die Prinzipien des Sozialismus in Tansania. In: Nyerere, Julius K.: Afrikanischer Sozialismus. Aus den Reden und Schriften von Julius K. Nyerere, Frankfurt am Main (Verlag Otto Lembeck), S. 4-9.
- Grohs, Gerhard 2002: Tansania. In: Brandstetter, Anna-Maria / Dieter Neubert (Hrsg.): Postkoloniale Transformation in Afrika. Zur Neubestimmung der Soziologie der Dekolonisation, Hamburg (LIT Verlag), S. 113-118..
- Grohs, Gerhard / Volkhard Hundsdörfer 1976 (1975): Einleitung. Tanzania auf dem Weg zum Sozialismus. In: Nyerere, Julius K.: Freiheit und Entwicklung. Aus neuen Reden und Schriften von Julius K. Nyerere, Ammerbuch- Pfäffingen (Dienste in Übersee), S. 5-14.
- Gross, Joan / David McMurray / Ted Swedenburg 2002: Arab Noise and Ramadan Nights: Rai, Rap, and Franco-Maghrebin Identities. In: Inda, Jonathan Xavier / Renato Rosaldo (eds.): The Anthropology of Globalization. A Reader, Malden/Oxford/Melbourne/Berlin, S. 198-230.
- Grossberg, Lawrence (1994) 1999: Was sind Cultural Studies? In: Hörning, Karl H. / Rainer Winter (Hrsg.): Widerspenstige Kulturen. Frankfurt am Main (Suhrkamp), S. 43-83.
- Grossberg, Lawrence 1995: Cultural Studies vs. Political Economy. Is Anybody Else Bored with this Debate? In: Critical Studies in Mass communication 12/2.
- Grossberg, Lawrence 2000: What's going on? Cultural Studies und Popularkultur. Aus dem Englischen von Oliver Marchart und Roman Horak, Wien (Turia und Kant).
- Grossenbacher, René 1988: Journalismus in Entwicklungsländern. Medien als Träger des sozialen Wandels?, Dissertation Universität Zürich, Köln/Wien (Böhlau Verlag).
- Haas, Peter-Jan 2000: Ndani ya Bongo. Kiswahili-rap keeping it real. Afstudeerscriptie, Amsterdam (MA thesis, Universiteit van Amsterdam).
- Hahn, Hans Peter 2004: Die Aneignung des Fahrrads. In: Beck, Kurt / Till Förster / Hans Peter Hahn (Hrsg.): Blick nach vorn. Festschrift für Gerd Spittler zum 65. Geburtstag, Köln (Rüdiger Köppe Verlag), S. 264-279.
- Hall, Stuart 1996: What is this „black“ in black popular culture? In: Hall, Stuart: Critical Dialogues in Cultural Studies. Edited by David Morley and Kuan Hsing-Chen, London/New York (Routledge), S. 465-475.
- Hall, Stuart 1999: Kulturelle Identität und Globalisierung. In: Hörning, Karl / Rainer Winter (Hrsg.): Widerspenstige Kulturen, Frankfurt am Main (Suhrkamp), S. 393-441.
- Hannerz, Ulf 1987: The world in creolisation. In: Africa 57, S. 546-559. (Reference: 1997: The World in Creolization. In: Barber, Karin (ed.): Readings in African Popular Culture, London (The International African Institute), S. 12-18.)
- Hauser-Schäublin, Brigitta / Ulrich Braukämpfer 2002: Einleitung. Zu einer Ethnologie der weltweiten Verflechtungen. In: Hauser-Schäublin, Brigitta / Ulrich Braukämpfer (Hrsg.): Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen, Berlin (Dietrich Reimer Verlag), S. 9-14.
- Hebdige, Dick 1979: Subculture. The meaning of style, London (Methuen & Co.).
- Hebdige, Dick 1999: Wie Subkulturen vereinnahmt werden. In: Hörning, Karl / Rainer Winter (Hrsg.):

- Widerspenstige Kulturen, Frankfurt am Main (Suhrkamp), S. 379-392.
- Hengartner, Thomas / Waltraud Kokot / Kathrin Wildner 2000: Das Forschungsfeld Stadt in Ethnologie und Volkskunde. In: Kokot, Waltraud / Thomas Hengartner / Kathrin Wildner: Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme, Berlin (Dietrich Reimer Verlag), S. 3-20.
- Hirschberg, Walter (Hrsg.) 1999: Wörterbuch der Völkerkunde, Berlin (Dietrich Reimer Verlag).
- Höftmann, Hildegard / Irmtraud Herms 2000: Langenscheidts Handwörterbuch Swahili – Deutsch, Berlin/München (Langenscheidt).
- Hundsdoerfer, Volkhard 1977: Einleitung. In: Nyerere, Julius K.: Bildung und Befreiung. Aus Reden und Schriften. Von November 1972 bis Januar 1977, Frankfurt am Main (Verlag Otto Lembeck), S. 5-14.
- Hüser, Dietmar 2003: Rap-Musik – Straßenpolitik – Bürger-Republik. Ein populärmusikalisches Aufklärungsprojekt zwischen politisierter Soziokultur und politischer Deutungskultur. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld 2003 (transcript), S. 168-189.
- Hüser, Dietmar 2004: Sex & crime & rap music. Amerika-Bilder und Französisch-Sein in einer globalen Weltordnung. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 67-96.
- Iliffe, John 2003 (1997): Geschichte Afrika. Aus dem Englischen von Gabriele Gockel und Rita Seuß, München (C.H. Beck Verlag; Cambridge University Press 1995).
- Inda, Jonathan Xavier / Renato Rosaldo 2002: Introduction. A World in Motion. In: Inda, Jonathan Xavier / Renato Rosaldo (eds.): The Anthropology of Globalization. A Reader, Malden/Oxford/Melbourne/Berlin, S. 1-34.
- Jamin, Jean 1986: „Negermusik“. In: Heinrichs, Hans-Jürgen (Hrsg.): Afrika, Frankfurt am Main/New York (Campus Verlag), S. 355-358.
- Janowski, Nicole / Christian Mayer 2001: Neue Heimat in der Neuen Welt. Moment der Aneignung, Installation und Performance in den afrobrasilianischen Religionen. In: Kohl, Karl-Heinz / Nicolaus Schafhausen: New Heimat, New York (Lukas & Sternberg), S. 38-55.
- Jewsiewicki, Bogumil 1997: Painting in Zaire. From the Invention of the West to the Representations of Social Self. In: Barber, Karin (ed.): Readings in African Popular Culture, London (The International African Institute), S. 99-110.
- Jöckel, Andrea / Kirstin Wolf 2001: Vorbemerkungen zum Globalisierungsbegriff. In: Bauer, Ulrich / Henrik Egbert / Frauke Jäger (Hrsg.): Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 19-32.
- Josh 33/2003: Muziki na Josh. In: Mwanjisi, Jamillah (ed.): Femina 33/2003, Dar es Salaam, S. 9.
- Kastner, Jens Petz 2004: „Say it loud...“. Schwarze populäre Kultur und schwarze Sprechweisen. In: Büsser, Martin / Roger Behrens / Tine Plesch / Johannes Ullmaier (Hrsg.): testcard. Beiträge zur Popgeschichte #13. Black Music, Mainz (Ventil Verlag), S. 18-25.
- Khaemba, Moses 08/2002: X-Posure. Gangwe Mobb. Bongo's Young Lyrical Lords. In: Phat 08/2002, Nairobi, S. 22f.
- Khamis, Said A.M. 2001: Redefining Taarab in relation to local and global influences. In: Bechhaus-Gerst, Marianne et al. (Hrsg.): AAP 68. Swahili Forum VIII, Köln (Institut für Afrikanistik), S. 145-156.
- Kimminich, Eva 2004a: (Hi)Story, Rapstory und „possible worlds“. Erzählstrategien und Körperkommunikation im französischen und senegalesischen Rap. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 233-272.
- Kimminich, Eva 2004b: Rap. More than words. Eine Zwischenbilanz: 3 Jahrzehnte Hip Hop – 3 Jahrzehnte Hip Hop-Forschung. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. VII-XXVI.
- Kimminich, Eva 2004c (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag).
- Klein, Gabriele / Malte Friedrich 2003a: Is this real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- Klein, Gabriele / Malte Friedrich 2003b: Populäre Stadtansichten. Bildinszenierungen des Urbanen im HipHop. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld (transcript), S. 85-101.
- Kohl, Karl-Heinz 1988: Ein verlorener Gegenstand. Zur Widerstandsfähigkeit autochthoner Religionen gegenüber dem Vordringen der Weltreligionen. In: Zinser, H. (Hrsg.): Religionswissenschaft, Berlin (Reimer), S. 252-273.
- Kohl, Karl-Heinz 2001: Aneignungen. Kulturelle Vielfalt im Kontext der Globalisierung. In: Kohl, Karl-Heinz / Nicolaus Schafhausen (Hrsg.): New Heimat, New York (Lukas & Sternberg), S. 8-18.

- Kokot, Waltraud 1991: Ethnologische Forschung in Städten. Gegenstände und Probleme. In: Kokot, Waltraud / Bettina C. Bommer (Hrsg.): Ethnologische Stadtforschung. Eine Einführung, Berlin (Dietrich Reimer Verlag), S. 1-12.
- Krekow, Sebastian / Jens Steiner / Matthias Taupitz 2003: Das neue HipHop-Lexikon, Berlin (Schwarzkopf & Schwarzkopf-Verlag).
- Krims, Adam 2000: Rap Music and the Poetics of Identity, Cambridge (Cambridge University Press).
- Kubik, Gerhard 1988: Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze, Leipzig (Verlag Philipp Reclam jun.).
- Kummer, Werner 1990: Sprache und kulturelle Identität. In: Dittrich, Eckhard J. / Frank-Olaf Radtke (Hrsg.): Ethnizität. Wissenschaft und Minderheiten, Opladen (Westdeutscher Verlag), S. 265-275.
- Lederbogen, Utz 1992: Watchdog or Missionary? A portrait of African news people and their work. A case study in Tanzania. In: Europäische Hochschulschriften Reihe 40, Kommunikationswissenschaft und Publizistik Bd. 31, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris (Peter Lang Verlag).
- Legère, Karsten 2000: Langenscheidts Handwörterbuch Deutsch – Swahili, Berlin/München (Langenscheidt).
- Leslie, John Arthur Kingsley 1963: A Survey of Dar es Salaam, London (Oxford University Press).
- Lévi-Strauss, Claude 1973: Das wilde Denken, Frankfurt am Main (Suhrkamp-Verlag).
- Lévy, Claire 2001: Rap in Bulgaria. Between Fashion and Reality. In: Mitchell, Tony (ed.): Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA, Middletown (Wesleyan University Press), S. 134-148.
- Lichtenberger, Elisabeth 1998: Stadtgeographie Band 1: Begriffe, Konzepte, Modelle, Prozesse, Stuttgart (Teubner).
- Lipsitz, George 1994: Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place, London/New York (Verso).
- Littlefield Kasfir, Sidney 2002: Jenseits von Schattenwürfen und Spiegelungen. Das Verständnis von Lokalität in einem globalisierten Kunstdiskurs. In: Hauser-Schäublin, Brigitta / Ulrich Braukämpfer (Hrsg.): Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen, Berlin (Dietrich Reimer Verlag), S. 47-62.
- Luig, Ute / Jochen Seebode 2003: Einleitung. In: Luig, Ute / Jochen Seebode (Hrsg.): Ethnologie der Jugend. Soziale Praxis, moralische Diskurse und inszenierte Körperlichkeit, Münster/Hamburg/London (Lit Verlag). S. 9-40.
- Mabe, Jacob Emmanuel (Hrsg.) 2001: Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern, Wuppertal (Peter Hammer Verlag) / Stuttgart/Weimar (Metzler).
- MacDougall, Judith / David MacDougall 2001: Blind Ducks in Borneo. In: Kohl, Karl-Heinz / Nicolaus Schafhausen: New Heimat, New York (Lukas & Sternberg), S. 56-65.
- Mahmoud, Yusuf 2003: Taarab Music of Zanzibar. In: Tanzania-Network e.V. (Hrsg.): Habari 11/2003, S. 17-18.
- Malinda, Augustino 1993: Siku Kolimba alipozindua Rap la Kwanza Unit Dar. In: Moto Moto 4/1-15/ April 1993, Dar es Salaam.
- Malm, Krister 1987: Neue Musik und Veränderungen im Musikleben Tanzanias nach Erlangung der Unabhängigkeit. In: Stockmann, Erich (Hrsg.): Musikkulturen in Afrika, Berlin (Verlag Neue Musik), S. 283-291.
- Mannheim, Karl 1978: Das Problem der Generationen. In: Kohli, Martin (Hrsg.): Soziologie des Lebenslaufs, Darmstadt und Neuwed (Luchterhand), S. 38-53.
- Maraszo, Caroline 2002: Sozialpolitische Wende? Zur Entwicklung des Rap im Senegal. In: Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien 4/2002, Wien, S. 81-14.
- Martin, Lydia 2004: Who' who in Bongo Flava. Im Internet unter: http://www.fly.co.uk/fly/archives/2004/10/whos_who_in_bongo_flava.html (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Martin, Stephen Harvey 1980: Music in Urban East Africa: A Study of the Development of Urban Jazz in Dar Es Salaam. Ph.D. Dissertation, Washington (University of Washington).
- Masimbi, Rashid 2003: Das Bagamoyo College of Arts. In: Tanzania-Network e.V. (Hrsg.): Habari 11/2003, S. 10-11.
- Matussek, Matthias / Thomas Huetlin 1994: Arbeiten wie James Bond. Chuck D. über Gangsta-Rap, Turnschuhe und Maschinengewehre. In: Spiegel Spezial 2, Hamburg (Spiegel Verlag), S. 55-59.
- Maurer, Martina 2004: Inder in Dar es Salaam. Eine Fallstudie zu Integration und Segregation im sozialen Alltag einer Minderheit im städtischen Kontext, München (unveröffentlichte Magisterarbeit).
- Mayer, Ruth / Mark Terkessidis 1998: Retuschierte Bilder. Multikulturalismus, Populärkultur und Cultural

- Studies. Eine Einführung. In: Mayer, Ruth / Mark Terkessidis (Hrsg.): Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur, St. Andrä-Wörtern (Hannibal Verlag), S. 7-24.
- McLeod, Kembrew 1999: Authenticity Within Hip-hop and Other Cultures Threatened with Assimilation, *Journal of Communication* 49/4, S. 134-150.
- Mead, Margaret 1928: *Coming of Age. A psychological study of primitive youth for western civilisation*, New York (Morrow).
- Mekacha, Rugatiri D.K. 1992: Are Women Devils? The Portrayal of Women in Tanzanian Popular Music. In: Graebner, Werner (ed.): *Sokomoko. Popular Culture in East Africa*, Amsterdam/Atlanta (Rodopi), S. 99-114.
- Menrath, Stefanie 2001: *represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg (Argument Verlag).
- Meyns, Peter 2001a: Sozialismus. Lexikoneintrag. In: Mabe, Jacob Emmanuel (Hrsg.): *Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern*, Wuppertal (Peter Hammer Verlag) / Stuttgart/Weimar (Metzler), S. 566-567.
- Meyns, Peter 2001b: Tansania. Lexikoneintrag. In: Mabe, Jacob Emmanuel (Hrsg.): *Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern*, Wuppertal (Peter Hammer Verlag) / Stuttgart/Weimar (Metzler), S. 616-618.
- Meyns, Peter 2001c: Ujamaa. Lexikoneintrag. In: Mabe, Jacob Emmanuel (Hrsg.): *Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern*, Wuppertal (Peter Hammer Verlag) / Stuttgart/Weimar (Metzler), S. 658-659.
- Mikos, Lothar 2003: Interpolation und sampling. Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*, Bielefeld (transcript), S. 64-84.
- Mitchell, Tony (ed.) 2001a: *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown (Wesleyan University Press).
- Mitchell, Tony 2001b: Introduction. Another Root – Hip-Hop outside the USA. In: Mitchell, Tony (ed.): *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown (Wesleyan University Press), S. 1-38.
- Mitchell, Tony 2001c: Kia Kaha! (Be Strong!) Maori and Pacific Islander Hip-Hop in Aotearoa-New Zealand. In: Mitchell, Tony (ed.): *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown (Wesleyan University Press), S. 280-305.
- Müller-Bachmann, Eckart 2002: *Jugendkulturen Revisited, Musik- und stilbezogene Vergemeinschaftungsformen (Post-)Adoleszenz im Modernisierungskontext*, Münster (Lit Verlag).
- Mwanjisi, Jamillah (ed.): *Femina* 33/2003, Dar es Salaam.
- Ng'wanakilala, Nkwabi 1981: *Mass communication and development of socialism in Tanzania*, Dar es Salaam (Tanzania Publishing House).
- Nketia, J.H. Kwabena 1987a: Musik in afrikanischen Kulturen. In: Stockmann, Erich (Hrsg.): *Musikkulturen in Afrika*, Berlin (Verlag Neue Musik), S. 9-43.
- Nketia, J.H. Kwabena 1987b: Zur Geschichtlichkeit der Musik in Afrika. In: Stockmann, Erich (Hrsg.): *Musikkulturen in Afrika*, Berlin (Verlag Neue Musik), S. 44-61.
- Nyerere, Julius K.: *Afrikanischer Sozialismus. Aus den Reden und Schriften von Julius K. Nyerere*, Frankfurt am Main 1979 (Verlag Otto Lembeck).
- Ogot, Fred 2004: Basata concerns right, but selective banking unfair. In: *Guardian* vom 13.11.2004, Dar es Salaam.
- Oppen, Achim von 2002: Jenseits von ujamaa. Zur Soziologie der Dekommunalisierung. In: Brandstetter, Anna-Maria / Dieter Neubert (Hrsg.): *Postkoloniale Transformation in Afrika. Zur Neubestimmung der Soziologie der Dekolonisation*, Hamburg (LIT Verlag), S. 93-112.
- Orlik, Ralf 2001: Globale Trends und lokale Reaktionen. Mikro- und Kleinunternehmer in Daressalam. In:
Bauer, Ulrich / Henrik Egbert / Frauke Jäger (Hrsg.): *Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte*, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 71-82.
- Perullo, Alex 2001: *Biashara ya muziki Tanzania. Hakimiliki, Mikataba, na Taasisi za Kusimamia Haki. Tafsiri na Alex Perullo na James Nindi. Kimedhaminiwa na Ubalozi wa Marekani*, Dar es Salaam. *The Music Business in Tanzania. Copyright Law, Contracts, and Collective Management Organizations. Sponsored by American Embassy*, Dar es Salaam.
- Perullo, Alex / John Fenn 2000: *Language choice and hip hop in Tanzania and Malawi. Popular Music*

- and Society. In: Fall 2000 (Popular Press). Im Internet unter: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2822/is_3_24/ai_82803971/pg_1 bis http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2822/is_3_24/ai_82803971/pg_7 (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Polomé, André Robert 1975: The Classification of the Bantu Languages of Tanzania. Ph. D. dissertation, University of Texas.
- Poschardt, Ulf 2001 (1997): DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt).
- Potter, Russel A. 1995: Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism, New York (State University of New York Press, Albany).
- Prévos, André J.M. 2001: Postcolonial Popular Music in France. Rap Music and Hip-Hop Culture in the 1980s and 1990s. In: Mitchell, Tony (ed.): Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA, Middletown (Wesleyan University Press), S. 39-56.
- Raab, Klaus 2004a: Aus der Sprühdose der Pandora. In: tageszeitung vom 30.06.2004, Berlin, S. 13.
- Raab, Klaus 2004b: Bongo Flava, „muziki ya kizazi kipya“ in Tanzania – die „Musik einer neuen Generation“. In: Tanzania-Network e.V. (Hrsg.): Habari 3/2004, S. 28-31.
- Raab, Klaus 2004c: Bongo Flava. Swahili Rap from Tanzania. Booklettext zur CD. In: Rutledge, Jay (ed.): Bongo Flava. Swahili Rap from Tanzania, München (out here records) (im Anhang).
- Raab, Klaus 2004d: Die Touristenjäger. In: tageszeitung vom 10.01.2004, Berlin 2004, S. 15.
- Raab, Klaus 2004e: „Rap nur über das, was du kennst – das ist HipHop“. Interview mit Jannis Androutsopoulos. In: tageszeitung vom 21.07.2004, Berlin, S. 13.
- Ramaprasad, Jyotika 2001: A Profile of Journalists in Post-Independence Tanzania. In: Gazette 63/6, London/Thousand Oaks/New Delhi (Sage Publications), S. 539-555.
- Ranger, T.O. 1975: Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970. The Beni Ngoma, London (Heinemann Educational Books Ltd).
- Remes, Pieter 1998: Karibu ghetto langu – Welcome in my ghetto: Urban Youth, Language and Culture in 1990s Tanzania. Ph. D. dissertation, Chicago (Northwestern University).
- Remes, Pieter 1999: Global Popular Music and Changing Awareness of Urban Tanzanian Youth. In: Yearbook for Traditional Music, 31, S. 1-26.
- Reuster-Jahn, Uta 2001: Baba wa taifa – Vater der Nation. Die Verarbeitung des Todes des ehemaligen Staatspräsidenten J. K. Nyerere (1922-1999) in der populären Kultur Tanzanias. In: Ntama – Journal of African Music and Popular Culture, No. 2. Im Internet unter: <http://ntama.uni-mainz.de/content/view/15/29/> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Robertson, Roland 1992: Globalization. Social Theory and Global Culture, London/Thousand Oaks/New Delhi (Sage Publications).
- Roch, Anna / Gabriel Hacke 2004: HipHop in Tansania zwischen Message und Flava. Im Internet unter: <http://www.bongoflava.de> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Rogers, Everett M. (1962) 1995: Diffusion of Innovations, New York.
- Rösing, Helmut 2002: Soundscape. Urbanität und Musik. In: Kokot, Waltraud / Thomas Hengartner / Kathrin Wildner: Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme, Berlin (Dietrich Reimer Verlag), S. 69-86.
- Rose, Tricia 1994: Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America, Hanover/London (University Press of New England).
- Ross, Andrew 1998: Pop-Politik. Schwarze Musik und weiße Identität. In: Mayer, Ruth / Mark Terkessidis (Hrsg.): Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur, St. Andrä-Wörtern (Hannibal Verlag), S. 59-63.
- Said, Khalfan 03/2004: East African unity fostered by artistes. In: The Guardian 01.03.2004, Dar es Salaam (IPP Media), S. 5.
- Scharenberg, Albert 2004: Globalität und Nationalismus im afro-amerikanischen Hip Hop. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 13-44.
- Schierz, Sascha 2003: „Jetzt wird es uns aber zu bunt hier.“ Graffiti und das Imaginieren sozialer Kontrolle. Im Internet unter: <http://graffiti.netbase.org/schierz.htm> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- Scholz, Arno 2003: Rap in der Romania. Glocal Approach am Beispiel von Musikmarkt, Identität, Sprache. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld (transcript), S. 147-167.
- Scholz, Arno 2004: Kulturelle Hybridität und Strategien der Appropriation an Beispielen des romanischen Rap. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 45-65.
- Schütz, Alex 2004: Gekratze mit der Dummy-Platte. In: tageszeitung vom 28.09.2004. Berlin, S. 13.
- Seibt, Oliver 2001: Afroamerikanische Musik. Lexikoneintrag. In: Mabe, Jacob Emmanuel (Hrsg.): Das

- Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern, Wuppertal (Peter Hammer Verlag) / Stuttgart/Weimar (Metzler), S. 11-12.
- Sheikh, Sauda 1977: Ngoma za Waswahili. In: Dammann, E. et al. (Hrsg.): Afrika und Übersee LX, Berlin (Verlag von Dietrich Reimer), S. 209-218.
- Shusterman, Richard 2004: Pragmatismus, Kunst und Gewalt. Der Fall (des) Rap. Übersetzt von Eva Kimminich (englisch 1998). In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 1-11.
- Sokol, Monika 2004: Verbal Duelling. Ein universaler Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 113-160.
- Spittler, Gerd 2001: Lokale Vielfalt oder globale Uniformität? In: Bauer, Ulrich / Henrik Egbert / Frauke Jäger (Hrsg.): Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 239-251.
- Spittler, Gerd 2002: Globale Waren – lokale Aneignungen. In: Hauser-Schäublin, Brigitta / Ulrich Braukämpfer (Hrsg.): Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen, Berlin (Dietrich Reimer Verlag), S. 15-30.
- Stiglitz, Joseph 2002: Die Schatten der Globalisierung. Aus dem Englischen von Thorsten Schmidt, Berlin (Siedler Verlag).
- Sundermeier, Jörg 2004: „Black music“ bedeutet nichts mehr. Über die Antiquiertheit eines Begriffs. In: Büsser, Martin / Roger Behrens / Tine Plesch / Johannes Ullmaier (Hrsg.): testcard. Beiträge zur Popgeschichte #13. Black Music, Mainz (Ventil Verlag), S. 14-17.
- Temba, Pudenciana 1997: Current Broadcasters. In: Warnock, Kitty (ed.): Up in the Air. The State of Broadcasting in Eastern Africa. Im Internet unter: http://www.econewsafrika.org/panos/t_currentbroadcast.html. (Nicht mehr abrufbar. Zitiert nach DeRycker 2002.)
- Toop, David 1992: Rap Attack. African Jive bis Global HipHop. Aus dem Englischen von Diedrich Diederichsen, St. Andrä-Wörtern (Hannibal) (original: London 1991).
- Treeck, Bernhard van 2003: Styles. Typografie als Mittel zur Identitätsbildung. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld (transcript), S. 102-110.
- Tsing, Anna 2002: Conclusion. The Global Situation. In: Inda, Jonathan Xavier / Renato Rosaldo (eds.): The Anthropology of Globalization. A Reader, Malden/Oxford/Melbourne/Berlin, S. 453-486.
- Verlan, Sascha 2003a: French connection. HipHop-Dialoge zwischen Frankreich und Deutschland, Höfen (Hannibal).
- Verlan, Sascha 2003b: HipHop als schöne Kunst betrachtet, Oder: die kulturellen Wurzeln des Rap. In: Androutsopoulos, Jannis (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld (transcript), S. 138-146.
- Vogel Susan 1991: Art of the Here and Now. In: Vogel, Susan (Hrsg.): Africa Explores. 20th Century African Art, New York/Munich, S. 114-131.
- Weller, Wivian 2003: HipHop und ethnisches Bewusstsein in den Peripherien São Paulos – Brasilien. In: Luig, Ute / Jochen Seebode (Hrsg.): Ethnologie der Jugend. Soziale Praxis, moralische Diskurse und inszenierte Körperlichkeit, Münster/Hamburg/London (Lit Verlag), S. 155-176.
- Wermuth, Mir 2001: Rap in the Low Countries. Global Dichotomies on a National Scale. In: Mitchell, Tony (ed.): Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA, Middletown (Wesleyan University Press), S. 149-170.
- Wittmann, Frank 2003: HipHop als Religion – Religion als HipHop. In: Reformatio. Zeitschrift für Kultur, Politik, Religion 52/4, Zürich (Theologischer Verlag), S. 283-290.
- Wittmann, Frank 2004: Sexismus, Islamismus und Ghettoromantik. Die Dakarer HipHop-Bewegung Bul faale im Kontext der globalen Postmoderne. In: Kimminich, Eva (Hrsg.): Rap. More than words, Frankfurt am Main (Peter Lang Verlag), S. 181-204.
- Zaimoglu, Feridun 1995: Kanak Sprak. 24 Misstöne vom Rand der Gesellschaft, Hamburg (Rotbuch-Verlag).

Internet (o.A.)

- <http://www.africanhiphop.com> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- <http://www.artmatters.info/zanzibar2.htm> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- <http://www.arushamuzik.com/B.htm> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- <http://www.bdpkamili.8m.com/> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- <http://www.darhotwire.com/dar/Zaidi/masongi.htm> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- <http://www.eastcoastteam.8k.com> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
- <http://www.kwetertainment.com> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).

<http://www.madunia.nl/projects/halisi.htm> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
<http://www.mzibo.net> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
<http://www.songfacts.com/detail.lasso?id=2899> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005; nur im Cache abrufbar).
<http://www.tanzaniahiphops Summit.co.tz/objectives.html> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).
<http://www.unaids.org/en/geographical+area/by+country/united+republic+of+tanzania.asp> (abgerufen zuletzt am 28.03.2005).

Diskographie

Afande Sele: Mkuki Moyoni, Dar es Salaam o.J.
 AY: Raha kamili, Dar es Salaam o.J.
 Big Dogg Posse: BDP Kamili, Dar es Salaam 2003.
 Bwana Misosi: Nitoke vipi?, Dar es Salaam 2004.
 Crazy GK: King Crazy GK, Dar es Salaam 2002.
 Crazy GK: Nitakufaje?, Dar es Salaam 2004.
 Daz Nundaz Family: Kamanda. We thank the Lord for bestowering this talents. . . , Dar es Salaam o.J.
 Gangwe Mobb: Nje Ndani, Dar es Salaam 2003.
 Gangwe Mobb: Simulizi la Ufasaha, Dar es Salaam 2002.
 Johnny Mjema: Bomba la mvua, Dar es Salaam o.J.
 Jose Chameleon: Bei Kali. Abababylon Bakaaye, Kampala o.J.
 Juma Nature: Ugali, Dar es Salaam 2003.
 LWP Majitu: Mke wa Mtu ni Sumu, Dar es Salaam 2003.
 Mabaga Fresh: Gumzo, Dar es Salaam 2003.
 Mr. Ebbo: Bado Ijasungumiswa, Dar es Salaam 2003.
 Mr. Ebbo: Fahari yako, Dar es Salaam o.J.
 Mr. II a.k.a. Sugu: Itikadi, Dar es Salaam 2000.
 Mr. II: Nje ya Bongo, Amsterdam 1999.
 Mwana Falsafa: Mwanafalsafani, Dar es Salaam o.J.
 Mwana Falsafa Binamu: Toleo Lijalo, Dar es Salaam 2003.
 Professor Jay: Machozi Jasho na Damu, Dar es Salaam 2003.
 Professor Jay: Mapinduzi Halisi, Dar es Salaam o.J.
 Q-Chief: mwana mnyonge, Dar es Salaam 2003.
 Sista P: Marekebisho, Dar es Salaam 2003.
 Solid Ground Family: Kadi Nyekundu, Dar es Salaam 2003.
 Solo Thang: Kima cha chini, Dar es Salaam o.J.
 University Corner: T-Shirt na Jeans, Dar es Salaam 2004.
 Various Artists: Bongo Flava. Swahili Rap from Tanzania, München 2004 (im Anhang).
 Various Artists: Bongo Hottest Flavas Vol. 1, Dar es Salaam o.J.
 Various Artists: Bongo Hottest Flavas Vol. 2, Dar es Salaam o.J.
 Various Artists: Bongo X plosion Vol. II, Dar es Salaam 2003.
 Various Artists: Girlfriend: The Sound Track, Dar es Salaam 2003.
 Various Artists: Madongo Shoka, Dar es Salaam 2003.
 Various Artists: Mlipuko wa Bongo Cuts Vol. 1, Dar es Salaam 2003.
 Various Artists: Siri – The Soundtrack. Bongo Records: Inawalettea, Dar es Salaam 2003.
 Various Artists: Ujumbe na Ladha, Dar es Salaam 2003.
 Wagosi wa Kaya: Ripoti kamili, Dar es Salaam o.J.
 Wagosi wa Kaya: Ukweli mtupu, Dar es Salaam o.J.
 X-Plastaz: Maasai HipHop, München 2004.

Filmmaterial

Roch, Anna / Gabriel Hacke 2004: Bongo Flava. HipHop-Kultur in Tanzania, Dar es Salaam/Weimar.
 Tyson, George 2003: Girlfriend. Filamu ya maisha na muziki, Dar es Salaam.
 Various Artists 2003: Bingwa za Bongo Vol. 1, Dar es Salaam.

Exemplarische Presseauswertung 08/2003 bis 01/2004

Guardian
 Ijumaa
 Jumatatu
 Kiu ya Jibu

Maisha
Sani

Interviews

Produzenten:

Miikka Mwamba Kari, *FM Productions*
Ogopa DeeJays (Nairobi)
P-Funk, *Bongo Records*
Professor Ludigo, freier Produzent

Musikjournalisten und Radio-DJs:

Taji Liundi, *Times FM*
Sebastian Maganga, *Radio Uburu*
DJ Amo Blaze, DJ Bush Baby (auch Rapper) und Enrico Ssewalula, alle *East Africa FM*
Dati Mango, *Magic FM*
Daudi, Kris Lagoy (ehemals *Kwanza Unit*), DJ Muli B., Ruge Mutahaba und DJ Venture, alle *Clouds FM*
James Nindi, freier Printjournalist

Rapper:

AY, Buff G., GK, Mwanafalsafa, O-Ten und Snare, alle *Eastcoastteam*
Antony und Geoffrey Haule, Hood des *Eastcoastteams*
Daz Critic, Feruzi, La Rhumba und Sajo, alle *Daz Nundaz*
Scout Jentaz, *Daz Nundaz Foundation*
Inspectah Haroun und Luten Karama, *Gangwe Mobb*
Rockman und Slotter, *LWP Majitu*
Issah und Mzee Richie, *Big Dogg Posse*
Vivian
Emmy B.
Dataz
Uncle T.
Sista P.
Q-Chief
Dully Sykes (a.k.a. Mr. Misifa)
Leonard, *Akili Tribe*
Mkoloni und Dr. John, *Wagosi wa Kaya*, Tanga
Mr. Ebbo, Tanga
G-San, Merege und Nelson, *X-Plastaz*, Arusha
James, Hood der *X-Plastaz*, Arusha