

Freie Universität Berlin
Institut für Ethnologie
– SCHWERPUNKT SOZIALANTHROPOLOGIE –

Sozialanthropologische Arbeitspapiere

– Heft 101 –

Anna Roch und Gabriel Hacke

HipHop in Tanzania zwischen Message und Flava

ISSN 0932-5476
ISBN 3-89930-155-2

Verlag Hans Schiler

Die Reihe „Sozialanthropologische Arbeitspapiere“ stellt erste Berichte aus noch un abgeschlossenen Forschungen der Fachöffentlichkeit vor. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf eigenen empirischen Untersuchungen innerhalb des Spektrums ethnologisch-sozialanthropologischer Forschung.

Herausgegeben von den wissenschaftlichen Mitarbeitern und Professoren des Schwerpunktes Sozialanthropologie am Institut für Ethnologie der FU Berlin, vertreten durch Professorin Dr. Ute Luig und den Sprecher der Sozialanthropolog(inn)en am Institut für Ethnologie der FU Berlin Jochen Seebode.

Anschrift der Redaktion:

Institut für Ethnologie
Drosselweg 1-3
D-14195 Berlin
Tel.: 030 / 8385 6725
Fax: 030 / 8385 6728

Anna Roch und Gabriel Hacke

HipHop in Tanzania zwischen Message und Flava

© 2006 Verlag Hans Schiler

Redaktionelle Bearbeitung: textintegration.de

ISSN 0932-5476

ISBN 3-89930-155-2

7,00 Euro (D)

Verlag und Vertrieb:

Verlag Hans Schiler
Fidicinstr. 29
10965 Berlin
Tel.: 030 / 322 85 23
Fax: 030 / 322 51 83
info@schiler.de
www.schiler.de

Anna Roch und Gabriel Hacke

HipHop in Tanzania
zwischen Message und Flava

Inhalt

Vorwort.....	3
1. <i>Message</i> vs. <i>Flava</i> – Die Konstruktion eines Unterschiedes	5
2. <i>Message</i> und <i>Flava</i> in der Praxis	8
2.1 Das Spektrum der Liedtypen.....	9
2.1 Die Verbindung von <i>Message</i> und <i>Flava</i>	11
2.3 Die Begeisterung für <i>Flava</i>	14
2.4 Verbinden von <i>Message</i> und <i>Flava</i> als Erfolgsstrategie.....	16
2.5 Der Interpretationsspielraum von <i>Message</i>	17
3. Warum wird diese <i>Message</i> -Geschichte erzählt?.....	20
Literaturverzeichnis	22

VORWORT

„[...] Gut angekommen [...] gleich Leute kennen gelernt. Unter anderem James, er rappt [...] heute Abend ist hier auch noch ein großes HipHop Konzert mit afrikanischen Rap Stars. Die Leute sind schon ganz aufgeregt [...]“

„[...] die haben alles in Swahili gerappt [...]“

„[...] was meinst du, sollte ich das Forschungsthema wechseln und mich mit HipHop beschäftigen [...]?“

„[...] Ich habe alles übertausend geschmissen, in zwei Stunden fahren wir an die Ostküste, an den Strand. James will mir helfen, ein paar Texte von den Rap-Kassetten, die ich gekauft habe, zu übersetzen [...]“

„[...] Du fragst, ob ich noch was brauche? Kannst du Kassetten mit deutschem Rap mitbringen [...]?“

(aus E-Mails, Gabriel an Anna, Juli 2001)

Im Sommer 2001, während unseres ersten Tanzania- Aufenthalts fanden wir eine Situation vor, die uns, wie sich aus den E-Mail-Auszügen oben herauslesen lässt, erstaunte. Suchte man im urbanen Raum Kontakt zu Jugendlichen, so stieß man unweigerlich auf die tanzanische Rap-Musik und auf die Träume, die die Jugendlichen damit verbanden. Bis zum Sommer 2002, unserem zweiten Tanzania- Aufenthalt hatte sich die Popularität noch einmal um ein Vielfaches gesteigert, man sprach von einer „Explosion“. Amit Bajaj, ein Musikproduzent aus Dar es Salaam beschreibt diesen Zeitraum so:

„Im letzten Jahr entwickelte es sich von einer Underground-Szene zu einem sehr kommerziellen Mainstream. [...] Letztes Jahr, um diese Zeit, gab es im Radio eine Show am Tag für Bongo Flava. Heute kannst du auf jeden Kanal schalten und du wirst Bongo Flava hören – zu jeder Tages- und Nachtzeit. Was gut für die Musikindustrie ist, denn sie wird durch das Radio sehr gefördert. Das Radio ist hier das mächtigste Medium im Moment.“

Genau in diesen Zeitraum der Expansion fiel unsere Feldforschungszeit. Insgesamt konnten wir uns über 6 Monate vor Ort mit dieser Form der tanzanischen Musik und ihrer kulturellen Praxis beschäftigen. Den Einblick in dieses Phänomen erlangten wir, indem wir teilnehmend beobachtend mit Rap-Musikern mehr oder weniger zusammenlebten. Der Fokus lag auf den zwei Dar es Salaamer¹ Rap-Crews *Simpozi Kwa Posi (SKP)* und *Big Dog Posse (BDP)*, dem Dodomaer² Solo-Rapper *G-Solo* sowie auf deren Freundeskreisen. Zu nennen wären dabei an erster Stelle *Jane*, die Freundin von G-Solo und *Gwandaman*, ein Freund der beiden, sowie *Edward (Techa)*, ein Freund von BDP.

1 Dar es Salaam ist mit ca. drei Millionen Einwohnern die größte Stadt Tanzanias. Sie liegt am Indischen Ozean und bildet die eigentliche Metropole Tanzanias.

2 Dodoma ist die offizielle Hauptstadt Tanzanias und befindet sich ca. 500 km westlich von Dar es Salaam im Landesinneren.

Mit ihnen besuchten wir Konzerte und hörten Radio, sie übersetzten und erklärten uns die Lieder, sie ließen uns teilhaben an der Organisation von Talentshows und an ihren Aufnahmen im Studio, aber auch an ihrem Lebensalltag. Aus den sich anschließenden Analysen sind bisher ein Forschungsbericht³ und ein Dokumentarfilm⁴ hervorgegangen. Dabei gingen wir der Frage nach, was mit dem, sich international verbreitenden, afro-amerikanischen HipHop an einem Ort wie Tanzania passiert, d. h. welche Transformations- und Aneignungsprozesse finden statt.

Eine erste Auffälligkeit ist der eigene Begriff, *Bongo Flava*, der für den tanzanischen HipHop hervorgebracht wurde. Dabbo-G., ein Radiomoderator aus Dar es Salaam erklärt ihn so:

„Als das in Tanzania anfang nannten wir es African HipHop, aber mit der Zeit entstand ein eigener Name dafür. In Ostafrika, speziell in Tanzania, nennen wir es Bongo Flava. Bongo ist ein Swahili-Wort, Bongo ist der Verstand und man sagt hier, dass man seinen Verstand benutzen muss, um in Tanzania leben zu können. [...] Bongo ist also ein Kosewort für Tanzania. Und Flava heißt auf Swahili *ladha* (Geschmack/Stil) [...] Also bedeutet Bongo Flava⁵, etwas, ein Stil, aus Tanzania.“

Die Verwendung des Begriffs HipHop dagegen begegnete uns fast ausschließlich als Bezeichnung des amerikanischen HipHop oder in der Präsentation des *Bongo Flava* gegenüber Ausländern. Als *Bongo Flava*, so erfuhren wir, wird in Tanzania alle Musik bezeichnet, die tanzanisch ist, die in der Regel in Swahili gerappt oder gesungen wird und die in etwa den afroamerikanischen Musikstilen Rap, R&B, Reggae und Ragga Muffin entspricht, aber auch Elemente so genannter *hindi beats*, karibischer Tanzmusik, arabischer Melodien und dem, was als afrikanische Musik verstanden wird in sich trägt. *Bongo Flava* wird auf Computer-produzierte Instrumentale gerappt und gesungen.

Eine Literaturrecherche zu *Bongo Flava* brachte im Internet einzig ein paar Artikel niederländischer Autoren hervor. Das Besondere oder eben Erwähnenswerte am tanzanischen HipHop sehen sie in seinem Anspruch, die Gesellschaft positiv zu verändern. Gesthuizen⁶ hebt als spezifisches Merkmal den bildenden Charakter (*Edutainment*) hervor. Van Wijk⁷ berichtet über eine tanzanische HipHop-Crew, deren Mitglieder unter dem Druck gesellschaftlicher Probleme einen Weg suchten, diese zu artikulieren. Er schreibt, dass sie dafür bewusst den HipHop wählten, um Zugang zur städtischen Jugend zu bekommen. In ihren Texten „decken sie die sozialen Probleme in Tanzania auf, wie zerbrochene Familien, Straßenkinder, Korruption und vor allem AIDS.“

Ähnliches berichten die Akteure selbst, ob Musiker, Produzenten, Radio-DJ's oder *Bongo-Flava*-Fans, wenn sie uns den *Bongo Flava* in seiner heutigen Form erklären. Unter Verwendung der Begriffe *Message* und *Flava* eröffnen sie dabei einen Unter-

3 „Bongo Flavor – HipHop in Tanzania“. Unveröffentlichter Forschungsbericht der Lehrforschung Tanzania 2001 am Institut für Ethnologie der freien Universität Berlin. 2002

4 „Bongo Flava. HipHop-Kultur in Tansania“. Ein ethnographischer Dokumentarfilm von Gabriel Hacke und Anna Roch. 72 Minuten. Tansania/Deutschland 2002-2004.
(Details unter <http://www.bongoflava.de>)

5 Flava ist dem englischen Flavour entlehnt.

6 Gesthuizen, T.: *Hali Hali, Hiphop in Tanzania*. und Gesthuizen, T.: *Hiphop in Tanzania*.

7 van Wijk, K.: *Rapping for a reason*.

schied zwischen gesellschaftspolitisch wertvollen Merkmalen des tanzanischen HipHop (*Message*) und Merkmalen, die dem amerikanischen HipHop zugeschrieben werden, von denen man sich aber abzugrenzen versucht und deren Überwindung in der historischen Entwicklung des tanzanischen HipHop man hervorhebt (*Flava*). Unsere Beobachtungen verwiesen allerdings auf eine gewisse Diskrepanz zwischen dieser eigenen Repräsentation des *Bongo Flava* und der von uns wahrgenommenen Praxis. Denn in der sich darstellenden Praxis kann man sowohl *Message*- wie auch *Flava*-Merkmale wieder finden.

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit diesem widersprüchlichen Aspekt des *Bongo Flava*, wodurch Einblicke sowohl in den eigentheoretischen Diskurs, als auch in die Praxis dieses Musik- und Lebensstils möglich werden.

Im ersten Kapitel wird die uns gegenüber geäußerte eigene Sicht auf den *Bongo Flava* dargestellt. Zentral sind dabei die Kategorien *Message* und *Flava*. Im Anschluss daran (Abschnitt 2) werden diese Kategorien im Rahmen der beobachteten Praxis betrachtet. Die Lieder und die darauf folgenden Reaktionen werden untersucht, wodurch die zuvor rekonstruierte Selbstpräsentation relativiert wird.

1. MESSAGE VS. FLAVA – DIE KONSTRUKTION EINES UNTERSCHIEDES

Die Verwendung der Begriffe *Message* und *Flava* begegnete uns indizienhaft während der Erhebungs- und Dreharbeiten als von den Beteiligten vorgenommene Charakterisierungen von Liedern des *Bongo Flava*. Ob man mit anderen Zuhörern eine der täglichen Radioshows verfolgte, ob man Musiker über ihre und Verse anderer fachsimpeln hörte, ob über die „alten Zeiten“ berichtet wurde oder uns Erklärungen zu einzelnen Songs während Konzerten oder Rapsessions zugeraunt wurden - überall vernahm man Wendungen wie:

„der Song ist richtig gut, weil mit *Message*“, „der Song ist nur *Flava*“, „das ist keine *Message*, sondern nur *Flava*“, „den mag ich sehr, denn der macht *Message*“, „das ist nur *Flava*, das hat keine *Message*“... .

Dabei wurden die Begriffe *Message* und *Flava* so gebraucht als gäbe es jeweils eine einheitliche, allseits bekannte und geteilte Bedeutung, die man als vorausgesetzt annehmen kann – als geläufige Begriffe, die keiner weiteren Erklärung bedürfen.

Uns jedoch waren sie nicht bekannt. Um ein Verständnis dieser Begriffe entsprechend der Eigenrepräsentationen gewinnen zu können, forderten wir die Akteure auf, uns diese zu erklären.

Im Folgenden findet sich eine exemplarische Auswahl von Interviewausschnitten, die, einander ergänzend, eine Vorstellung von der Bedeutung der Begriffe in den Eigenrepräsentationen nahe legen. Dabei entsteht der Eindruck, dass die Begriffe *Message* und *Flava* tatsächlich als geklärt gelten und demzufolge die Zuordnung von Songs als klare, von allen gleichermaßen geteilte Entscheidung praktiziert werden könnte. Dar-

über hinaus wird anhand dieser beiden Begriffe häufig eine Geschichte des *Bongo Flava* erzählt, die Geschichte vom *Flava* zur *Message*.

Jane, Freundin von G-Solo, auf die Frage, was *Message* sei (ursprünglich in Englisch):

[...] wenn man über die Gesellschaft spricht und über die Probleme, vor denen die Gesellschaft steht, aber man spricht nicht über/ wenn man über sich selbst spricht wie: (jemanden nachahmend bis ()) ich bin Jane und du weißt wer ich bin und dies und das (*) dann ist das Flava. Aber wenn du über die Gesellschaft sprichst, zum Beispiel über Straßenkinder, über HIV, über äh (..) arme Leute, dann ist das Message.*

Dabbo-G., Radiomoderator (ursprünglich in fließendem Englisch):

Die Jugend sah das [HipHop] zuerst auf den Bildschirmen, in Videos. So kam eine neue Kultur nach Afrika, [...] eine Kultur aus Amerika. [...] Die Art, wie sie es aufnahmen - sie übernahmen alles so, wie sie es im TV sahen: sie sangen die Songs in Englisch, dieselben Worte, manchmal Worte, die keine Bedeutung hatten in der afrikanischen Gesellschaft, in Tanzania. Dann fing es an, sich ein wenig zu ändern. Sie begannen in Swahili zu singen. [...] Die Worte waren jetzt in Swahili, aber die Art wie die Jugendlichen sie aussprachen, war amerikanisch, [...] die Texte beinhalteten nichts, um der Gesellschaft etwas zu lehren. Wir sagen dazu: man bekommt Flava, nur Flava. Man genießt die Art des Flows, die Art der Aussprache, aber es ist keine Bedeutung darin, man kann dadurch nichts lernen. [...] Aber heute ist das anders: es kamen welche, die ihre Verantwortung für die Gesellschaft erkannten, die wussten, was es bedeutet ein Künstler zu sein. Abgesehen von der Unterhaltung, muss man den Leuten etwas lehren. Die Message muss wertvoll für die Gesellschaft sein.

Issa/Chronic Finger von der BDP-Crew (ursprünglich in gebrochenem Englisch):

... ,92,,91,,90 begannen wir mit den Lyrics von Crazy Drazy von DasFX⁸. [...] In Englisch. Einfach abgeschrieben von Aufnahmen aus dem Radio und dann gerappt. [...] Für die Liveauftritte kauften wir uns Instrumentals aus Amerika⁹. [...] Von Snoop, Dr.Dre, Method Man, Naughthy by Nature, Mobb Deep¹⁰. Von vielen Musikern aus Amerika von damals nahmen wir die Instrumentals. Und die Leute haben sich gefreut (hebt dabei freudig die Arme, Jubel andeutend), denn es sah aus wie etwas aus Amerika. [...] In Tanzania wollte man Amerika kopieren, deshalb verwendete man [dann] Slang-Swahili. Aber die Alten mochten das nicht, denn die Alten wollten Message. Zum Beispiel über Aids oder über Leute, die Cocaine¹¹ nehmen oder Marihuana und solche Sachen. [...] Sie] betrachteten uns als Gauner, die nur Shit reden, denn in den vergangenen Songs wurde viel Shit erzählt. Es ging darum, zu beschimpfen. Als die Alten solche Beschimpfungen hörten, erschrakten sie: ihr habt keine Message für die Leute. Ihr sprecht über nichts. Das ist fucking. [...] Die Alten wollten Message, nur Message (winkt mit einer Hand leicht ab). So wie es heute ist:

8 Afroamerikanische HipHop Crew

9 Tonbandkassetten mit bekannten Liedern, bei denen der Gesang nicht mit aufgenommen ist. Solche Kassetten werden in Kassettenläden oder von Straßenhändlern angeboten.

10 Afroamerikanische HipHop Crews

11 „Cocaine“ meint in diesem Zusammenhang eine Form raffinierten Opiums, einer Droge ähnlich dem Heroin.

heute machen wir Message und die Alten erkennen das an: ihr macht das gut (hebt dabei den Daumen zum OK-Zeichen).

Flava wird als ein Kopieren des amerikanischen HipHop durch die Jugendlichen Tanzanias dargestellt und bildet in dieser Perspektive den Ausgangspunkt der Geschichte des *Bongo Flava*. In den Songs diesen Typs geht es um die Selbstdarstellung des Rappers (vgl. Jane) und darum, andere zu beschimpfen (vgl. Issa), wobei früher in Englisch und dann in Slang-Swahili gerappt wird (vgl. Issa und Dabbo G.), d.h. es werden Sprachformen verwendet, die nicht allen Gesellschaftsmitgliedern, sondern lediglich Insidern zur Verfügung stehen. Dabbo G., der Radiomoderator reduziert die *Flava*-Songs sogar auf das bloße Spiel mit der Sprache, den Genuss am Wortspiel, wobei (lehrreiche) Inhalte ausgeblendet bleiben.

Diese Schilderungen kamen uns wohlbekannt vor. So herrscht die Vorstellung des sich selbst als Besten und Erfolgreichsten feiernden Rappers, der unter Nutzung akrobatischer Wortspiele in subkultureller Slangsprache andere beschimpft und damit zugleich abwertet, um sich selbst zu erhöhen, vielerorts als Ami-Rap-Klischee (nicht nur in Tanzania).

Flava-Songs werden abwertend als inhaltlich wertlos beurteilt, indem ihnen beispielsweise Dabbo G. „keine Bedeutung in der afrikanischen Gemeinschaft“ zuspricht oder sie als „nur“ unterhaltend kennzeichnet. Jane distanziert sich durch eine veränderte Tonlage von selbstdarstellerischen *Flava*-Songs. Auch Issa scheint ein gewisses Verständnis für die von ihm hervorgehobene Abneigung der älteren Generation gegen *Flava* entgegenbringen zu können, da durch die Slangsprache und das provokante Beschimpfen erschreckte und distanzierende Reaktionen hervorgerufen werden.

Demgegenüber wird die **Message** hier als ein in der Geschichte des *Bongo Flava* erst hervorgebrachtes und heute dominierendes Element gekennzeichnet. Dabbo-G. und Issa erzählen, dass die *Message* erst im Laufe der Zeit in die Songs kam und zwar durch die Forderung der älteren Generation (Issa) bzw. durch ein gesellschaftliches Verantwortungsbewusstsein der Künstler selbst (Dabbo-G.). Es geht in diesen Songs um die Darstellung von Gesellschaftsproblemen, Gesellschaftskritik und die Beschreibung von aktuellen Lebensbedingungen in Tanzania, in Swahili gerappt. Insofern gelten *Message*-Songs als eine nationale Eigenart, als eine eigene kulturelle Schöpfung, denn es werden in eigener Sprache „eigene“ gesellschaftliche Themen (Jane: Strassenkinder, HIV, arme Leute, Issa: Aids und Drogenkonsum) zur Darstellung gebracht. Die *Message*-Songs werden oft in den Zusammenhang von Bildung gestellt oder mit einer solchen gleichgesetzt, denn durch diese Songs könne man etwas lernen. Die *Message*-Inhalte und ihre Vermittlung durch die Songs werden insofern als gesellschaftlich wertvoll betrachtet und zu einer Art Verpflichtung für die Musiker erklärt (vgl. Dabbo-G.). Darüber hinaus wird *Message* als integrierendes Element wertgeschätzt, weil sie als Forderung der älteren Generation von den Jugendlichen umgesetzt wurde. *Bongo Flava* wird somit als von allen Gesellschaftsmitgliedern hörbar erklärt (vgl. Issa).

Die obigen Stellungnahmen bringen, zusammengefasst, folgende Merkmale zur Unterscheidung der Begriffe *Flava* und *Message* hervor:

- Selbstdarstellung mit Genuss an provokanten Sprachformen vs. inhaltliche Auseinandersetzung mit der Gesellschaft,
- subkulturelle Erscheinung vs. Integration der Gesamtgesellschaft und
- Kopie einer fremden Kultur vs. Etablierung einer eigenen Kultur.

Die Erzählung des Wandels vom negativ bewerteten Flava zur positiv bewerteten Message erscheint als Fortschrittsgeschichte. Das Wertvolle, die *Message*, d.h. die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, die Integration der Gesamtgesellschaft und die Etablierung einer eigenen Kultur, setzt sich durch.

Parallel dazu wird eine Geschichte erzählt, die die Durchsetzung der *Message* und ihre Charakteristik, u.a. als Gegensatz zu *Flava*, unterstreichen hilft. Es ist die Geschichte vom sozialen und ökonomischen Vorteil oder Erfolg derjenigen, die *Message* machen. Jane (ursprünglich in Englisch):

Ich denke, man muss darauf achten, worüber man die Songs schreibt. [...] Vielleicht sollte man über irgendetwas schreiben, das etwas lehrt, oder wenn es nichts lehrt, dann sollte man nicht beschimpfen. [...] Gangster, die so genannten Gangster in Tanzania kaufen keine Kassetten. Sie überspielen sich diese (lacht) – sie sind Gangster und können keine 1200 Schilling für eine Kassette bezahlen. Sie kopieren sie sich einfach. Die Leute, die Kassetten kaufen, das sind gebildete Leute, Leute, die sich respektieren. [...] Wenn man sich als Gangster gibt und so spricht, wie Gangster sprechen, dann wird man nichts verkaufen.

Obwohl der Begriff *Message* nicht ausdrücklich genannt wird, sind die Merkmale – lehrreich, Gesellschaft thematisierend, integrierend – wieder erkennbar. Zusätzlich wird die persönliche Vorteilhaftigkeit verdeutlicht, die *Message* mit sich führt. Mit *Message* verkauft man seine Musik besser.

Das Erzählen dieser Geschichte soll zum einen eine weitere Begründung für die Durchsetzung der *Message* liefern, diesen Prozess (der Durchsetzung) als einen tatsächlich stattgefundenen darstellen und liefert andererseits einen Anreiz, *Message* zu machen.

2. MESSAGE UND FLAVA IN DER PRAXIS

Bis hierhin sollte die Perspektive, die uns gegenüber von den Beteiligten expliziert wurde, rekonstruiert werden. Die Widersprüche, die in den Stellungnahmen enthalten sind und die die Unterscheidung *Message* und *Flava* unstimmig erscheinen lassen können, blieben zunächst bewusst unberücksichtigt.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die begriffliche Unterscheidung von *Message* und *Flava*, die sich in den Eigenrepräsentationen widerspiegelt, in der beobachteten Praxis des *Bongo Flava* so nicht vorkommt. Vielmehr sind die Lieder in den meisten Fällen sowohl *Message*, als auch *Flava* und ihre Zuordnung ist perspektivenabhängig. Dies wirft die Frage auf, ob sich die gegenwärtige Situation des tanzanischen HipHops überhaupt angemessen dadurch charakterisieren ließe, dass sich die *Message* gegenüber

dem *Flava* durchgesetzt hat, wie dies die erzählte Geschichte des *Bongo Flava* nahe legt.

Wir konzentrierten uns in der Analyse auf Liedtexte, auf Beobachtungsprotokolle, sowie auf die Transkriptionen von spontanen Gesprächen zwischen Ethnographen und den Akteuren im Feld.

2.1 Das Spektrum der Liedtypen

Aus der Analyse verschiedener *Bongo-Flava*-Performances kristallisierten sich vier von uns benannte, idealtypische Liedmuster heraus. Den Gegenstand dieser Analyse bildeten Performances im öffentlichen Raum (große Konzerte, Talentshows), im nicht-öffentlichen Raum (Rap Sessions in der Nachbarschaft) und Radioprogramme. Als Kriterien für die Herausarbeitung der Idealtypen wurden – sofern erkennbar – herangezogen: Thema und Struktur des Textes, Art der Performance und Reaktion von Publikum, Moderatoren, Übersetzern.

Battle¹²-**Lieder** beschäftigen sich inhaltlich allein mit der *Bongo Flava*-Szene und mit dem Rappen selbst. Typisch ist die überhöhte Selbstdarstellung des Rappers bei gleichzeitiger Abwertung anderer Rapper. Ein Beispiel dafür stellt der im Abschnitt 2.5 in Auszügen aufgeführte Song „Operation“ von G-Solo dar, in dem er am Ende andere Rapper sogar ganz direkt zu einer *Battle* auffordert. *Battle-Lieder* haben einen phrasenhaften, fragmentarischen Text. Die Reaktionen auf diese Lieder sind sehr verschieden, in Konzerten erfüllen manche die Funktion einer Party-Animation und die Reaktionen reichen von amüsiert bis empört.

Das **Moralische Lied** verurteilt falsches Verhalten und fordert zu richtigem Verhalten auf. Üblicherweise wird dabei, mit dramaturgischer Raffinesse, eine ganze Geschichte erzählt und auf der Bühne von den Rappern selbst theatralisch mit verteilten Rollen gespielt. Häufig stirbt jemand in der Geschichte. Charakteristischerweise werden in vielen *moralischen Liedern* Themen aufgegriffen, die in den Massenmedien als Gesellschaftsprobleme behandelt werden, wie z.B. AIDS und Beschneidung. Auffallend ist, dass man vielen dieser Themen alltäglich auch in den Aufklärungskampagnen von Entwicklungs- und Hilfsorganisationen (Plakate, Transparente, Zeitschriften, Zeitungsanzeigen) begegnet. Das *moralische Lied* positioniert sich dann auf der Seite der Massenmedien und Entwicklungshilfeorganisationen. Es finden sich aber auch viele Lieder zu Moralvorstellungen des *Common Sense*, wie z.B. das in Abschnitt 2.4 beschriebene „Nyumbani ni Nyumbani“ (Zu Hause ist zu Hause) von G-Solo. Typischerweise wird im Chorus die moralische Belehrung auf den Punkt gebracht. Die Reaktionen des Publikums sind manchmal dem dramatischen Aspekt entsprechend rührselig und man zeigt sich ergriffen. Es wird die gute *Message* gelobt.

12 Die *Battle*, als Begriff aus dem amerikanischen HipHop, bezeichnet einen Sprechgesang-Wettkampf zwischen Rappern, ursprünglich während einer Liveperformance.

Das Thema des *Real-Life-Liedes* ist die Härte des Lebens. Es wird der Alltag im „Ghetto“ oder einfach nur das Leben in Armut beschrieben. Implizit geht es dabei meist um die Ungleichheit von Arm und Reich. Typisch sind Anspielungen auf reale, lokal bekannte Personen und Orte, was die Texte als besonders reale Beschreibungen erscheinen lässt. Oft fließen dabei Angebereien und Abwertungen anderer Rapper mit ein (Ein Beispiel ist der in Abschnitt 2.2 aufgeführte Rap „Majobless“ von Big Dog Posse). Der Text bildet weniger eine zusammenhängende Geschichte, als vielmehr eine fragmentarische Beschreibung des Alltags im „Ghetto“. Das Publikum ist amüsiert, und um uns Außenstehende daran teilhaben zu lassen, werden oft ungefragt lustige Textstellen oder Slangbegriffe erklärt.

Einige *Einfache Liebeslieder* muss man als einen eigenen Idealtyp bezeichnen, wenn es in ihnen um nicht mehr als die Schilderung von Liebesgefühlen geht. Diese Art *Einfache Liebeslieder* werden in der Regel nicht gerappt, sondern gesungen und als *R&B* bezeichnet. Meistens jedoch kommt das Thema Liebe in Verbindung mit den anderen Liedtypen vor, z.B. als Problematisierung der Liebe zwischen einem armen Mann und einer reichen Frau oder, als Gesellschaftsproblem behandelt, in der Thematisierung des Konfliktes zwischen Geschlechterrollen.

Bei den *Battle-Liedern* scheint eine Zuordnung zum *Flava* plausibel – es fehlt die als *Message* bezeichnete Thematisierung von Gesellschaftsproblemen, statt dessen geht es inhaltlich um die als *Flava* bezeichnete Selbstdarstellung der Rapper. Auch wenn man sich das *moralische Lied* anschaut, scheint die Zuordnung zur *Message* treffend – die moralischen Belehrungen sind klar erkennbar, während die dem *Flava* zugerechneten Elemente Slangbegriffe, Selbstdarstellung, Beschimpfung fehlen. Bei dem *Einfachen Liebeslied* dagegen finden sich auf den ersten Blick keine der als *Message* oder *Flava* bezeichneten Merkmale. Betrachtet man die hier als *Real-Life-Lied* bezeichneten Lieder, dann kann man sowohl Elemente von *Message* als auch Elemente von *Flava* entdecken.

Grundsätzlich muss gesagt werden, dass die untersuchten Lieder nur zu einem Teil diesen Idealtypen eindeutig entsprechen. In ‚reiner Form‘ findet sich vor allem das *Real-Life-Lied*, deutlich seltener dagegen das *Moralische Lied*, das *Battle-Lied* und das *einfache Liebeslied*. Den anderen Teil stellen Lieder dar, die sich aus Elementen mehrerer dieser Idealtypen zusammensetzen. Diesen Mischformen, aber auch den *Real-Life-Liedern* (in reiner Form) ist gemeinsam, dass sie sich nicht, wie es die Eigenrepräsentationen nahe legen, eindeutig den Kategorien *Message* oder *Flava* zuordnen lassen, sondern den Definitionen zufolge sowohl als *Message*, als auch als *Flava* bezeichnet werden müssten.

Im Folgenden sollen diese Lieder, die insgesamt den größten Teil der Performance-Analyse ausmachten, genauer auf den Aspekt der Vermischung von *Message* und *Flava* hin untersucht werden.

2.1 Die Verbindung von *Message* und *Flava*

Das Thema des *Real-Life-Liedes* ist das Leben in der tanzanischen Stadt, in der Regel das Leben in den einfachen Stadtbezirken Dar es Salaams. In Swahili wird dieses Leben „Uswahilini“¹³ genannt. Im Sommer 2002 wurden gleich mehrere Lieder unter diesem Titel „Uswahilini“ veröffentlicht. Die Texte dieses Liedtypus sind so vielfältig, wie der Lebensbereich, den sie zu beschreiben versuchen. Häufig wird implizit die Ungleichheit von Arm und Reich kritisiert, Arbeitslosigkeit und Bildungsrückstand als Ursachen und/oder Drogensucht und Kriminalität als Folgeerscheinungen von Armut beschrieben. Die folgenden Ausschnitte aus einem Rap von BDP, dem ebenfalls im Sommer 2002 veröffentlichten Lied „Majobless“ sollen hier beispielhaft den Charakter dieses Liedtyps im Detail beschreiben helfen:

*Chorus: Wir lästern
Manchmal spielen wir gefährliche Spiele
Arbeitslose, arbeitslos - wir grübeln so viel
bis unsere Köpfe anschwellen, Arbeitslose, arbeitslos*

*Issa: Ich bin aufgewacht vom Karton auf der Matte
Das ist mein Bett in meinem ruinierten Ghetto
Ich bin arbeitslos und ein Junky (hustet)
[...] Wir legen zusammen mit Gaba und Kingodo¹⁴
und wir ziehen Cocaine.
Oh ja, leck es mein kleiner, der Stoff¹⁵ geht zu Ende
In Peles oder Lau's Ghetto¹⁶ ist es, als würden wir beten¹⁷
Köpfe runter – wir werden high – kein Problem
Du wirst es nicht glauben – wir teilen Geschichten von Europa
Es ist ein Muss, dich zu fragen: Wann sind wir dort gewesen?¹⁸
[...] Oh ja, gib den Stoff weiter, mach kein Mikrofon daraus¹⁹
[...] Und ich rauche Gras
und jetzt lege ich mit Nyoni zusammen²⁰
Wenn die Nacht hereinbricht wird Hollywood zur Imbissmeile²¹
Modoni und Mapesa²² sagen: Der Stoff, den sie oben verkaufen
ist wie ein Dorn²³*

13 -swahili ist der Wortstamm, von dem alle Bezeichnungen für Dinge von der Swahili-Küste abgeleitet werden.

14 Gaba und Kingodo sind zwei Freunde aus der Nachbarschaft.

15 Gemeint ist raffiniertes Opium.

16 Pele, oder auch Lau genannt, ist ein Dealer im Stadtteil Kinondoni.

17 „Beten“ ist ein Slangbegriff für „Cocain ziehen“(nasal), denn man beugt den Kopf wie Muslime beim Gebet.

18 Geschichten von Europa zu teilen bedeutet, zusammen high gewesen und von der schönen reichen Welt geträumt zu haben – so realistisch, dass du dich wunderst, wann du dort gewesen bist.

19 Das soll heißen: Halt dich nicht dran fest wie an einem Mikro, das du nicht wieder los lässt.

20 Nyoni ist ein in der Umgebung bzw. in der Szene bekannter Junky und Freund von BDP.

21 „Hollywood“ ist ein Platz in Kinondoni, wo am Abend viele Frauen Stände aufbauen, um Essen zu verkaufen.

22 Modoni und Mapesa sind zwei Brüder aus der Nachbarschaft.

23 Mit „Dorn“ ist die starke Wirkung des „cocaine“ gemeint, das im höher gelegenen Teil Kinondonis verkauft wird.

*Ich esse eine halbe Portion Pommes und fühle mich satt²⁴
Eh Mann, es ist wahr, das Zeug ist so stark –
ziehen, scheißen, ziehen, furzen*

*Drazy: Auf dem Arbeitsmarkt – gebt uns eine Chance
Wir sind dagegen, ohne Job zu sein
Wir sind nicht nur in Dar²⁵ arbeitslos,
auch in Dallas gibt es Arbeitslose
Gebt uns eine Chance
Wenn wir „fresh“ sind²⁶,
wirst du uns nicht bei Kesh²⁷ vermissen
Das hier ist eine Crew Maselas²⁸
All die Joblosen halten das Mikro
Und um diese Seite zu schließen²⁹,
machen wir sehr gefährliche Deals:
Nachts strangulieren wir Leute³⁰ – das ist es, was wir tun
Wir sind es gewohnt
Arbeitslose – wir bereichern uns,
wenn wir von den Narren nehmen
Hey, durchsuche dich selbst³¹
Durchsuche dich selbst
Wie „judgement today“³²
[...] Maskani³³ ist zu Hause
[...] Wenn du zum Kino Klan³⁴ kommst
Wir sind gleich hinter der Wasserstelle³⁵*

2x Chorus

*Richi: Arbeitslos – das Leben ist wie Hausaufgaben machen
Leute hängen rum, MC's
Kopieren den Stil von uns BDP
Richi, geh nach vorn
Klopf an der Tür der Charts "ngo"³⁶
Kühl sie ab die Angeber
Unser arbeitsloser Alltag ist es, Lyrics im Ghetto zu schreiben
Wir haben uns überall tätowiert – selbst unsere Bettlaken
[...] Ghetto – es gibt Ugali -*

24 Junkies haben i. d. R. nur wenig Appetit.

25 Dar ist die Abkürzung für Dar es Salaam.

26 „Fresh“ zu sein bedeutet, Geld zu haben.

27 Mr. Kesh ist der Spitzname für den Besitzer einer Bar in der Nachbarschaft.

28 Im Swahili-Slang steht „Masela“ für Gangsta oder Rapper.

29 Das bedeutete soviel wie: die Arbeitslosigkeit hinter uns zu lassen.

30 Im Original heißt es „-taiti“, laut Wörterbuch „verarmen“. Das bedeutet im Slang: jemanden durch Strangulieren auszurauben.

31 Dies ist eine andere Form des Raubens: die Aufforderung, alle Taschen zu leeren.

32 Das ist der Spitzname eines in der Nachbarschaft bekannten Räubers.

33 Maskani („Markt“) ist die Bezeichnung der Plätze, an denen sich täglich Leute zum Abhängen treffen.

34 Als Kino Klan verstehen sich die Gesamtheit aller Rapper aus dem Stadtteil Kinondoni.

35 Drazys Haus befindet sich hinter dem öffentlichen Wasserhahn.

36 „ngo“: verbalisiertes Klopfgeräusch

*was fehlt ist, dass du mit Fisch kommst*³⁷
Schlägst du mich, schlage ich zurück,
ohne dass es einen Polizeibericht geben wird
*Ich gehe hindurch, schieße das Tor*³⁸
Ich übernehme ihre Fans
Eine Menge MC's
Jetzt haben sie nichts in den Charts
Sie haben das ignoriert, was sie haben
Für etwas, das sie nicht haben
Wir haben einen Hit!

Dieser Rap wird uns gegenüber als *Message*, oder auch differenzierter, als eine „Beschreibung der Realität“ bezeichnet. Der Liedtext lässt sich auch klar als *Message* deuten – das Anprangern der Arbeitslosigkeit, und ihre ausführliche Beschreibung thematisiert ein Gesellschaftsproblem. Doch im Detail lassen sich *Message* und *Flava* kaum noch unterscheiden, bzw. bezeichnen den gleichen Sachverhalt, was typisch für das *Real-Life-Lied* ist. Im Detail ist die Kritik an der Armut des „Ghettos“, an der Kriminalität und der Drogensucht gleichzeitig die Selbstdarstellung der Rapper als wirkliche *Mase-la*³⁹. Durch die detaillierte Beschreibung des eigenen Lebensraums und seiner Stilisierung zum Ghetto, kann die Kritik an den Verhältnissen einhergehen mit der Prahlerei, der coolste, härteste und kriminellste Rapper zu sein und damit ihrem Ideal des afro-amerikanischen Gangsta zu entsprechen. Tatsächlich finden sich Parallelen zwischen der im Text beschriebenen und der von uns beobachteten Lebenswelt der Mitglieder von BDP. Im Vergleich ist die im Text beschriebene Lebenswelt jedoch eine klare Stilisierung zu Gunsten des Idealtyps Gangsta oder *Mse-la*.

Durch die dichte Verwendung von Slangbegriffen muss der Rap stellenweise für Leute, die nicht zur HipHop-Szene gehören, unverständlich bleiben. Man kann zudem erkennen, dass BDP in diesem Rap mit den lokalen Bezügen in der Beschreibung des „wirklichen Lebens“ so weit gegangen sind, dass der Text auch für Leute außerhalb ihres Wohnbezirks teilweise nicht mehr voll verständlich ist. Neben der Verwendung von Slang- oder Szenebegriffen findet sich das *Flava*-Element Selbsterhöhung auf Kosten anderer auch noch expliziter im Text: die anderen MC's kopieren nur, sind Angeber, lassen sich ihre Fans abnehmen und kommen nicht in die Charts. Genauso wie die Verwendung von Slangbegriffen werden auch diese Abwertungen der anderen Rapper zu einem Teil der *Message*, wenn sie als Beschreibung der realen Lebensverhältnisse dargestellt werden: „unser arbeitsloser Alltag ist es, Lyrics im Ghetto zu schreiben“ (Vers Richi), „All die Joblosen halten das Mikro“ (Vers Drazy). Die Gleichzeitigkeit und die

37 Ugali bezeichnet einen Maisbrei, ein typisches tanzanisches Gericht. Zu sagen, dass man Ugali pur isst, ist eine sprichwörtliche Redewendung, mit der Armut symbolisiert wird.

38 Das meint: Ich habe einen Hit in den Charts.

39 *Mse-la* (Plural: *masela*) ist die Eigenbezeichnung der Rapper oder all derjenigen, die sich als *msela* bezeichnen. *Mse-la* ist ein Lebensstil jugendlicher Tanzaner, der sich von ihrem Bild des afroamerikanischen Gangstas ableitet, zugleich aber an tanzanische Verhältnisse angepasst ist. G-Solo: „*Masela*, die hängen zusammen auf der Strasse ab, rauchen die ganze Zeit Gras [...], leben im Ghetto [...]. Ja wenn du solche Hosen anziehst [...] oder wenn du die Mütze so herum trägst (dreht sein Basecap mit dem Schild zur Seite) und so rumläufst (macht eine betont „coole“ Pose) – dann mögen es die Leute, dich *Mse-la* zu nennen.“

Vermischung der als *Message* und der als *Flava* bezeichneten Charakteristiken ist typisch für das häufigste der ausgemachten Idealtypen, das *Real-Life-Lied*.

Neben diesen Liedern hört man im *Bongo Flava* vor allem Lieder, die sich nicht den Idealtypen zuordnen lassen und in denen die beschriebenen Charakteristiken von *Message* und *Flava* auch noch auf andere Weise miteinander verbunden werden. Ein Beispiel ist das Lied „Mipasha ni michosho“ (Beschimpfen ist langweilig) der Crew Two Bullets. In diesem Lied thematisieren und kritisieren Two Bullets die als *Flava* bezeichneten Lieder des *Bongo Flava*, wodurch sie auf den ersten Blick als eindeutige Verfechter der *Message* wahrgenommen werden. Die moralische Belehrung im Sinne einer „Verantwortung gegenüber der Gesellschaft“ (Dabbo G./Abschnitt 1) ist deutlich zu erkennen. Sie wenden sich mit den Worten „setz dich erst mal hin und denke genau nach, dann komm mit besseren Ideen wieder“ an die Rapper, welche andere nach „amerikanischem Stil“ in ihren Songs beschimpfen. Ganz konkret wenden sie sich dabei an die (fast einzigen weiblichen) tanzanischen *Bongo Flava* Stars Sista P. und Zay B., die sich aktuell mit ihren Songs eine Schlacht lieferten, in dem sie sich, *Flava*-typisch, gegenseitig beleidigten. Two Bullets werfen in ihrem Song Sista P. vor, in einem Lied zu behaupten, sie würde sich nicht mehr an den Angebereien und Beschimpfungen beteiligen, während sie gleichzeitig anderen vorwirft, Instrumentale von amerikanischen Rappern geklaut zu haben. Das Lied von Two Bullets selbst müsste allerdings, den *Flava* genannten Eigenschaften zu Folge, zumindest auch als *Flava* bezeichnet werden. Es bezieht sich auf die *Bongo-Flava*-Szene selbst und beteiligt sich an der *Battle* durch die Abwertung anderer (auch namentlich genannter) Rapper. Sie sollten erst mal nachdenken, statt langweilige *Flava*-Lieder zu machen.

2.3 Die Begeisterung für *Flava*

Im ersten Abschnitt wurde dargestellt, dass den eigentheoretischen Kategorien *Message* und *Flava* allgemein anerkannte Wertigkeiten zugesprochen werden. *Message* gilt gemeinhin als positiv, *Flava* als negativ. Die untersuchten Praktiken zeigen jedoch auch in diesem Punkt ein anderes Bild. Two Bullets haben mit ihrem Lied eine derzeit in den Massenmedien breit diskutierte Story aufgegriffen. Sista P. und Zay B. trugen ihre *Battle* nicht nur in ihren Liedtexten, sondern auch über andere Medien aus. Beispielsweise wirbt Sista P. in einem Zeitungsartikel für ihr bald erscheinendes neues Album. In dem Artikel nennt sie ihre neuen Lieder und kündigt an, mit anderen Rappern gemeinsam aufzutreten. Dabei erwähnt sie nebenbei, dass Zay B. nicht dazu gehören wird, weil die nicht singen kann. Der „Streit“ wurde von den Medien aufgegriffen, vermarktet und gewiss auch übertrieben dargestellt. Ein gefundenes Fressen für die Klatschblätter – je konfliktreicher, desto interessanter – der „Streit“ war in aller Munde. Man konnte sich über den *Flava*-mäßigen Umgang der beiden ereifern und doch gleichzeitig amüsieren. Es zeigt sich also die Attraktivität und Vermarktbarkeit von *Flava* im allgegenwärtigen Erscheinen und Konsumieren der Klatschblätter. Die dabei thematisierten Provokationen tragen wiederum gleichzeitig, trotz der offensichtlichen Attraktivität von *Flava*, da-

zu bei, die Eigenrepräsentation vom negativen *Flava*, der durch *Message* überwunden wird aufrecht zu erhalten und zu verbreiten.

Es gibt viele Beispiele, mit denen sich die in Gesprächen allgemein geäußerten Negativ-Bewertungen des *Flava* durch Beobachtungen widerlegen lassen. Schon in der eingangs geschilderten Legende von der Entstehung des Bongo *Flava* gibt es Indizien dafür. Issa erzählt von der Begeisterung des damaligen Publikums für den imitierten amerikanischen Rap. Er macht für uns den Jubel der Leute nach und scheint sich über diese Erinnerung zu freuen. Die Forderung „der Alten“ nach mehr *Message* winkt er dagegen, scheinbar resignierend, mit der Hand ab.

Ein weiteres Beispiel ist eine ganze Reihe von Liedern die jeweils als Antworten aufeinander aufbauen. Begonnen hatte diese Reihe der Rapper Mwanafalsafa (Philosoph) mit dem Rap „*ingekuwa vipi?*“ (Was wäre wenn?). Darin stellt er rhetorisch Fragen mit Bezügen zu aktuellen Themen weltweit und zur *Bongo Flava* Szene selbst, um sie gleich darauf selber zu beantworten. Beispielsweise:

*Was wäre, wenn es in Tanzania Frauen wie Alia⁴⁰ gäbe?
Dann könnte man mit Frauen Freundschaft schließen. [...]
Was wäre, wenn es Bongo Records⁴¹ nicht gäbe?
Es gäbe auch Juma Nature⁴² nicht. [...]
Was wäre, wenn es Zay B. nicht gäbe?
Sista P. wüsste nicht, worüber sie singen sollte.*

Das Lied könnte als ein *Flava* bezeichnet werden. Es bezieht sich auf die *Bongo-Flava*-Szene selbst und belustigt sich über einzelne Akteure. Der *Flava*-Charakter wird nun noch deutlicher, wenn man sich anschaut, wie sich nach der Veröffentlichung des Liedes nacheinander andere Crews mit eigenen Liedern darauf bezogen. Schon durch die sich aufeinander beziehenden Liedtitel kann man den *Battle*-Charakter erkennen:

*„Ingekuwa Vipi?“ (Was wäre wenn?) von Mwanafalsafa
„Ingekuwa Poa, ingekuwa shega“ (Es wäre cool, es wäre gut) von Wandago Crew
„Ingekuwa soo“ (Es wäre einfach so) von Walugaluga
„Hujaulizwa una jibu?“ (Du wurdest nicht gefragt, warum antwortest du?)⁴³*

Gleich am ersten Tag unseres zweiten Tanzania-Aufenthaltes im Sommer 2002 fragten wir G-Solo und Jane nach Neuigkeiten im *Bongo Flava*, danach, was in der Zeit seit unseres letzten Besuchs passiert sei. Gleich als erstes berichteten sie uns ausführlich und mit großer Begeisterung von Mwanafalsafas Song und den Antworten darauf. Auch später stießen wir immer wieder auf die amüsierten Reaktionen, wenn ein solches Lied im Radio lief, oder bei Talentshows auch auf neue, unveröffentlichte Antwortlieder.

40 amerikanische R&B Sängerin, die bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam.

41 ein Aufnahmestudio in Dar es Salaam

42 *Bongo Flava*-Star

43 unbekannter Künstler

2.4 Verbinden von *Message* und *Flava* als Erfolgsstrategie

Auch der oft geschilderte Zusammenhang, dass man nur durch *Message* mit Musik Geld verdienen könne, während *Flava* eher „geschäftsschädigend“ sei, lässt sich in der Praxis nicht beobachten. Vielmehr scheint das Erfolgsgeheimnis eine Kombination aus beidem zu sein – jedenfalls wenn man diese Kategorien ernst nimmt.

Das wird deutlich im Ablauf der Fertigstellung von G-Solos Rap „Nyumbani ni Nyumbani“⁴⁴. Das Lied erzählt, in Anlehnung an G-Solos Biografie, die Geschichte eines jungen Mannes, dessen Vater vor langer Zeit starb. Er geht von zu Hause fort, weil ihm seine Mutter keine Zukunft bieten kann. Nach vielen Jahren voller Misserfolge kehrt er nach Hause zurück, um seine Familie um Vergebung zu bitten. Doch im Haus seiner Kindheit fand er statt seiner Mutter nur ihr Grab. Der Rap wird mehrmals vom Refrain:

*Erinnere Dich an zu Hause
An Vater und Mutter
Dort gibt es kein Geschimpfe
Erinnere Dich an zu Hause*

unterbrochen und endet mit der Zusammenfassung der *Message*:

*Hey mein Freund, denke nach in allem was du tust.
Wenn du nicht auf deine Eltern hörst, wirst du an der Welt scheitern.
Zu Hause ist zu Hause.*

Als G-Solo mit diesem Lied zu einem Musikstudio ging, um einen Termin für die Aufnahme zu bekommen, riet ihm der Produzent wohlmeinend, den Text umzuschreiben. Er sagte, dass die *Message* zu hart ist, zu schwer und dass er mehr *Flava* hinein tun sollte. G-Solo reagierte darauf, indem er die Anzahl der Refrains reduzierte und die Belehrung am Ende des Textes wegließ und ihn so umstrukturierte, dass er chronologischer und damit leichter verständlich wurde. Er machte, wie er es nannte, die „harte“ *Message* zu einer „leichteren“. Zudem fügte er der Lebensgeschichte des jungen Mannes noch einen Gefängnisaufenthalt hinzu, eine Komponente, die, so lässt sich vermuten, die Lebensgeschichte näher an die eines Gangstas rücken sollte. Der Rat des Produzenten belegt, dass nicht nur *Message*, sondern auch *Flava* für einen kommerziellen Erfolg von Bedeutung ist.

Der Erfolg, der im Abschnitt 2 als Verbindung von *Message* und *Flava* beschriebenen Lieder „Majobless“ (Arbeitslose) und „Mipasha ni michosho“ (Beschimpfen ist langweilig) relativiert ebenfalls die Geschichte vom ausschließlichen Erfolg durch *Message*. „Majobless“ wurde zu einem richtigen Radio-Hit und BDP konnten mit diesem Lied bei der *Fiesta* auftreten, dem größten jährlich stattfindenden Konzert im Fußballstadion Dar es Salaams. Two Bullets hörten wir mit „Mipasha ni michosho“ bei einer Talentshow, in der der Moderator die Crew ausdrücklich lobte und ihnen bezüglich des

44 zu Hause ist zu Hause

Textes, der Melodie und der Bühnenshow Talent zusprach, das sich die anderen anwesenden Rapper zum Beispiel machen sollten.

2.5 Der Interpretationsspielraum von *Message*

Wir hören zusammen mit Edward im Radio ein Radioprogramm mit den *Bongo Flava* - Top Ten der Woche. Es wird gerade der Nummer-Eins-Hit „zeze“ von dem Rapper T.I.D. gespielt.

Edward: Ah, dieser Song ist gut. [...]

Frage: So, um was geht es in dem Lied?

Edward: Zeze? Zeze ist so etwas wie eine Harfe, Zeze ist ein traditionelles Instrument [...] So, er sagt: wenn du mich wirklich liebst, dann geh und kaufe mir eine Harfe. Wenn ich in meinem Bett liege, dann kann die Harfe zu mir singen.[...]

Frage: Es ist also ein Liebeslied?

Edward: Mhm.

Frage: Ist es *Message* oder *Flava*?

Edward: Ah, es könnte, es könnte *Message* sein.

Frage: Aber es ist nicht eindeutig?

Edward: Mhm, es ist, es hat *Message*.

Frage: Was ist die *Message*?

Edward: Die *Message* ist: Wenn du mich wirklich liebst, dann tu etwas. Denn er sagt hier: wenn du mich wirklich liebst, dann geh und kaufe mir eine Harfe, das heißt: Wenn du mich wirklich liebst, tu etwas.

Frage: Das ist die *Message*?

Edward: Etwas tun. Komm zu mir, komm zu mir nach Hause, Ich werde Dir meine Familie zeigen, ich mache alles, damit wir zusammen sein können.

Edward antwortet auf die Frage, ob das Liebeslied *Message* oder *Flava* ist, zuerst unsicher, dass man es als *Message* bezeichnen könnte. Auf die Nachfrage, dass es wohl nicht eindeutig sei, womit wir ihm zu verstehen geben, dass wir keine eindeutige Zuordnung erwarten, antwortet er aber schon bestimmter und formuliert die im Lied enthaltene *Message*. In der Liedstrophe „wenn du mich wirklich liebst, dann kaufe mir eine Harfe...“ formuliert der Sänger eigentlich nur, dass er von der Geliebten einen Liebesbeweis möchte, möglicherweise, um sie symbolisch so auch in der Nacht bei sich zu haben. Es ist keine moralische Belehrung erkennbar, es werden keine Gesellschaftsprobleme angesprochen. Doch Edward interpretiert die Strophe als *Message*. Es bieten sich mehrere Möglichkeiten an, seine Interpretation zu deuten.

Mit der Formulierung „wenn du mich liebst, dann tu etwas“ abstrahiert Edward die bekannte Liedstrophe in einer Weise, die es erlaubt, sie als *Message* zu bezeichnen. Aufforderungen wie „es ist Zeit die Dinge anzupacken“⁴⁵, „was ist besser – rumsitzen

45 Ein Vers aus dem Rap „Chelea Pina“ von der Crew SKP.

und warten oder losgehen, um zu arbeiten“⁴⁶ sind typische Phrasen und allgemein anerkannte *Message* in moralisch belehrenden Liedern des *Bongo Flava*. Man könnte Edwards Interpretation als eine Anlehnung an diese Belehrungen verstehen.

Message wird im Diskurs positiv, *Flava* negativ bewertet. Damit bietet sich eine zweite bzw. zusätzliche Möglichkeit an, Edwards Interpretation zu verstehen. Er findet den Song gut, und vor die Wahl gestellt, ihn als *Message* oder *Flava* zu bezeichnen, wäre es möglich, dass er versucht, aus ihm eine *Message* herauszulesen, um ihn nicht als nur *Flava*, weil ohne wertvollen, lehrreichen Inhalt, abwerten zu müssen.

Was Edward letztlich zu dieser Zuschreibung bewogen hat, kann nur spekulativ beantwortet werden. Deutlich wird jedoch die Dehnbarkeit der Verwendung des Begriffs *Message*. Noch einen Schritt weiter gehen Jane und G-Solo in der Interpretation des im Folgenden in Auszügen wieder gegebenen Songs „Operation“ (G-Solo, featuring Jane und Gwandaman):

*G-Solo: Hier ist G-Solo „Kopfmaschine“
Ich bin der Ghetto – Superstar
[...] Du kommst mit schlechten Reimen an
und tust, als wärst du der Beste?
[...] Du läufst wie ein Hund
Du bellst wie ein Hund,
Aber, Oh! Du bist nur eine Katze*

*Gwandaman: Wo ich stehe, kannst du nicht stehen
[...] Nimm deine Zeit, um etwas Geld zu finden
Wir sitzen im BMW und fahren an euch vorbei: zuuuuhhmmm!*

*Jane: MC's, ich sage euch:
Wenn ihr diesen Job nicht auf die Reihe bekommt,
dann nehme ich das Mikro
denn ich habe so gute Reime, die könnt ihr nicht stehlen
Jeden Tage sehe ich und bekomme erzählt
Die Kunst des Rap – natürlich, es sind viele in diesem Spiel
Andere MC's sind nicht wirklich welche,
man wird sie nie kennen – warum?
Ich will eine Antwort, bist du drin oder draußen?⁴⁷
Wenn du ein wirklicher MC bist, dann komm auf die Bühne
Wir wollen sehen wer der beste ist.
Das ist die Operation, wo sind die MC's?*

„Operation“ lässt sich als ein *Flava* bezeichnen. Es ist auf den ersten Blick keine *Message* erkennbar, stattdessen eine klare Selbsterhöhung und Beleidigung der anderen Rapper. Deutlich ist die Herausforderung zum Wettkampf, zur *Battle* am Schluss des Raps. Trotzdem, so zeigt das folgende Interview, lässt sich ein so deutliches *Flava* noch als *Message* auslegen.

46 Ein Vers aus dem Rap „Kipi Bora“ von der Crew Watatezi feat. Juma Nature.

47 Gemeint ist die *Battle*.

- Frage:* Wie hast du diesen Song geschrieben?
- G-Solo:* Weil, äh, weißt du, damals, als wir keine neue Single herausbrachten, da sagten andere MC's: ah, G-Solo und Gwandaman haben aufgehört zu performen, zu singen, denn sie haben kein Geld, um in's Studio zu gehen, sie haben kein Geld für die Aufnahme – sie haben verloren. [...] Also fragte ich Gwandaman, ob wir nicht einen Song schreiben sollten, einen Song für sie, um ihnen zu sagen, wo wir stehen und was wir machen. Also schrieben wir „Operation“, denn es gibt viele MC's [...]
- Frage:* Ist das so etwas wie Flava?
- G-Solo:* Ja, es ist so etwas wie Flava, aber es ist Message für sie [die anderen Rapper].
- Jane:* Dieser Song ist eine kleine Message mit Flava, aber es ist viel Message für sie. [...]
- G-Solo:* So, wir sind die Lehrer der anderen MC's, wir lehren ihnen, was sie sagen können.
- Frage:* Was können sie sagen?
- G-Solo:* So wie Gwandaman. Er sagt: „geh, und finde selber erst mal Geld, ehe du über andere urteilst. Wenn du meinen Namen nicht in den Charts findest, dann bleib cool und finde selbst erst mal den Weg in die Charts!“

G-Solo und Jane interpretieren den Liedtext sowohl als *Flava*, als auch als *Message*, mit der Begründung, dass die Zuordnung perspektivenabhängig ist. Für die meisten wird das Lied ganz offensichtlich ein *Flava* sein, aber für die Mc's, an die „Operation“ gerichtet ist, lässt es sich als *Message* bezeichnen, denn für sie soll es eine Lehre sein. Somit wird die *Flava*-typische Angeberei, in anderem Kontext eindeutig als *Flava* bezeichnet, als *Message* ausgegeben.

Beide Beispiele zeigen die interpretative Zuordnung eines Liedes, das auf den ersten Blick keine der als *Message* bezeichneten Eigenschaften aufweist, zu genau dieser Kategorie. Eine ganz ähnliche Art der Interpretation wird bei der Mehrheit der Lieder des *Bongo Flava* vollzogen und wurde hier schon an anderer Stelle beschrieben: Die Zuordnung als *Message*, obwohl sich sowohl Merkmale von *Message* als auch *Flava* klar erkennen lassen.

Die umgekehrte Interpretation, einen Song mit *Message*- und *Flava*-Merkmale als nur *Flava* zu bezeichnen, ist uns dagegen nicht begegnet, obwohl dies genauso möglich und plausibel wäre. Unsere oben aufgeführte Darstellung des Liedes „Mipasha ni michosho“ (Beschimpfen ist langweilig) zeigt sogar die Möglichkeit auf, *Message* an sich als *Flava* zu interpretieren. Die an andere Rapper gerichtete moralische Belehrung (*Message*), erst einmal nachzudenken und mit besseren Texten wieder zu kommen, statt sich zu beschimpfen, kann auch als *Flava* gedeutet werden. Die Belehrung der anderen Rapper ist gleichzeitig ihre Abwertung.

In letzter Konsequenz zeigt dies, dass sich die Kategorien *Message* und *Flava* gar nicht so sehr unterscheiden. Zumindest, wenn man ihre hauptsächlich genannten Eigenschaften betrachtet, nämlich etwas zu lehren auf der einen Seite (*Message*) und sich selbst zu erhöhen, in dem man den anderen abwertet auf der anderen Seite (*Flava*). Denn man kann die Be-Lehrung als eine Vermengung beider Elemente begreifen: Be-

lehrung impliziert einen sozialen Unterschied zwischen demjenigen, der belehrt und dem oder den Belehrteten. Diese Asymmetrie wird in der Situation der Belehrung hergestellt, indem der Belehrende z. B. auf Wissenskontexte zurückgreift, die dem Belehrteten als noch nicht verfügbar unterstellt werden. Insofern könnte man *Message* auch einfach als eine Form des *Flava* verstehen. Aus der Perspektive des Rappers, des *Msela*, wäre es somit geglückt, das „alte Hip-Hop-Spiel“ – allein durch die geschickte Verwendung von Sprache immer der Größte zu bleiben – nicht allein mit anderen Rappern, sondern mit der gesamten Gesellschaft zu spielen. *Flava* ist *Battle* mit anderen MC's, *Message* ist die *Battle* mit der gesamten Öffentlichkeit.

3. WARUM WIRD DIESE MESSAGE-GESCHICHTE ERZÄHLT?

Mit den dargestellten Aspekten einer Praxis des *Bongo Flava* wird die zuvor rekonstruierte Geschichte des *Bongo Flava* relativiert. Die historische Entwicklung des tanzanischen HipHops wird in den Eigenrepräsentationen vor allem im Lichte einer vermeintlichen Durchsetzung der *Message* gegenüber dem *Flava* geschildert. Die beobachtete Praxis zeigt allerdings ein Bild von einem aktuellen Nebeneinander, einer Kombinierbarkeit und Verwobenheit von den als *Message* und *Flava* bezeichneten Eigenschaften. Denn wenn man diese Kategorien ernst nimmt, lässt sich sagen, dass gegenwärtig beide in der Praxis der Rapper berücksichtigt werden:

- Repräsentation dessen, was als amerikanischer Rap gilt; Gangsta-Image, Spiel mit Worten und Sprache, Selbstdarstellung, *Battle*, Provokation
- Repräsentation dessen, was als Beitrag zur positiven Entwicklung der Gesellschaft und zur Bewahrung einer „eigenen Kultur“ gilt; gesellschaftlich engagiertes Image (Problembewusstsein und Kritikfähigkeit präsentieren), zu moralischem Verhalten auffordern, lehrreiche Texte.

Darüber hinaus zeigen die Beobachtungen auch, dass die in der Praxis gegebenen Anforderungen keinen Gegensatz darstellen. So kann eine, in einem akrobatischen Wortspiel ausgebreitete Selbstdarstellung als Gangsta gleichzeitig die Thematisierung der gesellschaftlichen Situation und ihrer Probleme sein, oder es kann das Belehren selbst als eigene Aufwertung (Selbsterhöhung) begriffen werden.

Bongo Flava wird in dieser Gleichzeitigkeit von *Message* und *Flava* von einem sehr großen Teil der Gesellschaft konsumiert und begeistert aufgenommen und nicht nur, wie in den Eigenrepräsentationen behauptet, als *Message*. Sicher ist das, was als *Message* gilt, im historischen Verlauf zu einem bedeutenden Bestandteil der Lieder des *Bongo Flava* geworden. Aber die erzählte Fortschrittsgeschichte von einer Ablösung des *Flava* durch die *Message* ist in der vorgebrachten Absolutheit und Eindimensionalität zu relativieren.

Die Frage bleibt, warum (uns) dann diese Geschichte von der Durchsetzung der *Message* immer wieder erzählt wird?

Sie lässt sich an dieser Stelle von uns nur hypothetisch und andeutungsweise beantworten. Es gibt Hinweise darauf, dass eine Ursache für diese Fortschrittsgeschichte in

dem Bild gesucht werden muss, das man in der westlichen Welt von Afrika hat. Schon die immer gleichen, beispielhaft genannten Themen der *Message* deuten darauf hin: AIDS, Straßenkinder, Armut, Bildungsdefizite usw. sind genau das, was man mit Afrika verbindet – der problembeladene Kontinent ist die Klischeevorstellung. Afrika wird in der westlichen Welt vor allem dann wahrgenommen, wenn dieses Bild bestätigt wird. Wohlwollend wahrgenommen wird Afrika dann auch, wenn die Rede von der dazugehörigen Problembenennung und -bewältigung, von Verbesserungsbestrebungen, allgemein von gesellschaftlicher Entwicklung entsprechend der westlichen Perspektive ist. Und wahrgenommen werden wollen die Rapper natürlich in erster Linie. Die Konstruktion einer Geschichte, die die Durchsetzung von *Message* erzählt, soll diese Wahrnehmung garantieren.

Dass dies funktioniert, spiegelt sich in den eingangs erwähnten Darstellungsweisen des *Bongo Flava* durch die niederländischen Autoren, Gesthuizen und van Wiek wieder, die ein Potential des Bongo Flavas zur gesellschaftlichen Veränderung unterstellen und hervorheben. Beiden gemein ist dabei die Ausblendung einer Begeisterung und Identifikation mit HipHop als Spielerei mit der Sprache, Selbstdarstellung, Gangsta-Image etc., was wie oben dargestellt ein nicht wegzudenkender Bestandteil der Praxis ist. Diese Darstellungen sind nicht wirkungslos, zumal beide Autoren für *Bongo-Flava*-Crews Auftritte in Europa organisierten und ihnen die Produktion von Alben und Musikvideoclips ermöglichten. Das gleiche Muster findet sich im Zusammenhang mit der internationalen Entwicklungshilfe wieder: Tanzanische Rapper werden als „Medium“ zur Verbreitung von den jeweiligen Anliegen gekauft. Beispielsweise wurde die Crew *Kwanza Unit* vom Roten Kreuz gesponsert, ein Lied herauszubringen, in dem sie für eine friedliche Gesellschaft und das Ende von Krieg werben (obwohl Tanzania bisher nur in einen Krieg involviert war: den Ugandakrieg in den 1970'er Jahren).

Doch nicht nur unmittelbar durch westliche Akteure wird dieses Bild einer problematischen und zu entwickelnden Gesellschaft nahe gelegt, sondern auch durch die nationale Politik und durch eine Bildungselite, wobei man davon ausgehen kann, dass beide international orientiert handeln. Exemplarisch kann man hier einen Kongress der tanzanischen AIDS-Kommission erwähnen, auf dem *Bongo-Flava*-Crews auftraten, der Premierminister deren Einfluss auf die Kampagnen lobte und sie im Anschluss zu einem Abendessen und einem Gespräch in das Haus des Vizepräsidenten einlud. *Bongo Flava* wurde vom tanzanischen Kulturministerium als offizielles Genre der populären tanzanischen Musik anerkannt, mit der Begründung, dass in ihm ein hohes gesellschaftliches Kritikpotential wohne. Die einseitige Betonung von *Message* im *Bongo Flava* findet sich auch im öffentlichen Diskurs der Bildungselite. So wird in einem Zeitungsartikel der englischsprachigen tanzanischen Zeitung Sunday Observer der *Bongo Flava* explizit vom amerikanischen HipHop unterschieden, indem darauf verwiesen wird, dass im *Bongo Flava* nun die Verherrlichung des Gangsta-Images einer verantwortungsvollen Gesellschaftsproblematik („AIDS, Armut, Immoralität“) gewichen sei⁴⁸.

Es wird deutlich, dass diese Geschichte von der Durchsetzung der *Message* und dem Verschwinden des *Flava* durch verschiedene Seiten aufrechterhalten wird, wenn nicht

48 Abdi Sultani (2001)

gar durch sie mit entstanden ist. Um die dargestellte Diskrepanz von Eigenrepräsentation und beobachteter Praxis bezüglich der Konstruktion von *Message* und *Flava* genauer erklären zu können, bräuchte es umfassenderer Untersuchungen. So könnten den Fragen nachgegangen werden, wie das Bild des amerikanischen HipHop unter den tanzanischen Jugendlichen konstruiert wird und wie es dazu kommt, dass diesem vor allem das Fehlen der *Message*-Dimension unterstellt wird. Weiterhin wäre eine detaillierter Beschäftigung mit der Frage sinnvoll, wie sich die Jugendlichen Tanzanias an diesem Bild des amerikanischen HipHop orientieren. Notwendig wäre es genauso zu untersuchen, ob diese Fortschrittsgeschichte von der Durchsetzung der *Message* unter den Musikern selbst überhaupt in dieser Art kommuniziert wird, oder ob sie nur uns als Ethnographen und Repräsentanten der „westlichen Welt“ gegenüber vorgebracht wird. Zusätzlich wäre es interessant, die tatsächlichen gesellschaftlichen Veränderungsmöglichkeiten des *Bongo Flavas* zu hinterfragen. In jedem Fall scheint es erforderlich, eine Beobachtung und Analyse der Praxis weiterzuführen, statt nur einseitig die eigentheoretischen Erklärungen zu übernehmen und sich an deren (Re-)Produktion zu beteiligen, wie dies in den meisten bisher entstandenen Analysen zum *Bongo Flava* getan wurde. Dabei sollten die Eigenrepräsentationen als Teil der Praxis allerdings auch nicht unterschlagen, sondern ihr Wirken und Funktionieren vor dem Hintergrund von Eigen- und Fremdbildern mit untersucht werden.

LITERATURVERZEICHNIS

- Gesthuizen, T.: Hiphop in Tanzania. [<http://www.madunia.nl>] (Stand: 15.05.2004)
[http://www.niza.nl/detail_page.phtml?&username=guest@niza.nl&password=9999&groups=NIZA&workgroup=&&groups=NIZA&app_search=&list_mode=free&page=hhtanzania&lang=en&lang_help=nl&nav=n2a&] (Stand: 05.02.2006)
- Gesthuizen, T.: Hali Halisi, Hiphop in Tanzania.
[<http://www.madunia.nl/projects/halisi.htm>] (Stand: 05.02.2006)
- Sultani, A. (2001): BONGO HIPHOP: You can't run away from it's message. In: Sunday Observer, Dar es Salaam, 7.10.2001
- van Wijk, K.: Rapping for a reason.
[<http://www.africanhiphop.com/xplastaz/v2/interviewniza.html>] (Stand: 05.02.2006)

- SAAP 100
Aud Talle
Identifying Aids among the Maasai of Tanzania
Cultural Models and Modern Realities
2004 / 24 Seiten / ISBN 3-89930-096-3
- SAAP 99
Erdmute Alber / Georg Elwert
Un-selfish genes?
Preferential upbringing of adopted and genetically distant children as a stable pattern among the Baatombu in the precolonial Slave Coast, Dahomey and modern Bénin
2004 / 20 Seiten / ISBN 3-89930-322-9
- SAAP 98
Erdmute Alber / Jörn Sommer
Demand Limiting the Implementation of National Law
An Analysis of Legal Reality, Disputing and Legitimacy in a Baatombu Village in Bénin
2003 / 28 Seiten / ISBN 3-89930-007-6
- SAAP 97
Thomas Hüsken
Der Stamm der Experten
Chancen und Probleme der interkulturellen Kommunikation und des interkulturellen Managements in der deutschen staatlichen Entwicklungszusammenarbeit
2002 / 30 Seiten / ISBN 3-89930-006-8
- SAAP 96
Georg Elwert
Feldforschung
Orientierungswissen und kreuzperspektivische Analyse
2003 / 64 Seiten / ISBN 3-89930-092-0
- SAAP 95
Clemens Grün / Tommaso Trevisani
Vom Studium zum Beruf
Karrieren von Absolventen des Instituts für Ethnologie der Freien Universität Berlin – Jahrgänge 1989-98
2002 / 46 Seiten / ISBN 3-89930-059-9
- SAAP 94
Georg Elwert / Ute Siebert
Forestry Corruption and Illegal Logging in Bénin
A Policy Oriented Analysis
2002 / 30 Seiten / ISBN 3-89930-012-2
- SAAP 93
Hansjörg Dilger / Lidia Guzy / Nadine Sieveking (Hg.)
Vielstimmigkeit als Konzept
Beiträge zu Theorie und Praxis der ethnologischen Forschung. Polyphone Schriften 1
2002 / 62 Seiten / ISBN 3-89930-018-1
- SAAP 92
Nadine Sieveking
Afrikanisch Tanzen in Berlin
Imagination und Verkörperung des Fremden
2001 / 30 Seiten / ISBN 3-89930-321-0
- SAAP 91
Tanja Nusser
Der andere Körper in Ulrike Ottingers Freak Orlando
Kleines Welttheater in fünf Episoden. Zur Konstruktion des Normalen
2001 / 16 Seiten / ISBN 3-89930-320-2
- SAAP 90
Karola Elwert-Kretschmer
Essen in Westafrika
Ausgewählte Beiträge aus den Arbeiten am Ethnologischen Institut der Freien Universität Berlin 1982 - 2000
2002 / 86 Seiten / ISBN 3-89930-010-6
- SAAP 89
Dorothea E. Schulz / Thomas Scheffler / Georg Pfeffer
Kinship and Gender
2000 / 48 Seiten / ISBN 3-86093-291-8
- SAAP 88
Torsten Hanf / Florian Stifel
Sozialstruktur und Landrechte bei den Nankina
Finisterre-Gebirge, Papua-Neuguinea
2000 / 19 Seiten / ISBN 3-86093-292-6

