

„Glokalisierung“ im Entwicklungsprozess des tansanischen HipHop

Gabriel Hacke

Rapmusik hat in Tansania bereits eine zwanzig jährige Geschichte. Den Anfang machten Jugendliche, die Ende der 80' er Jahre begannen, US-amerikanische Vorbilder zu immitieren. Das waren vor allem Kinder aus elitärem Milieu, denn nur sie hatten seinerzeit Zugang zur US-Rapmusik. Der damals einzige Radiosender, das staatliche *Radio Tanzania* spielte nur nationale Musik und eigene Auslandsaufenthalte oder Verbindungen in die USA oder nach Europa waren Voraussetzung, um in den Besitz solcher Schallplatten, Musikkassetten, Videos und der dafür notwendigen Abspielgeräte zu kommen. Bezeichnenderweise waren die Mitglieder einer der ersten tansanischen Rap-Gruppen, der *De-Plo-Matz*, Diplomatenkinder. Entsprechend elitär geprägt waren auch die öffentlichen HipHop-Veranstaltungen in den Anfangsjahren. Es waren Diskotheken in teuren Etablissements, wie dem *Kilimanjaro Hotel* oder dem *New Africa Hotel* in Dar es Salaam, in denen die ersten tansanischen Rapper ihr Können zeigten. Den größten *Respect* genoss dann derjenige, der die US-Stars am besten nachahmen konnte – in der amerikanischen Originalsprache.

1991, beim ersten tansanischen Rap-Wettbewerb im *New Africa Hotel*, gewann der Rapper *Saleh J.* den Titel „bester Rapper der Stadt“ mit einer Erfindung, die bald viele Nachahmer fand. Er rappte auf die Musik des US-Hits „Ice Ice Baby“ einen eigenen Text in jugendlichem Swahili-Slang. In diesem Stil stellte er noch im gleichen Jahr ein ganzes Album zusammen, das für die nächsten Jahre den einzigen tansanischen HipHop darstellte, den man, vor allem als Raubkopie, in ganz Tansania, in Kassettenläden und bei Straßenhändlern kaufen konnte. *Saleh J.* führte damit auch all jenen die Möglichkeit und den Erfolg des Rappens auf Swahili vor, die sich für den US-HipHop begeisterten, aber selbst keinen afro-amerikanischen Slang verstanden und sprachen. Die 90' er Jahre hindurch rappten die Jugendlichen dann eigene Swahili-Texte auf die Instrumentale bekannter afro-amerikanischer Rap-Songs. Bezeichnet wurde dieser Stil als *African HipHop* oder *Swahili-Rap*, auch wenn es dabei durchaus darum ging, die amerikanischen Originale zu immitieren. Denn - so erzählt Issah von der Crew *Big Dog Posse* - was das jugendliche Publikum damals begeisterte, waren Shows, die „aussahen, wie etwas aus Amerika“. Die Kunst bestand darin, Swahili-Texte zu kreieren, die im Fluss der Worte klangen wie die amerikanischen Originale und auch inhaltlich die Symbolwelt des US-Rap repräsentierten: provokante Sprache, Drogen, Kriminalität, luxuriöse Autos. So sehr sich viele Jugendliche für diese neue Musik begeisterten, so heftig stieß sie auf Kritik bei der älteren Generation. Viele fühlten sich provoziert vom rüden Straßen-Swahili-Slang und Symbolen, die sie als fremde Bedrohung wahrnahmen.

Im Zuge der Liberalisierungspolitik Mitte der 90' er Jahre entwickelte sich rasant eine lokale private Musikindustrie. Ab 1994 bekam das staatliche *Radio Tanzania* Konkurrenz von einer Reihe privater Sender. Parallel entstanden in Dar es Salaam in den selben Jahren mehrere private Aufnahmestudios und Musikvertriebe. Für die Rapper, die das nötige Geld investieren konnten oder die nötigen Beziehungen hatten, eröffnete sich damit die Möglichkeit Lieder zu produzieren, die sich auch musikalisch vom US-HipHop unterschieden. Der tansanische Rap erfuhr damit erneut eine Veränderung und bekam Mitte der 90' er Jahre auch einen neuen Namen: *Bongo Flava*. Der erfolgreichste Rapper unter den neuen Bedingungen in der zweiten Hälfte der 90' er Jahre war zweifellos *II Proud*, der sich ab 1997 *Mr. II* nannte. Er brachte jährlich ein neues Album heraus, von seinen Kassetten wurden insgesamt weit mehr als eine Million verkauft – vor allem als Raubkopien. Als „Nyerere des Rap“ bezeichnete er sich und machte Rapmusik in Tansania für ein großes Publikum interessant. Von Dar es Salaam bis in die kleinsten Dörfer schien ihn jeder zu kennen, seine Musik und selbst wie er aussah. Sein Stil war es, sich einerseits in typischer HipHop-Manier als den „Größten“, zu inszenieren, wie beispielsweise in „*Sema Nao*“:

„Wenn ich komme, dann komme ich direkt / Jedes Jahr mit einem neuen Album / Musik des Ghettos / Meine Stimme reicht bis nach Soweto (...) / Girls die mich kennen lächeln, wenn sie mich sehen / Und wenn Du mich nicht kennst, dann frag Deine Schwester, wo immer sie ist / Ich mache Zig-Zag, Nigger / Tic-Tac, bis Du Dich selbst als Narr siehst / Ich, Mr.II, bin der Hype (...)“

Andererseits hatte *Mr. II* in seinen Songs begonnen, Missstände in Tansania ernsthaft zu thematisieren – immer aus der Perspektive der Marginalisierten und in einer Direktheit, für die er noch heute berühmt ist. In „*Hali Halisi*“ („reale Realität“) von 1998 rappt er beispielsweise über korrupte Politiker:

„Ich bin müde, tolerant zu bleiben, die Jahre vergehen / Ich sehe immer die gleichen Gesichter, immer die gleichen Politiker (...) Sie haben selbst Gott vergessen, leben ein high life / Während wir in Tansania nichts zu lachen haben, nur einen Haufen Probleme (...) / Eines Tages werden wir eine Demonstration zum state house des Präsidenten machen / Und werden ihm erzählen, was die reale Realität ist“

In den neuen privaten Radioprogrammen war *Mr.II*, genauso wie alle anderen tansanischen Rapper anfangs nur selten und nur in speziellen Sendungen zu hören. Hier dominierten Ende der 90'er Jahre noch *dansi* und die internationalen Charts mit einem großen Anteil an US-amerikanischem HipHop. Aber zwischen 2000 und 2002 änderte sich die Situation. Man sprach von einer *Bongo Explosion*, einer schlagartigen Expansion von *Bongo Flava* in den Medien. Amit Bajaj, ein Musikproduzent aus Dar es Salaam erzählte 2002:

„Aus einer Underground-Szene ist ein sehr kommerzieller Mainstream geworden. Noch vor einem Jahr 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.“

Diesen Durchbruch im Äther erlangte der tansanische Rap nicht zufällig mit dem Lied „*Chemsha Bongo*“ („koche dein Gehirn“) von den *Hard Blusterz*. Das Lied erzählt die Geschichte eines arroganten Jugendlichen aus reichem Hause. Seine Beschreibung ist ganz offensichtlich das Bild des Angeber-Rappers aus unzähligen US-Videosclips:

„Die Girls kämpften darum mich zu umarmen (...) / Glaub mir, Big Daddy hatte einiges Geld. / Ich hatte meinen Mercedes Benz geparkt, hey / Er war schwarz mit nicht ganz billigen goldenen Felgen. / Mein Gefolge kam mit vier roten Range Rover. / Ich machte Witze und lachte nach Art der Weißen. (...) / Ich brach die Verkehrsregeln und der Polizist lachte nur dazu. / Er wusste, sein Boss würde ihn anschreien, wenn er uns stoppte – Geld spricht“

Die Geschichte des Angebers erfährt dann eine dramatische Wendung: Seine Eltern sterben bei einem Verkehrsunfall, die Verwandtschaft reißt das Erbe an sich, seine Reichtümer gehen schnell zugrunde und mit ihnen auch er selbst:

„Menschen sind wie Blumen, die sich öffnen und verwelken, (...) / Ich weine, habe mich blamiert. / Ich stinke wie Achselschweiß, unfähig mich selbst zu ernähren, dreckig, stinkend. / Mein Körper ist wie ein Stück Kassawa – trocken und verblasst / ich verachte mich vor Gott und dieser Welt. / Bibel und Koran sagen, dass dem vergeben werden soll, der seine Schuld bekennt (...) / Bete und tue gutes jede Stunde und jeden Augenblick / Wenn du nicht so gefunden werden willst, wie mich meine Verwandten fanden.“

Hard Blusterz' Lied ist mehr als nur die Geschichte eines arroganten und geläuterten Menschen. Es präsentierte über Monate hinweg mehrmals täglich im Radio die Distanzierung einer tansanischen Rap-Gruppe vom Image exzessiver US-Rapper, deren Videosclips inzwischen einen beachtlichen Teil des tansanischen TVs ausmachten. Das Lied setzt damit *Mr. IIs* kritischen Stil fort. Es kann rückblickend regelrecht als Sinnbild des einsetzenden

Wandels in der öffentlichen Meinung über die tansanischen Rapper und ihre Musik gesehen werden: Fortan galten die tansanischen Rapper nicht mehr als *wahuni* (Hooligans) sondern als ernst zu nehmende Musiker, die eine *message* für das tansanische Publikum haben. Die amtliche Anerkennung folgte 2001, als *Bongo Flava* vom *National Arts Council BASATA* offiziell als nationaler Musikstil anerkannt wurde. Auch wenn die staatliche Kulturpolitik damit nur auf eine ohnehin stattfindende Entwicklung reagierte, hat diese Anerkennung doch auch gravierende Veränderungen bewirkt. Sie bildete die Grundlage dafür, dass Radiostationen nun den ehemals kritisierten tansanischen Rap spielen konnten ohne ihrer Verpflichtung der Förderung anerkannter nationaler Kultur zu widersprechen.

Mit der veränderten öffentlichen Sicht auf die „Musik der neuen Generation“ wurde *Bongo Flava* zu einer Art neuer Nationalmusik – zu einer Musik die neben *Dansi* und *Taarab* für viele die tansanische Heimat repräsentiert. Dieser neue Status führte etwa im Jahr 2006 dazu, dass auch Musiker der ehemals kategorisch von *Bongo Flava* unterschiedenen Musikstile *Dansi*, *Bolingo* oder *Taarab* ihre Musik als *Bongo Flava* zu bezeichnen begannen.

Die skizzierte Entwicklungsgeschichte des tansanischen Raps kann als ein eindrucksvolles Gegenbeispiel zur These von einer einseitigen, neoimperialen Dominanz europäischer oder US-amerikanischer Kultur in der globalisierten Welt gesehen werden. Dieser These nach verändern sich Kulturen durch Verbreitung „westlicher“ Waren, Ideen und Bilder hin zu einem global vereinheitlichten Konsum- und Lebensstil – globale kulturelle Differenzen gehen verloren („Mc-Donaldisierung“). Die Geschichte des *Bongo Flavas* wurde in der wissenschaftlichen Betrachtung kultureller Veränderungsprozesse von einigen Autoren aufgegriffen, um diese These zu widerlegen, denn *Bongo Flava* zeigt, wie der medial verbreitete US-amerikanische HipHop in Tansania „angeeignet“ und entsprechend der lokalen Bedingungen verändert wurde. Sprache, Textgestaltung, Musik und öffentliches Image der Rapper wurden deutlich erkennbar verrückt. Einige Autoren gehen allerdings in ihrer Interpretation der Verselbständigung des US-Raps so weit zu behaupten, dass der heutige tansanische HipHop nichts mehr mit dem US-amerikanischen gemein hätte, außer vielleicht ein paar äußerliche stilistische Eigenheiten. Tatsächlich ist die kulturelle Eigenkreation *Bongo Flava* aber viel interessanter: Vor dem Hintergrund ihrer damaligen, wie heutigen Begeisterung und Identifikation mit aforamerikanischer Lebenswelt vollziehen die tansanischen Rapper den Kunstgriff, beide Symbolwelten in ihrer Musik, ihren Texten und ihren Videoclips miteinander zu verknüpfen: Bekenntnisse zu nationaler Identität mit Bekenntnissen zu einer sich international verstehenden HipHop-Kultur. So entstanden beispielsweise Liedtexte wie „*Majobless*“ („Arbeitslose“) von *Big Dog Posse*: Während sie sich darin selbst, ganz im Stil des Gangsta-Rap als coole Ghetto-Bewohner inszenieren, sich damit brüsten, Drogen zu nehmen, zu stehlen und sich physisch zur Wehr zu setzen, kann diese jugendkulturelle Selbstinszenierung zugleich als eine politische „Message“, als Anprangern der realen Lebensverhältnisse von Arbeitslosen in Tansania gelesen werden. Den Rappern gelingt es, Gangsta-Image, Selbstdarstellung, Provokation und HipHop-typische Sprachspiele mit der Demonstration nationalen Problem- und Verantwortungsbewusstseins in der Landessprache zu verweben. Damit erreichen sie ganz verschiedene gesellschaftliche Gruppen der Nation und kreieren in dieser Verbindung tatsächlich etwas Eigenes.