

Heike Becker & Nceba Dastile

Global und afrikanisch: Annäherungen an HipHop-*Performer* im Township Philippi in Kapstadt*

HipHop in einem „afrikanischen“ Township¹

Es war einer dieser normalen Freitagnacht-Gigs in der *Dance Hall* von Marcus Garvey, einem Sektor des Philippi-Townships in Kapstadt. Die Session hatte schon begonnen. Der DJ kündigte an, dass es später *Stage Performances* geben würde. In der Zwischenzeit legte er Musik-CDs auf. Diese *Performances* sind Bühnenauftritte von Künstlern wie Blackface² mit dem ich, Nceba, seit einiger Zeit für meine Untersuchung zu HipHop und afrikanischer Identität zusammen gearbeitet hatte, und den ich in dieser Nacht zu der Halle begleitete. Kurz nachdem wir ankamen, verließ mich Blackface, um in einer Ecke der Halle einige Lieder, die er in dieser Nacht aufführen wollte, zu rezitieren. Bis wir an der Halle ankamen, wusste ich nicht, dass er in dieser Nacht auftreten würde. Jetzt sah ich, wie er zusammen mit meinen zwei weiteren Hauptinformanten, Digital und McKnowledge, die neben voll aufgedrehten Lautsprecherboxen standen, ernsthaft probte. Während sie probten, konnte ich die Begeisterung und den Enthusiasmus des sie umgebenden Publikums spüren. Ich kam näher, um diese Situation genau mitzubekommen, da ich von der Aufmerksamkeit, die ihnen zuteil wurde, überrascht war, denn der Bühnenauftritt hatte ja noch nicht begonnen und es schien, dass die Musik, die sie jetzt spielten, allein dem Warmspielen dienen würde. Ein Austausch von Gedichten floss zusammen und traf sich mit dem Beat des Sounds der Halle. Blackface und McKnowledge hatten einen sehr ernsten Gesichtsausdruck. Es schien als seien sie von dem Sound musikalisch besessen. In einem besonderen Moment, als McKnowledge sein Lied und Gedicht auf Xhosa (die meistgesprochene afrikanische Sprache in den Townships von Kapstadt) vortrug, schien das Publikum dies

* Dieser Artikel basiert auf einer ethnographischen Forschung, die von Nceba Destile für sein *Honours Project 2005* durchgeführt wurde. Die Forschungsergebnisse wurden in der weiterführenden Forschung über Bedeutungen und *politics of culture* im gegenwärtigen Südafrika diskutiert. Dank gebührt Emile Boonzaier und den anonymen Gutachtern. Die Autoren sind dankbar für die vom Schwerpunktprogramm *Indigenous Knowledge Systems* der *National Research Foundation* bereitgestellten Mittel. Sie sind Mitarbeiter an der *University of the Western Cape*.

so sehr zu genießen, dass sie die Wiederholung eines der rezitierten Verse forderten. Der Gebrauch der Xhosa-Sprache in den Gedichten und Liedern schien in der Menge einen besonderen Eindruck zu hinterlassen.

HipHop, Identität und populäre Jugendkultur im gegenwärtigen Südafrika

Diese Begebenheit eröffnet unsere Diskussion über HipHop, Identität und globale kulturelle Strömungen unter jungen Menschen im heutigen Kapstadt. Nach dem Ende der Apartheid sind junge Südafrikaner verschiedener sozialer und rassistischer Hintergründe auf der Suche nach neuen Identitäten. Populärkultur spielt in diesem Prozess eine entscheidende Rolle, da sie es jungen Menschen erlaubt, sich mit den von den aktuellen Sozio-Politiken Südafrikas geprägten Diskursen zu beschäftigen.

Bezüglich des HipHops wurde argumentiert, dass die Auswirkung, die diese Musik auf die Form der Popkultur unter vielen jungen Menschen hat, verbunden ist mit der Art und Weise, wie sie von den Medien als von multikulturellen Identitäten dominierte Jugendkultur präsentiert wird (vgl. Dimitriadis 2004). Multikulturelle Identitäten werden in den südafrikanischen Medien präsentiert, um jungen Menschen etwas zum Nachdenken zu geben.³ Darüber hinaus wird der gegenwärtige südafrikanische HipHop oft als kommodifizierte Einheit wahrgenommen, im Gegensatz zur „old skool“⁴ des politisch bewussten Anti-Apartheid-HipHops, der in Kapstadt in den 1980er Jahren entstand (vg. Badsha 2003). Der Post-Apartheid-HipHop – als „new skool“ betitelt – wird oft als am Ende von globalen kulturellen Strömungen stehend angesehen. Dabei, so heißt es, soll er die kritische Vordringlichkeit der früheren Generation lokaler Künstler verloren haben. Die Kommodifizierung des gegenwärtigen HipHops wurde eine besondere Fragestellung der Intellektuellen, die die neue HipHop-Szene als „von Geld oder Kommerzialisierung verschmutzt und mit Sex und Gewalt beschäftigt“ (Badsha 2003: 133) charakterisieren.

Kritische Beobachter des HipHop in der Post-Apartheid-Ära halten fest, dass *Performances* internationaler Artisten in Musikvideos von den gegenwärtigen lokalen Musikern adaptiert und benutzt werden, um ihre eigene Musik aufzuführen. Im Gegensatz zu dieser Position argumentieren wir, dass südafrikanischer HipHop keine einfache lokale Adaption des „Globalen“ oder, genauer, amerikanischen kultureller Formen ist. Aktuelle wissenschaftliche Arbeiten zu populärer Musik und ihrer globalen Aneignung und Verortung haben gezeigt, dass HipHop eine globale kulturelle Bewegung ist, die weltweit unterschiedliche Identitäten in unterschiedlichen Gesellschaften geprägt hat (vgl. u.a. die Beiträge in Mitchell 2001).

Besonders für Teile Afrikas haben Beobachter argumentiert, dass Rap-Musik Anleihen bei zuvor existierenden lokalen Musikformen („traditionelle Folklore“) gemacht hat (vgl. z.B. Ssewakiryanga 1999, zitiert in Comaroff & Comaroff 2005: 27). Vielleicht bedeutsamer ist die weitverbreitete Anwendung lokaler Sprachen im Rap auf diesem Kontinent, zu der viele afrikanische Rapper nach einer kurzen Anfangsphase reinen Konsumierens und Imitierens ausländischen HipHops übergegangen sind (Künzler 2006: 7).

Wir argumentieren weiter, dass die angebliche Kommodifizierung und Entpolitisierung des HipHop kein notwendigerweise überall vorkommendes Phänomen ist. Whiteley u.a. (2004) folgend argumentieren wir in diesem Artikel stattdessen, dass HipHop für die sozial und ökonomisch Entrechteten seinen Fokus behalten hat und weiterhin als eine Form kulturellen Widerstands operiert, der ein unterdrückendes System herausfordert. In diesem Sinne dient und fördert er die Herausbildung von Identitäten, indem er Freiräume eröffnet. Wie Michael (1996) argumentiert, bietet HipHop jungen Menschen dort eine Möglichkeit zur Selbstreflektion, wo das Verhandeln von Identität in einem sozio-psychologischen Prozess in Bezug zu Vergangenheit und Gegenwart stattfindet.

Welche Bedeutung hatte dies nun für verschiedene Aspekte des HipHop in den vergangenen zwanzig Jahren, in denen er in Südafrika als eine populäre Musikform und Jugendkultur präsent war? Während der Zeit der Apartheid in Südafrika schufen einige HipHop-Gruppen eine Identität, die auf dem Widerstand gegen die unterdrückerischen Gesetze der Apartheid basierte. Autoren wie Badsha (2003), Watkins (2004) und Donne (2003) haben herausgearbeitet, dass einige der HipHop-Pioniere Kapstadts (besonders die Gruppen Prophets of da City (P.O.C.) und Black Noise) eine Identitätsvorstellung mit einer rassistisch und politisch bewussten Perspektive annahmen und aushandelten. Hier müssen wir anmerken, dass für den Großteil der Geschichte des HipHops in Südafrika Kapstadt die Hochburg der Rap-Musik und einer Reihe mit ihr verbundener kultureller Ausdrucksformen war, die HipHop zu einer kulturellen Bewegung machten. Eine Beschreibung der Wiege des südafrikanischen HipHop ist aufgrund der besonderen Bevölkerungsentwicklung der Stadt bedeutsam: Der Großteil der Kapstädter waren und sind „Farbige“, die südafrikanische Bezeichnung für Menschen gemischter rassistischer Abstammung, die zumeist Afrikaans als erste Sprache sprechen. Die Gruppen der 1980er Jahre in Kapstadt förderten das Konzept einer „schwarzen“ oder „afrikanischen“ kulturellen Identität, um der vom Regime vorgenommenen Kategorisierung als „Farbige“ Widerstand zu leisten und um die Schranken der vom Apartheidsystem eingeführten rassistischen Kategorisierung zu brechen.

Die Situation des Post-Apartheid-HipHops ist komplexer, als es seine gemeinhin geltende Charakterisierung als multikulturell und kommodifiziert vermuten

lässt. Wir argumentieren stattdessen, dass in der aktuellen Situation die Konfluenz verschiedener Ströme neue Formen sozial und kulturell bewusster populärer Jugendkulturen mit sich gebracht hat, die junge Menschen benutzen, um der sie umgebenden Welt Sinn zu geben und Identität auszuhandeln. Es gibt sowohl Kontinuitäten als auch Diskontinuitäten mit der Vergangenheit. Zum einen ist der soziale Bewusstseinshorizont des „farbigen“ HipHop immer noch aktiv, wie Adam Haupt (2003) in seinen Schriften über die vom unabhängigen „Bush Radio“-Sender geleiteten *Emceeing*-Workshops gezeigt hat, die sowohl Fragen der Selbstreflektion als auch thematische Debatten zu Themen, die von AIDS bis Globalisierung reichen, anstoßen. Diese Anstrengungen, die von der alternativen Radio-Station, einer langjährigen Ikone des Anti-Apartheid-Kampfes in Kapstadt, und etablierten lokalen Rappern wie Shaheen Ariefdien, früher P.O.C., getragen wurden, werden von jüngeren Initiativen wie CONTACT ergänzt, die Aktivitäten wie internetbasierte Online-Wettbewerbe für DJs und JAMS in öffentlichen Parks durchführen. Als ein Ziel gibt Shamiel X von CONTACT im Dezember 2004 an, „mit der Kriminalität und HIV fertig zu werden und die Massen der vergessenen jungen Menschen in unseren Townships zu erreichen“ (Hip Hop Contact 2004).

Solche Aktivitäten führen die frühere Anstrengung politischer Intervention („Widerstand“) der Protagonisten der HipHop-Szene Kapstadts mehr oder minder weiter, obwohl die in der Post-Apartheid-Situation aufgegriffenen Fragestellungen sich sicherlich von den früheren unterscheiden. Dennoch unterscheidet sich die aktuelle Situation nicht allein in Bezug auf die politischen Veränderungen, die in dem Land seit 1990 stattgefunden haben. Uns interessiert nun besonders die Rolle, die HipHop aktuell bei der Aushandlung von Identitäten spielt. Um zu beginnen: In der heutigen südafrikanischen Gesellschaft findet die Aushandlung von Identität in dem Kontext eines demokratischen, „freien“ Staates statt. Daraus folgt, dass die Vorstellung von afrikanischer Identität gleichermaßen als widerständiges und affirmatives Phänomen gesehen werden kann. Jene, die HipHop als „widerständige“ Musikkultur betrachten, glauben, dass die Schaffung einer afrikanischen Identität durch die „neue Welle“ des Post-Apartheid-HipHop eine Art Dekonstruktion restriktiver politischer Ideologien ist (vgl. z.B. Watkins 2004). Dagegen argumentieren wir, dass es auch neue Formen des HipHop gibt, die jungen Südafrikanern ein Vehikel liefern, um eigene Ideen über das „Afrikanisch-Sein“ zu entwickeln, die Aspekte gegenwärtiger sozialer und politischer Diskurse aufnehmen, wie die „afrikanische Renaissance“, die besonders von Präsident Thabo Mbeki verfochten wird. Die Frage ist, wie solche Ideen von den Rappern und ihrem Publikum im Kapstadt der Post-Apartheid aufgenommen werden, eine Frage, die die Grenzen konventionellerer Konzepte von Zivilgesellschaftspolitik überschreitet. Mit anderen Worten, wie benutzen junge Men-

schen HipHop als kulturelle Form, um *Citizenship* – Zugehörigkeit – im gegenwärtigen Südafrika einzufordern?

In diesem Artikel bearbeiten wir ein Bündel von Themen, das mit der gegenwärtigen HipHop-Kultur in Kapstadt verbunden ist. Erstens nehmen wir den Vorschlag von Whiteley u.a. (2004) auf, dass HipHop als Populärkultur und die Konstruktion von Identität mit den Besonderheiten von „Raum und Ort“ in Verbindung stehen, und betrachten verschiedenen Formen der *Performance* von Künstlern und Publikums der HipHop-Kultur in verschiedenen Räumen im Großraum von Kapstadt. Die Diskussion um Raum und die *Politics of Culture* ist mit zwei miteinander verwobenen Aspekten verbunden, die besonders signifikant für die Diskussion kultureller Ströme und Identitäten sind: Erstens fragen wir, wer die HipHop-Künstler im heutigen Kapstadt sind. Im alltäglichen Verständnis ebenso wie in einem Großteil der relevanten akademischen Literatur (vgl. Badsha 2003 oder Faber 2004) wird HipHop in Kapstadt in erster Linie als ein von farbigen Jugendlichen entwickeltes Phänomen betrachtet. Wir dagegen argumentieren, dass frühere Studien zum HipHop in Kapstadt lange die historischen Einflüsse globaler Ströme, die in der afro-amerikanischen Kultur entstanden, auf die afrikanischen urbanen Gebiete des westlichen Kaps ignoriert haben.

Eng verknüpft mit dieser Konzeption des kapstädtischen HipHops als farbige kulturelle Form ist die Behauptung von Autoren wie Watkins (2004) und Faber (2004), dass Afrikaans die in der gegenwärtigen HipHop-Szene Kapstadts vorherrschende Sprache ist. Deshalb schauen wir zweitens auf den Gebrauch von Sprache, und besonders die *Performance* von HipHop-Lyrik in afrikanischen Sprachen in Kapstadt und anderswo.⁵

Die Bedeutung des Gebrauchs der Sprache in Populärkulturen wurde unterstrichen von Hall und Jefferson (1982: 136), die schrieben, dass „Sprache als besonders effektives Mittel zum Widerstand gegen Assimilation und zum Schutz vor Infiltration durch Mitglieder der dominanten Gruppen genutzt wird“. Unsere Diskussion lotet aus, wie die Benutzung afrikanischer Sprachen sowie ein Mix afrikanischer Sprachen und Englisch dazu beiträgt, die Bemühungen junger Südafrikaner zu unterstützen, ein Selbstbewusstsein nach dem Ende der Apartheid zu entwickeln. Um unsere Diskussion über Räume, Menschen und Sprachen abzuschließen, gehen wir der Frage nach, wie die Beobachtungen des HipHop in Kapstadt zu gegenwärtigen südafrikanischen Ideen über Kultur in den Zwischenräumen des Globalen, Nationalen und Lokalen in Beziehung zu setzen sind.

Räume des HipHop in Kapstadt

Die Untersuchungen für diesen Artikel wurden in multiplen Räumen durchgeführt. Erstens wurde eine klassische ethnographische Untersuchung in einer lo-

kalisierten, kleinen Gemeinschaft über einen Zeitraum von drei Monaten durchgeführt, in einem Gebiet, in dem eine große Anzahl afrikanischer HipHop-Künstler leben. Zweitens bewegte sich der Forscher in einer Vielzahl von Räumen in unterschiedlichen Vierteln Kapstadts, in denen HipHop-Musik und Lyrik aufgeführt und gehört werden.

Das Hauptstudiengebiet war „Marcus Garvey“, ein Teilgebiet des Townships Philippi. Philippi liegt zirka 20 km vom Zentrum Kapstadts entfernt und war früher Gebiet einer weißen Farm. Philippi ist eine der neueren Siedlungen, die sich in den 1990ern entwickelten, um den urbanen Zustrom aus den älteren Townships und informellen Siedlungen aufzufangen. Obwohl Philippi lokal als schwarzes Township angesehen wird und die überwiegende Mehrheit der Philippi-Bewohner afrikanische Sprachen sprechen, lebt auch eine kleinere Anzahl Farbigere in Philippi. In den frühen 1990ern war die Siedlung überwiegend informell. Heute ist Philippi bestimmt durch kleine Ziegelsteinhäuser, die die Regierung im Rahmen des *Reconstruction and Development Programme* (RDP) errichtete. Bretterhütten sind in den Hinterhöfen vieler fester Häuser zu finden.

Wie der Name Marcus Garvey nahe legt, zeichnet sich diese besondere Sektion des Townships durch eine hohe Anzahl von Bewohnern aus, die Anhänger der Rastafari-Bewegung sind. In den 1990ern besiedelten „Rastas“ dieses Gebiet und gaben ihm seinen Namen, zu einer Zeit als – gemäß der möglicherweise nostalgischen Erinnerung einer ihrer ersten Anwohner – die Unterkünfte noch bescheiden waren, aber das Leben „ganz natürlich ... mit Bäumen und Kräutern drumherum“ war. Obwohl die bebaute Umwelt sich seitdem entscheidend veränderte, ist das Gebiet noch immer als „Rasta-Gemeinschaft“ bekannt, aufgrund der hohen Identifikation vieler seiner Bewohner und der vielen Zeichen der Rastafari-Kultur, die in diesem Teil von Philippi deutlich sichtbar sind.

Etliche *Performance*-Künstler aus Marcus Garvey verkörpern eine Mischung von Signifikanten aus der Rastafari- und der konventionelleren HipHop-Popkultur, die mit afrikanisch-amerikanischen „Ghetto“-Stilen assoziiert wird. Blackface mag beispielsweise an einigen Tagen in Tarnhosen und T-Shirts, was mit der HipHop-Kultur in Verbindung gebracht wird, gekleidet sein, während er gleichzeitig seine *Dreadlocks* mit einer vielfarbigen Strickmütze bedeckt – ein Zeichen, dass bei den lokalen Anhängern der Rastafari-Bewegung benutzt wird, um sich von jenen, die *Dreadlocks* allein aus Modegründen tragen, abzugrenzen. Er wird auch eher handgemachte „Zulu“-Sandalen (aus Autoreifen hergestellt) tragen, als *Sneakers* oder schwere Stiefel, die gewöhnlich mit HipHop-Kultur assoziiert werden.

Bis zu einem gewissen Grad modellieren sich die HipHopper aus Marcus Garvey auf Grundlage der Bilder, die auf amerikanischen HipHop DVDs und Musikvideos projiziert werden, wobei sie globalen kulturellen Trends in der Klei-

dung ebenso folgen wie auch anderen Accessoires, die bei jungen Menschen „in“ sind, besonders solchen, die sie mit der HipHop-Kultur assoziieren. Dimitriadis (2004) bemerkt, dass Mode und Kleidung wichtige Marker der HipHop-Kultur sind, in Ergänzung zu solchen Elemente wie *Graffiti*, *Breakdancing*, Sprache und *Emceeing*. Blackface besteht darauf, dass ein *Performer* „einzigartig und ansehnlich“ für sein Publikum aussehen muss, denn er glaubt, dass Kleidung viel über eine Person aussagt. Diese inszenierte Identität sendet dem Publikum eine Botschaft (Dimitriadis 2004). Darüber hinaus symbolisiert für Blackface und andere die Art der Kleidung auch ihr inneres Selbst: sie tragen ihr Ornat und ihre Frisur, die auf afrikanische und afro-amerikanische materielle Kulturen verweisen, tagtäglich, nicht nur während der *Performance*. Die wachsende Popularität von materiellen Rastafari-Signifikaten und das starke Anwachsen der Zahl der Rastafaris unter jungen Kapstädtern auf der Suche nach neuen Formen afrikanischer Identität ist beispielhaft für einen interessanten transnationalen Strom von Dingen, die als afrikanisch betrachtet werden, aber in Wirklichkeit ihren Ursprung in der afrikanischen Diaspora, oder genauer, in Jamaika haben. Die Aneignung kultureller Formen der afrikanischen Diaspora fällt mit afro-amerikanischen kulturellen Einflüssen zusammen, die einen großen Einfluss auf die urbanen schwarzen südafrikanischen *Styles*, zumindest des letzten Jahrhunderts, hatten.⁶

Im Folgenden zeigen wir an Hand einer detaillierten Beschreibung dreier Gigs (HipHop-Events), die in verschiedenen Teilen der Stadt im Zeitraum der Untersuchung von 2005 stattfanden, die Bandbreite der materiellen Kultur und *Performance* des HipHop in Kapstadt. Während bestimmte globale, und besonders afro-amerikanische Referenzen in jedem dieser Räume des HipHop sichtbar waren, so zeigt doch ihre Heterogenität unterschiedliche und vielschichtige Erfahrungen und Repräsentationen gegenwärtiger Jugendkultur in Südafrika auf.

Materielle Signifikanten des Rastafaritums gab es während des HipHop-Events in der Marcus Garvey Dance Hall zuhauf. Der Forscher nahm besonders die enthusiastische Dekoration der Halle, die bestimmenden *Dress-Codes* und eine Art Verkörperung wahr, die ihm geradezu vornehm erschien und einen tiefen Eindruck auf ihn hinterließ:

Die Gigs, zu denen ich in Marcus Garvey ging, haben ein *Set-Up*, das sie von anderen HipHop-Gigs in Kapstadt unterscheidet, wobei die Atmosphäre demonstrativ „afrikanisch“ ist; überall in der Dance Hall hängen Poster von Reggae-Musikern und politischen Figuren. Händler verkaufen alle Arten „afrikanischen“ Materials, wie Bücher, Musikinstrumente und Kleidung. Erwachsene Frauen tragen meist lange Röcke und ein um den Kopf gewickeltes Tuch; andere Frauen – meistens die jüngeren⁷ – tragen Jeans, Hosen oder Röcke. Unter den Männern gibt es die, die legere Kleidung tragen, und andere mit in Rastafari-Farben – rot, gold und grün – gestreiften Kleidungsstücken. Wenn sie tanzen, stellen sie sich in

einer Reihe auf, bei der einer den Rest führt, während alle in Kreisen zum Rhythmus der Musik gehen. Die Reihe wird als „Zug“ bezeichnet, und die meiste Zeit, die ich in der Hall war, führt Blackface die Reihe an. Sie bewegen sich mit einem energetischen Geist, der sie weiter tanzen lässt, bis der Song zu Ende ist. Dies war eine große Erfahrung während der HipHop-Gigs in Marcus Garvey: Ich nahm am Tanz teil sowohl mit einem Gefühl der Zugehörigkeit als auch als akademischer Beobachter, um die Emotionen und Gefühle der Erregung der Menschen, die an dem Gig teilnehmen, zu verstehen. Es war ein ermüdender Tanz, wenn wir in der Linienform den „Zug“ tanzten und dabei in der Hall herumsprangen, aber ich fühlte, dass es auch eine gute Übung für Körper und Geist war, da die Musik mit den sozial-kritischen Liedern, die ich aus der *Sound-Machine* hörte, erbaulich war.

Auf den ersten Blick scheint der wöchentliche Marcus-Garvey-Gig ein sehr lokales Ereignis zu sein, bei dem *Performance* und Interaktion zwischen Künstler und Publikum durch den Gebrauch einer afrikanischen Sprache definiert sind, und wo der Raum sichtbar von eindeutigen afrikanischen materiellen Signifikanten geprägt ist. So wie die Wahl afrikanischer Identifikation der globalen sozialen und spirituellen Rastafari-Bewegung zeigt, ist dieser afrikanische HipHop keineswegs nur lokal geprägt. Wir schlagen deswegen vor, dass dies besser verstanden werden kann als eine vieler möglicher Wege der Aneignung der globalen Ströme der HipHop-Kultur.

Im Gegensatz hierzu kann die Beschreibung eines Samstag-HipHop-Gigs verschiedener lokaler Gruppen, der von einem Lokalradio und anderen Sponsoren in Guguletu organisiert wurde, herangezogen werden. Obwohl dieses Event auch in einem der afrikanischen Townships von Kapstadt stattfand, nahmen die Beobachter eine stark „amerikanisierte“ Atmosphäre wahr. Die Tatsache, dass die Show in einem extra aufgestellten Zelt stattfand, scheint zu dem Gefühl, fehl am Platz zu sein, das einige Bewohner von Marcus Garvey, die teilnahmen, artikulierten, beigetragen zu haben.

Das Event dauerte einen ganzen Tag und eine Nacht. In dieser Show (anders als in Marcus Garvey, wo die HipHop-*Performance* nur aus Musik und der Rezitation von Texten besteht) gab es die verschiedenen Elemente des HipHop zu sehen: *Cycling*, *Skateboarding*, *Graffiti*, *Breakdancing* und *Emceeing*. Das Publikum bestand aus jungen Frauen und Männern verschiedener Orte rund um Kapstadt. Weiße, farbige und schwarze Jugendliche nahmen an der Show teil. Die meisten von ihnen waren junge Menschen aus Kapstadts Institutionen der höheren Bildung; es gab Studenten der *University of Cape Town*, von der *Cape Peninsula University of Technology* und von der *University of Western Cape*. Man konnte Studentinnen sehen, denen es Spaß machte, zur Melodie der Songs Tanzbewegungen zu machen. Einige der jungen Frauen trugen Kameras und machten Fotos der *Performances*, riefen und machten Tanzsprünge. Sie trugen ein trendiges Outfit wie Jeans und

Marken T-Shirts; einige waren in einem Afrolook mit *big Afros* und *Dreadlocks* geschmückt. Diese Frauen ähnelten einer vibrierenden Menge, die Spaß hatte, auch bei der Wiederholung einiger Texte, die sie – so wie ich vermute – von früheren Besuchen kannten. Ich beobachtete dieses Tanz-Spektakel, wobei ich selbst in Trance und ins Springen geriet und mit einer Gruppe männlicher Gig-Besucher zu den Beats der HipHop-Musik tanzte.

Der Rahmen dieses Gigs unterschied sich von der des Freitagnacht-Gigs in Marcus Garvey. Alles Tanzen und *performing* fand draußen in dem großen Zelt im Hinterhof der Halle statt. Es wurden mehrere Bühnen zusammengestellt, damit die Künstler ihr Können im *Cycling* und *Skateboarding* vorstellen können. Eine weitere Bühne wurde von den *Performing*-Künstlern und *Breakdancern* besetzt. Dieses *Set-Up* unterschied sich von dem, was ich in Marcus Garvey gesehen habe, da das Publikum mehrheitlich aus der „Stadt“, den wohlhabenden, vormals „weißen“ Vororten, kam. Weiße und Farbige kamen mit schwarzen Jugendlichen zusammen. Gruppen wie Control Panel, Dungeon Dwellers, Native Yards und Archetypes waren unter den auftretenden Gruppen. Control Panel und Archetypes sind Gruppen junger Männer, die auf Englisch rappen und die eine tief-poetische Sprache nutzten, um die Aufmerksamkeit ihres Publikums junger Frauen und Männer auf sich zu richten. Die Gruppen sind in ihrer Ausdrucksweise sehr flüssig und sie haben ein rauhes Auftreten, wobei sie mit langen Marken-T-Shirts (PHAT FARM), *Baggy Pants* und *Timberland Sneakers* einem typischen amerikanischen HipHop-Künstler gleichen. Ich habe auch jemanden ausgemacht, der *Caterpillar*-Schuhe, trägt. Es bleibt ein anderes Gefühl zurück als das, was ich von meinen regelmäßigen Besuchen der Gigs in Marcus Garvey kannte. Für mich sah es wie eine amerikanische HipHop-Show aus, wobei Künstler und Publikum auf English interagierten; das wichtigste war, dass die Rapper nur Englisch sprachen und ihre großen *Baggy*-Klamotten trugen, die sich so vom Kleidungsstil der Künstler und des Publikums in Marcus Garvey unterschieden.

Die unterschiedlichen Bilder und das flüssige Rappen auf Englisch in diesem HipHop-Raum irritierten einen der Marcus-Garvey-Künstler, der mit dem Forscher an dem Event teilnahm. Blackface beschrieb den von den Künstlern gewählten Sprachton als „nigga accent“ und betonte damit das Amerikanische. Blackface und seine Künstlerkollegen aus Marcus Garvey schienen sich in noch einem anderen HipHop-Raum in Kapstadt wohler zu fühlen, wo der Forscher in Begleitung seiner Schlüsselinformanten aus Marcus Garvey an einem Gig teilnahm. Ihre unterschiedliche Reaktion scheint von besonderem Interesse zu sein, da dieser dritte Raum in einem zuvor „weißen“ Teil der Stadt lokalisiert ist. HipHop-Künstler aus den Townships, wie Blackface und seine Freunde, sehen den All Nations Club⁸ in Observatory als den besten Ort in Kapstadt an, um HipHop-Musik zu fördern, weil er in der „Stadt“, der umgangssprachlichen Be-

zeichnung für die ehemals „weißen“ Gegenden, liegt, und sie gutes Geld machen können, wenn sie hier auftreten. Wie sich zeigt, hat es aber mehr auf sich als eine rein kommerzielle Betrachtung, die sie zu diesem Raum zieht.

Observatory ist ein kompaktes Gebiet mit viktorianischen Reihenhäusern in der Nähe der University of Cape Town, das vor zirka hundert Jahren für die weiße Arbeiterklasse gebaut wurde, in dem aber heute viele Studenten, Intellektuelle und Künstler wohnen. Es hat unter Kapstädtern und Besuchern eine hohe Reputation wegen seiner multikulturellen und toleranten Boheme-Atmosphäre. „Obs“, wie das Gebiet liebevoll genannt wird, hat auch eine Geschichte als Hochburg politischen Aktivismus in den 1980ern und wurde kürzlich von einem Forscher, der selbst auch in diesem Stadtteil lebt, als „ein zunehmend globalisierter Treffpunkt für jene, die das ‚neue‘ Südafrika erleben und darüber berichten wollen“ (Colvin 2004: 18) beschrieben.

Die Unverwechselbarkeit dieses Gebiets scheint sich auch in der HipHop-Szene widerzuspiegeln, auf die der Forscher in dem All Nations Club in Observatory traf. Auf der einen Seite fällt ein multi-rassisches Publikum junger Menschen auf, das aus ganz Kapstadt sowie den ländlichen Orten der Provinz Western Cap kommt. Bemerkenswert sind außerdem die offen „politischen“ Botschaften der *Performer*, unabhängig davon, ob sie in einer englischen Slang-Version oder vermischt mit Texten auf Xhosa vorgetragen werden.

Bei meiner Ankunft war ich erstaunt über die große Anzahl Jugendlicher, die zu der HipHop-Nacht gekommen ist. Junge Menschen aller „Rassen“ Südafrikas: Weiße, Farbige und Schwarze. Einige kamen sogar aus Stellenbosch und Paarl.⁹ Die erste Gruppe die auftrat war Fifth Floor, die neben Black Noise und P.O.C. als eine der HipHop-Veteranen Kapstadts gilt. Ihr Rap-Stil kann als „global“ bezeichnet werden, da sie allein englischsprachiges Vokabular benutzen. Sie bewegten mit ihrem Rap-Stil die Menge, wobei sie zumeist sozio-politische Fragen aufgriffen. Der Bühnenraum in diesem Club war eigentlich nur so groß, dass vier Menschen darauf Platz hatten, doch als die Gruppe Driemanskap die Bühne betrat, drängten alle zu ihnen hinauf. Diese Gruppe ist für ihren volknahen Township-Slang berühmt, den sie kreativ mit Geschichten über persönliche Beziehungen und das Township-Leben mit all seinem Elend verbindet. Als diese Gruppe auftrat bemerkte ich, dass ein Sturm unter dem Publikum, einschließlich meiner Informanten ausbrach, die beim Rappen das Xhosa vorziehen, was sie als „spaza“¹⁰ bezeichnen. Offensichtlich erregte dies die Aufmerksamkeit vieler Hörer. Während ich den Club und die Leute beobachtete, stellte ich fest, dass es hier viele junge städtische Schwarze und Farbige gab, die sich mit der Idee der Afrikanität identifizierten. Dies wurde verdeutlicht durch ihre enthusiastische Reaktion, als Blackface während seines Bühnenauftritts fragte: „wie können wir behaupten afrikanisch zu sein, wenn wir uns noch immer in der Ausdruckssprache

der Herren ausdrücken und uns mit amerikanischer Kleidung, die von uns wie der Teufel Besitz ergreift, schmücken?“ Aus dem Xhosa transkribiert und übersetzt beschreiben diese Texte, die von ihm und anderen Künstlern stammen, die Problematik, Identität zu definieren und wie sie durch den HipHop konstruiert wird. McKnowledge bemerkte zu dem All-Nations-Gig: „Der HipHop der meisten Künstler hier ist ‘underground’ und dies gibt uns ein Gefühl, uns erst einmal selber zu kennen und dann erst die Fragen der Welt. Aber viele MC hier tendieren mehr dazu, das Englische zu gebrauchen, was sich sehr von dem unterscheidet, was wir tun.“

Die detaillierte Beschreibung dreier Räume für HipHop-*Performances* in Kapstadt zeigt sowohl die Unterschiedlichkeit als auch die Konfluenz verschiedener lokaler Formen sowie globaler und nationaler Strömungen. Das reicht von Veranstaltung und Publikum, die scheinbar die volle Aufmerksamkeit des *Mainstreams*, eine amerikanisch-verwurzelte globale HipHop-Jugendkultur, auf sich ziehen, die von lokalen Radiostationen in Guguletu organisiert wurde, über die Marcus Gravey Dance Hall, ein unauffälliges wöchentliches Event, das einem angeblich „afrikanischem“ Format folgt, was auf das Rastafaritim als globale kulturelle Bewegung und spezifische globale Quelle für Konzepte der Afrikanität verweist, und, schließlich, im suburbanen Observatory, eine Mix von *Performern*, die in verschiedenen Sprachen rappen, aber geeint erscheinen, was ihr multirassisches Publikum und ihre kritische Underground-Orientierung angeht, wobei sie die sozialen, kulturellen und politischen Angelegenheiten des gegenwärtigen Südafrikas zur Sprache bringen.¹¹ Jeder dieser Räume des HipHop in Kapstadt eignet sich Elemente globaler Jugendkultur an, obwohl sie sich in den unterschiedlichen Wegen und dem Bezug auf unterschiedliche globale Formen unterscheiden. Im folgenden Abschnitt wenden wir uns näher der Betrachtung zu, wie der Gebrauch afrikanischer Sprachen und sozial-bewusster Lyrik in der Version des sogenannten *Spaza*-HipHop, der von jungen Xhosa-sprachigen Künstlern in Marcus Garvey aufgeführt wird, miteinander verbunden sind.

Menschen, Sprache und Texte des *Spaza*-HipHop

Die HipHop-Künstler von Marcus Garvey sind junge Männer um die zwanzig Jahre, das heißt, sie gehören zur ersten Generation, die nach dem Ende der Apartheid aufgewachsen ist. Blackface, McKnowledge, Digital und ihre HipHop-Kollegen sind in Xhosa-sprachigen, Arbeiterklasse-Familien in den Townships von Kapstadt aufgewachsen. Alle haben einen höheren Schulabschluss. Ihre Eltern, typische Migranten der ersten Generation aus den ländlichen Gebieten der Region Eastern Cape, hatten gehofft, dass nach dem Ende der Apartheid ihre Söhne in Mittelklasse-Positionen als städtische Professionals aufsteigen würden. Doch

bereits als Teenager entdecken die jungen Männer ihr eigenes Gefühl von „Differenz“, als sie sich der kulturellen Bewegung des HipHop anschlossen. Die Leidenschaft für die Musik wuchs ständig weiter, zusammen mit einem Bewusstsein für einige der politischen und sozialen Ansichten, die in den Songs, die sie hörten, rezipiert wurden, und die sie mit den sozialen Bedingungen, die sie als schwarze Schüler in den Townships erlebten, verknüpften. „Politischer Kram“ und „what’s going on“ bleiben zentral für ihre Musik und ihre Auftritte.

Wie wir beobachtet haben, sind die wichtigsten Aspekte des HipHop in den Townships *Emceeing* und *Rapping*, das heißt jene Aspekte der HipHop-Kultur, die am engsten mit der *Performance* von Musik und Sprache verknüpft sind.¹² Andere Formen kultureller Produktion, die normalerweise mit HipHop assoziiert werden, fehlen bei ihren Ausdrucksformen, etwa *Skateboarding*, *Graffiti* und *Breakdancing*. Diese kulturellen Ausdrucksformen werden seit langem mit dem (US-)amerikanischen Rap assoziiert, aber auch mit der früheren und der heutigen „farbigen“ HipHop-Szene von Kapstadt.¹³ Heute scheinen sie sogar noch verbreiteter zu sein unter jenen Strömungen der heutigen HipHop-Szene in Kapstadt, die in englisch rappen und weitgehend aus farbigen, weißen und schwarzen Jugendlichen aus der oberen Mittelschicht bestehen, insbesondere die, die an den sogenannten „Model C“ (einstmals „weißen“) Schulen gewesen sind.

Die Township-Künstler konzentrieren sich dagegen auf die Vorstellung, sie üben praktisch jeden Tag und rappen in ihrer Muttersprache. Die Benutzung von afrikanischen Sprachen im HipHop hat zum Konzept des *Spaza*-HipHop geführt, der Begriff, den die Künstler von Marcus Garvey für ihre Art von HipHop benutzen, der meist in Xhosa gesungen wird, wobei sowohl Slang als auch hochsprachliche Ausdrücke poetisch genutzt werden. *Spaza* ist ein Begriff, der in Südafrika gängig ist und weithin verstanden wird, und bezieht sich auf die nicht-lizenzierten Verkaufsbuden, die von den Township-Bewohnern während der Apartheid eingerichtet wurden, um die wirtschaftliche Entrechtung der Schwarzen zu kontern (Spiegel 2002). Obwohl die genaue Herkunft des Begriffs nicht ganz klar ist, schlagen einige von Spiegels Informanten vor, dass er abgeleitet wurde von *ukuphazamisa* (Xhosa: Unterbrechung), was impliziert, das sie geschaffen wurden mit dem Ziel, die repressiven politischen Gesetze, die Schwarzen den Besitz von Geschäften verbot und damit weiße Einzelhandelsgeschäfte privilegierte, zu „unterbrechen“ oder zu stören. Auf der Grundlage der Idee von Widerstand, die im Ursprung des Begriffs steckt, zeigt die Benutzung des Begriffs *Spaza* in Verbindung mit HipHop in afrikanischer Sprache einen Widerstand gegen den amerikanischen Einfluss auf HipHop. Das bedeutet, die *Spaza*-HipHop-Künstler beharren darauf, ihre eigene Auffassung von HipHop im afrikanischen Kontext zu schaffen.¹⁴

Dennoch wäre es falsch zu vermuten, dass die Betonung des „Afrikanischen“, wie er im *Spaza*-HipHop zum Ausdruck kommt, den Abschluss gegen transnationale kulturelle Einflüsse bedeuten würde, oder die Suche nach einer fixierten, angeblichen „traditionellen“ afrikanischen Identität. Die Bezüge der HipHop-*Performance* in afrikanischer Sprache sind sehr viel breiter und offener. Während die sprachliche Identität und die Subjektivitäten, die von den Township-HipHoppern eingenommen werden, ihr soziales Leben reflektiert, sind die von ihnen eingenommenen Standpunkte in verschiedener Weise spezifisch. Einerseits artikuliert das auf das Konzept von „Schwarz“ oder „Afrikanisch“ bezogene Verständnis von Identität, die sie durch die HipHop-Musik schaffen, afrikanische und schwarze Perspektiven. Für sie fehlen kommerziellem HipHop und sogar Underground-Rappern, die ausschließlich in englisch rappen, das Gefühl für lokale Identität, was sie als „slackness“ bezeichnen. Im Unterschied dazu wird die Benutzung afrikanischer Sprachen im Underground-HipHop, verbunden mit sozial bewussten Botschaften, verstanden als Beginn für ein Verständnis von neuen Formen von Identität.

Doch das bedeutet nicht, dass die *Spaza*-HipHopper niemals amerikanischen Rap hören würden oder für bestimmte Aspekte davon nicht empfänglich wären. Sie betrachten einiges davon tatsächlich als Repräsentation eines bewussten Underground-HipHop, der Menschen auf ihre sozialen Probleme aufmerksam macht und können ihn zu ihrer eigenen sozialen Situation im heutigen städtischen Südafrika in Beziehung setzen. Das zeigte sich zum Beispiel in ihrem Verständnis und ihrer Zustimmung zu einem Song eines US-amerikanischen HipHop-Künstlers mit dem Titel „New World Water“, der sich mit Umweltgefährdungen auseinandersetzt und die Menschen vor den Problemen bei der Verteilung von Wasser und mit sanitären Einrichtungen warnt. Im Text wird auf die Bedeutung von Wasserverbrauch und -erhaltung hingewiesen, weil es in der Neuen Weltordnung des globalen Kapitalismus, in der Ressourcen durch die reiche Erste Welt zum Nachteil der Dritten Welt manipuliert werden, daran mangelt. Der Künstler MosDeaf singt, dass das „New World Water make the tide rise high“, was heißt, dass es Wasser jetzt nur noch für viel Geld gibt, während es früher kostenlos zur Verfügung stand. Das Lied von MosDeaf bezieht sich auf die Situation in den Vereinigten Staaten, aber für die HipHopper in Philippi drückt sich darin auch die neoliberale Neue Weltordnung rund um den Globus aus.¹⁵

Auch zum Leben in Marcus Garvey gehört die Erfahrung unzureichender Wasserversorgung, wie die jungen Künstler aus dem Township erklären. Weitergehend beklagen sie unzureichende öffentlichen Dienstleistungen, weil die Umwelt nicht sauber und hygienisch ist. Gelegentlich verwandeln verstopfte Abwasserrohre das Gebiet in einen stinkenden Platz und das Wasser wird ungenießbar. Das bedeutet, dass sie sich selbst mit Erfahrungen und sozialen Themen assoziieren, die sie mit dem amerikanischen „Ghetto“-Underground-HipHop gemein-

sam haben. Doch nach ihrer Auffassung sollten sie durch *Spaza*-Underground-HipHop, also in der lokalen Sprache, ausgedrückt werden. Die *Spaza*-HipHop-Texte verwenden sowohl abstrakte Begriffe als auch alltagssprachliches Vokabular, das sie dem Xhosa entleihen, und das Metaphern, Parallelismen und Wortspiele umfasst. Die Inhalte der Texte und die Sprache verbinden die *Performer* mit ihrem Publikum, die einen gemeinsamen Hintergrund als Jugendliche in den Townships der Post-Apartheid-Stadt teilen.

Die jungen Männer verwenden die lokale Sprache *nicht*, um separate Identitäten auf der Grundlage von Ethnizität zu markieren. Stattdessen sind sie angetreten, ein neues Selbstgefühl zu entwickeln, das um sozio-kulturelle Aspekte herum entsteht und einen Eindruck von HipHop und linguistischer kultureller Identität als Ausdruck ihrer Verortung als Rapper in der Post-Apartheid-Gesellschaft vermittelt. Sie erkennen die allgegenwärtige Realität von Ethnizität, Rasse und Rassismus als etwas, das im HipHop ausgedrückt wird (siehe Shomari 1995) an, beabsichtigen aber, Raum für Allianzen über diese Differenzen hinweg zu schaffen. Als Individuen, die zu Underground-HipHop-Gruppen gehören, die in Xhosa rappen, drücken sie ihren Stolz über „die Neuheit“ dessen aus, was sie in der Post-Apartheid-Ära repräsentieren.

In einem der Song von Blackface heißt es:

„O yes we come from those lands defined to be black and stinky
 Poverty is what they think of us, O what a pity, stupidity and
 Shame for characterizing blacks as if we lack creativity,
 Inequality still exists today while children get hungry whose is to blame in this
 state of political democracy.“¹⁶

Der Song veranschaulicht den politischen und sozialen Kontext, aus dem heraus das Verständnis von Identität konstruiert wird. Die Formulierung der Texte im *Spaza*-HipHop führen zur Formierung einer kulturellen Sprachidentität, die Marcus Garvey als einen afrikanischen sozialen Raum betrachten, der durch die Verwendung einer afrikanischen Sprache definiert ist. Man könnte argumentieren, dass durch die Verwendung afrikanischer Sprachen zur Selbstartikulation die Gruppe der HipHopper in Marcus Garvey das Konzept der Afrikanischen Renaissance übernommen hat, das durch den Präsidenten Südafrikas, Thabo Mbeki, popularisiert wurde¹⁷. Bedeutet das, dass die Motivation für die Verwendung einer afrikanischen Sprache in der Ausdrucksform, die als *Spaza* bezeichnet wird, die „Erhaltung“ des afrikanischen Erbes war? Wenn das der Fall wäre, würde die Verwendung afrikanischer Sprachen in der Populärkultur die Zurückweisung der globalen und nationalen Verbindungen zeigen und einen Aufschwung für lokale Identitäten darstellen, die auf der Idee einer „puren“ Authentizität beruhen würden.

Allerdings scheint dies angesichts der Daten der Feldforschung unwahrscheinlich. Die Formen afrikanischer Identität, die sich durch den *Spaza*-HipHop in Marcus Garvey ausdrückt, zeigen stattdessen, wie die jungen Künstler einige der nicht-essentialistischen Aspekte des gegenwärtigen Diskurses über „Afrikanische Renaissance“ übernommen haben, wie er durch die ANC-Regierung und die neuen wirtschaftlichen und politischen Eliten des Landes vorangetrieben wird. Die Afrikanische Renaissance wurde recht zutreffend beschrieben, dass sie auf „die Förderung und das *Empowerment* von spezifisch afrikanischen Weisen des Managements von Modernisierung und Globalisierung abzielt“ (Coplan 2001: 117, zit. nach Bongmba 2004: 301). Zweifelsohne hat sie eine Bandbreite unterschiedlicher Interpretationen hervorgerufen, die von neo-traditionalistischen und essentialistischen Rufen nach einer „Wiederbelebung“ afrikanischer „Kulturen“ bis zu modernistischen Interpretationen wie Mbekis Aufruf „für ein *Empowerment* von Frauen als Bestandteil der afrikanischen Renaissance“ reichen. (Bongmba 2004: 315)

Auf der einen Seite haben die HipHop-Künstler des Townships wiederholt ihren Stolz ausgedrückt, indem sie sich selbst stolz als „schwarze Afrikaner, die eine afrikanische Sprache für den Rap anstelle des populäreren Englisch oder Afrikaans benutzen“, bezeichnen. Dennoch ziehen sich Blackface und die anderen nicht auf eine sprachlich „reine“ Version der Muttersprache zurück. Sie verwenden städtische Varianten von Xhosa und vermengen es kreativ mit englischem lokalem Slang. In Übereinstimmung mit ihrer Verwendung hybridisierter Sprache fördern ihre Texte keine kommunalistischen Vorstellungen. Im Gegenteil, sie verurteilen ein ausschließendes Verständnis von Ethnizität und Rasse. Ihre Inspiration für Texte und Auftreten speisen sich aus dem Bewusstsein ihres spezifischen räumlichen und sozialen Kontextes, die es ihnen erlauben, ihre Song in ihrer Muttersprache zu verfassen. Dabei singen sie sowohl über soziale Probleme wie Armut und Kriminalität wie über Themen, von denen sie meinen, dass sie „bei den Leuten“ positives Bewusstsein inspirieren. Doch sind diese Themen nicht neo-traditionalistisch oder essentialistisch, was die sozialen Bedingungen in den Post-Apartheid-Townships ignorieren würde. Stattdessen beziehen sich ihre Texte auf jene Aspekte der Ideologie einer Afrikanischen Renaissance, die „Afrikanisch-Sein“ als umfassend konzeptualisieren, und sind bestrebt, den Kontinent durch die Beseitigung sozialer und politischer Missstände zu erneuern. Die oben zitierten Zeilen von einem ihrer Songs zeigen das sehr anschaulich.

Der HipHop hat für die *Spaza*-Rapper einen Raum geschaffen, um neue Identitäten zu entwickeln, die sich anscheinend implizit, wenn nicht sogar explizit bei der älteren Tradition des *black Consciousness* bedienen. Angesichts des erkennbaren Wiederauflebens von *black Consciousness* ist die Bedeutung des Rastafarismus als einer kulturellen Bewegung in der HipHop-Szene von Philippi nicht zu unterschätzen. Die wachsende Anziehungskraft des Rastafarismus unter jun-

gen Schwarzen im heutigen Südafrika, besonders unter jungen Männern, wird seit kurzem auch in den südafrikanischen Medien aufgegriffen als „eine neue Form des *black Consciousness* und als die Antithese zur kwaito-Kultur“¹⁸, die als individualistisch und orientiert auf Persönlichkeits-Kult gesehen wird (*Mail & Guardian* 26 August 2005). Die Verschmelzung von lokaler Aneignung des HipHop und globaler kultureller Bewegung des Rastafarismus scheinen nach unseren Erkenntnissen ein spezifisch südafrikanisches Phänomen. In einem nationalen und lokalen Kontext, in dem Reggae niemals zu einer verbreiteten Form populärer Musik geworden ist, haben sich stattdessen viele junge Rastafaris dem HipHop zugewendet.

Einige abschließende Bemerkungen über Post-Apartheid-HipHop als Agens sozialen Wandels

In diesem Artikel haben wir gezeigt, wie HipHop als eine Vehikel für die Aushandlung von Identität im heutigen Südafrika funktioniert. Die Diskussion hat gezeigt, dass die Suche nach lokalen Formen afrikanischer Identität in Zeiten der Globalisierung nicht notwendig eine Bestätigung alter Abgrenzungen oder die Konstruktion von sich gleichfalls abgrenzenden „new ethnicities“ – um den Begriff von Stuart Hall (1992) zu verwenden – bedeutet, die sich selbst als Widerstand zu Kulturimperialismus und globaler kultureller Uniformierung verstehen. Die Dichotomie, oder gar die Dialektik von homogenisierenden Trends („McDonaldisation“) und verstärkter kultureller Heterogenität („ethnic revival“), die Beobachter in verschiedenen Zusammenhängen von Identitätspolitik identifiziert haben (siehe zum Beispiel Meyer & Geschiere 2003) sind hier eindeutig kein Thema. Anstatt Formen globaler populärer Jugendkultur als eine Bedrohung für angeblich „authentische“ afrikanische Kultur abzulehnen, eignen sich die Protagonisten der *Spaza*-HipHop-Kultur aus den Townships von Kapstadt den HipHop in ihrem Streben nach alternativen, fließenden afrikanischen Identitäten im heutigen Südafrika an. Dieses faszinierende Phänomen, für dessen Analyse dieser Artikel nur eine erste Annäherung ist, fordert die Sozial- und Kulturforschung im heutigen Südafrika heraus, die ablaufenden Prozesse, wie „Abgrenzungen, Lokalisierungen und ‘Kultur’ unter bestimmten Machtkonstellationen geschaffen und verworfen werden“ (Meyer & Geschiere 2003: 4) zu untersuchen.

Die HipHopper von Marcus Garvey im Township Philippi versuchen, das Verständnis einer Afrikanischen Identität durch mindestens drei Formen von Agenden zu erweitern: erstens durch ihre praktizierten Anspruch, eine afrikanische Sprache in einer globalen, kulturellen Form zu verwenden, zweitens durch die Behandlung aktueller sozialer und politischer Themen, und schließlich durch die Bildung und eine aktive Beteiligung an multikulturellen sozialen Zirkeln. Zwei-

felsohne ist ihre Musik beeinflusst durch die Möglichkeiten und die Politik im heutigen Südafrika. Die HipHopper von Marcus Garvey machen deutlich, dass sie sich als Künstler und als junge Männer in der hochgradig komplexen Post-Apartheid-Gesellschaft verorten. Doch das geschieht ausgehend von ihrer besonderen sozialen und kulturellen Verortung als Township-Jugendliche, die sie unterscheidet von jungen Leuten mit einem anderen sozialen, ethnischen und lokalen Hintergrund, die sich ihrerseits in anderen Formen von HipHop engagieren, wie die Diskussion der verschiedenen HipHop-Szenen in Kapstadt gezeigt hat. Der Township-Rap bringt eine Identifizierung mit einem bewussten Underground-HipHop, den die Beteiligten als eine Kraft des „Widerstandes“ gegen die vorherrschende sozio-ökonomische, immer noch weitgehend auf ethnischer Zugehörigkeit basierende Ungleichheit im heutigen Südafrika betrachten. Die Xhosa-Texte rufen die Jugendlichen im Township zu kulturellem und politischem Bewusstsein auf. Damit sprechen sie Jugendliche an, die auch weiterhin im heutigen Südafrika durch sozio-ökonomische, wenn auch nicht mehr offen rassistische Umstände entrechtet (*disenfranchised*) sind.

Hier ist eine Bemerkung über den räumlichen und geschlechtsspezifischen Charakter von HipHop notwendig: Wie anderswo auch bleibt der HipHop in Südafrika weitgehend ein männliches, städtisches Phänomen. Er entstand in der Metropole, insbesondere in Kapstadt. In jüngster Zeit hat er sich zunehmend auch in anderen größeren Städten des Landes wie Johannesburg und Durban entwickelt, und hat auch eine wachsende Anhängerschaft in Provinzstädten wie East London und Port Elizabeth in der Provinz Eastern Cape. Trotz einiger weniger Frauenbands, darunter am bekanntesten Godessa aus Kapstadt, sind die meisten südafrikanischen Rapper junge Männer. Alle *Spaza*-Rapper, die wir während der Feldstudien getroffen haben, waren junge Männer, auch wenn viele junge Frauen die Auftritte besuchten. Autoren wie Künzler (2006) und Haupt (2001) haben versucht, einige der Geschlechter-Implicationen in ihren Anmerkungen über den afrikanischen HipHop im allgemeinen und in der etablierteren, „coloured“ HipHop-Szene von Kapstadt zu erklären. Im Anschluss an Maraszto (2002) Bemerkungen über Rap im Senegal argumentiert Künzler (2006:8), dass Rap-Texte oft Männerperspektiven über soziale und politische Probleme vertreten und es daher Frauen und Mädchen schwer fällt, sich damit zu identifizieren. Wir haben nicht genug empirisches Material um beurteilen zu können, ob diese Analyse mit der Situation in Südafrika übereinstimmt. Doch ein kürzlich erschiener Artikel der bekannten Dichterin Lebogang Mashile (2006) deutet darauf hin, dass komplexere Erwartungen an Feminität für die geringe Präsenz von Frauen in der südafrikanischen HipHop-Szene verantwortlich sein könnten. Sicherlich sind weitere Forschungen über den geschlechtsspezifischen Charakter von HipHop in Kapstadt und in Südafrika insgesamt notwendig.

Ebenso wie in anderen Teilen der Welt erlaubt auch der HipHop in Kapstadt, sich transnational auszudrücken. Das geschieht seit der Entstehung der Musik in den schwarzen Ghettos in den Vereinigten Staaten. Über seinen schwarzen US-amerikanischen Ursprung hinausgehend betrachten Autoren wie Donne (2003) den HipHop als Ausdrucksform afrikanischer Ideologien. Dementsprechend ermöglicht er jungen Leuten, sich mit einer globalen afrikanischen Identität zu identifizieren, die in den Liedern von HipHop- und Reggae-Künstlern ausgedrückt wird. Die HipHopper von Marcus Garvey erklären, dass ihre persönlichen und sozialen Perspektiven im HipHop durch sozio-politisch bewusste Songs, die von lokalen und internationalen HipHop- und Reggae-Künstlern produziert wurden, beeinflusst sind.

Durch die Schaffung des *Spaza*-HipHop als ein alternativer Lebensstil, der sich um eine neue afrikanische Identität ausbildet, haben die Township-HipHopper die HipHop-Szene in Kapstadt umgestaltet. Im heutigen Südafrika wird HipHop als ein globaler kultureller Trend immer noch durch junge Leute aufgenommen, um ihre Sorgen auszudrücken, so wie es in den 1980er Jahren war, als „old skool“-HipHop-Gruppen wie P.O.C., Black Noise, oder Public Enemy ihn nutzten, um ihre Opposition gegen die politischen und rassistischen Vorstellungen des Apartheid-Regimes zu verkünden. Unter den Bedingungen der Post-Apartheid bezeichnen junge Leute, die in der HipHop-Kultur verankert sind, die gegenwärtige Situation immer noch als „unterdrückend“, aber sie bestätigen auch, dass nach dem Ende der Apartheid neue soziale Identitäten, ausgedrückt durch das Medium HipHop, möglich werden. Mit anderen Worten, ihre politische Kultur befasst sich vorrangig mit der Rekonstruktion neuer Formen afrikanischer Identität, erst danach mit sozialen Aspekten, wie das Leben zum besseren verändert werden kann.

Anders als einige der älteren Kapstadt-Rapper fügen sich die Protagonisten des *Spaza*-HipHop nicht in die herkömmlichen Vorstellungen von politischem und sozialem Aktivismus ein, da sie momentan nicht in direkten Interventionen oder aktuellen sozialen Bewegungen engagiert sind. Dennoch ist ihr HipHop ein bedeutender sozialer und kultureller Faktor, indem er neue Formen afrikanischer Identität unter jungen Schwarzen im heutigen Südafrika ausdrückt. Noch wichtiger ist möglicherweise im besonderen Kontext von Kapstadt, wo Afrikaner lange Zeit stärker marginalisiert wurden als anderswo im Land, dass dies den Anspruch auf *Citizenship* und Zugehörigkeit zur Stadt ausdrückt. Daher kann die kulturelle Bewegung das *Spaza*-HipHop als ein Katalysator des Wandels verstanden werden.

Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen: Uwe Hoering & Olaf Kaltmeier

Anmerkungen

- 1 Eine Anmerkung zur Verwendung der rassistischen Kategorien „afrikanisch“, „schwarz“ und „farbig“ (im Folgenden ohne Anführungszeichen verwendet) ist notwendig: Die Persistenz der rassistischen Kategorisierung der Apartheid ist im gegenwärtigen südafrikanischen Umgang allgegenwärtig. Weil wir nicht die von der Apartheid eingeführte Nutzung unterstützen wollen, benutzen wir die Kategorien in diesem Artikel so, wie sie gemeinhin lokal verstanden werden: „Afrikanisch“ und „schwarz“ sind für die meisten Bewohner Kapstadts austauschbar und bezeichnen Menschen, die eine afrikanische Sprache als erste Sprache sprechen. In unserem Kontext dienen die Begriffe in erster Linie dazu, zwischen „afrikanischen“ oder „schwarzen“ Townships und „farbigen“ Gebieten zu unterscheiden. Wo wir in diesem Beitrag von „afrikanischen“ Formen der Identitätsformation sprechen, bezieht sich dieser Begriff auf einschließende Konzepte auf der Linie der Popularisierung der Ideologie der afrikanischen Renaissance.
- 2 In diesem Artikel benennen wir die HipHop-Künstler, die an der Untersuchung teilnahmen, mit ihren selbstgewählten Bühnennamen wie „Blackface“, „Digital“ oder „McKnowledge“ (im Folgenden ohne Anführungszeichen).
- 3 Nach Meinung einer Reihe kürzlich in den südafrikanischen Printmedien erschienener Artikel sind urbane südafrikanische Teenager (als „frei Geborene“ oder „Kinder Mandelas“ betitelt) vereint in ihrer Anhängerschaft zu einer konsumistischen, allgemeinen Jugendkultur und komplett „farbenblind“. (vgl. z.B., „New generation ignores race, but worships money“, *Sunday Times*, 19. Juni 2005).
- 4 Zu beachten ist die Schreibweise in Afrikaans, die die Assoziation des Kapstadt HipHop mit der farbigen Afrikaans sprechenden Bevölkerung verdeutlicht.
- 5 Während dieser Artikel um den HipHop in Kapstadt kreist, sind ähnliche wie die hier von uns diskutierten Entwicklungen auch in anderen Regionen Südafrikas feststellbar. Siehe beispielsweise einen von einer Zeitung in Port Elisabeth veröffentlichten Artikel über HipHop in der Provinz Eastern Cape, der „von der benutzten Sprache, einer Fusion von Xhosa und Englisch, bestimmt ist“ (*The Weekend Post*, 20. September 2003).
- 6 Für eine präzise Geschichte der wechselseitigen afro-amerikanischen und südafrikanischen kulturellen Einflüsse vgl. Magubane (2003).
- 7 Die Bezeichnungen „erwachsen“ und „jung“ weisen hier auf sichtbare Eindrücke hin, ob eine Person bereits vollständig erwachsen ist oder nicht. Grundlage sind eher verkörperte soziale Kategorien denn ein spezifisches biologisches Alter.
- 8 Im südafrikanischen Gebrauch heißt eine Einrichtung, die für Tanz- und Musikaufführungen bestimmt ist, „club“, anderswo mag sie Diskothek genannt werden.
- 9 Paarl und Stellenbosch sind Kleinstädte im Hinterland Kapstadts.
- 10 Für eine Erklärung über die Ursprünge des Begriffs „spaza“ und seine besondere Bedeutung im kapstädtischen HipHop, siehe weiter unten.
- 11 Eine detaillierte Diskussion, woraus sich dieser HipHop-Underground und Populärkultur im gegenwärtigen Südafrika zusammensetzt, reicht über die Ziele dieses Artikels hinaus, ist aber Gegenstand aktueller Debatten in populären und akademischen Zirkeln. Wir müssen uns hier mit einer recht allgemeinen Beschreibung begnügen, die den künstlerischen Ausdruck kritischen sozialen und politischen Bewusstseins betont. Während der Underground-HipHop Kommodifizierung, verstanden als kulturelle Produktion für rein kommerzielle Ziele, ablehnt, versuchen dennoch einige Künstler – wie Blackface –, die stolz darauf sind, dem Underground anzugehören, ihren Lebensunterhalt mit den *Performances* und Aufnahmen zu bestreiten.
- 12 Einige der Künstler aus Marcus Garvey widmen ihre ganze Zeit ihrer Musik. Sie verkaufen und werben für CDs und Posters, schauen DVDs und lesen entsprechende Bücher.
- 13 Insbesondere *Breakdancing* wird inzwischen eng assoziiert mit „farbiger“ Jugendkultur, sogar in dem Ausmaß, das junge „farbige“ Männer ihn nutzen, um ihre „ethnische Kultur“ zu de-

monstrieren, wie einer der Verfasser dieses Beitrag bei Feierlichkeiten zum „Heritage Day“ der Philippi Police Training Academy am 27 September 2006 beobachten konnte.

- 14 In einem Interview mit Nceba Dastile beschreibt Blackface ausführlich, wie die *Spaza*-HipHop-Bewegung in Kapstadt entstand: „The involvement with conscious spaza hip-hop dates back to 1994. We used to rap in English without realising the American slang influence on us from listening to hip-hop songs from Rakim, Nas, Common,... and many others. One day while attending a concert in Mitchell’s Plain [a coloured township on the Cape Flats] where we were going to perform a guy by the name of Culamile from Jo’burg was rapping on stage in a language I could not understand but he flowed non stop on the beat that was playing. I was amazed by this dude as we heard him rap. The performance made us question ourselves as to whether we can be able to rap like this or not. Because at times when we were busy rapping in English we used to follow the rhyme of other artists’ lyrics which made us sound not original. For one, English was not our language and some of the things we wanted to say we could not say properly so Rettex [a fellow hip-hopper] suggested we try our own mother tongue and mix it with other languages. We kept writing, reading and practising the Xhosa style of rapping until we were able to express ourselves clearly when singing. This made us resist using English because we were able to define ourselves now as different in a rapping style which was not familiar to other rappers. They weren’t concerned at all in terms of uplifting hip-hop in an African language way. So we decided that we would adopt spaza to express ourselves more.“

Whiteley u.a. (2004) berichten von ähnlichen Entwicklungen unter Jugendlichen in Kuba, die in Spanisch, das sie als „vernaculares“ bezeichnen, rappen. Wie in Fußnote 5 erwähnt, gibt es auch eine recht starke HipHop-Bewegung in der Provinz Eastern Cape, wo Künstler in Xhosa oder einer Mischung aus Xhosa und English singen, und Afrikaans-sprechende HipHopper haben angefangen, in ihrer Muttersprache zu singen. (*The Weekend Post* 20 September 2003).

- 15 New World Water make the tide rise high
Come inland and make your house go „Bye“ (My house!)
Fools done upset the Old Man River
Made him carry slave ships and fed him dead nigga
Now his belly full and he about to flood somethin
So I’ma throw a rope that ain’t tied to nothin
Tell your crew use the H2 in wise amounts since
it’s the New World Water; and every drop counts
You can laugh and take it as a joke if you wanna
But it don’t rain for four weeks some summers
And it’s about to get real wild in the half
You be buying Evian just to take a fuckin bath
Heads is acting wild, sippin poor, puffin dank
Competin with the next man for higher playin rank
See I ain’t got time try to be Big Hank,
Fuck a bank; I need a twenty-year water tan.

- 16 Übersetzt aus dem Xhosa von Nceba Dastile:

„Ewe siphuma kulomihlaba/kwezondawo z imnyama, zimavumba endlala, izinto abazingayo ngathi, O bayasisizela, ubudenge, kwanemfesane enjonga abantu abamnyama ngathi abaphuhlanga. Ukungalingani kusekhona nana mhlanje ngenxa abantwana belamba ngubani onetyala kule nkululeko yezopoliko“

- 17 Für eine sorgfältige Diskussion des Gedankenguts und der Verwendung der Ideologie afrikanischer Renaissance vgl. Bongmba 2004.
18 Kwaito ist eine seit den 1990ern hochpopuläre, ursprünglich in Johannesburg entstandene Musikform, die im populären Sprachgebrauch zum Merkmal der Post-Apartheid Jugend hochstilisiert worden ist.

Literatur

- Badsha, Farzanah (2003): „Old Skool Rules, New Skool Breaks: Negotiating Identities in the Cape Town Hip-hop Scene“. In: Wasserman, H.; Jacobs, S. (Hg.): *Shifting Selves: Post-apartheid Essays on Mass Media, Culture and Identity*. Cape Town, S. 131-144.
- Bongmba, Elias K. (2004): „Reflections on Thabo Mbeki's African Renaissance“. In: *Journal of Southern African Studies*, Jg. 30, Nr. 2, S. 291-316.
- Colvin, Christopher J. (2004): *Signs of Injury: Traumatic Storytelling after Apartheid*. University of Virginia. (unveröffentlichte PhD-Arbeit).
- Comaroff, Jean; Comaroff, John (2005): „Reflections on Youth: From the Past to the Postcolony“. In: Honwana, Alcinda; de Boeckh, Filip (Hg.): *Makers and Breakers: Children and Youth in Postcolonial Africa*. Oxford.
- Coplan, David B. (2001): „Sounds of the 'Third Way': Identity and the African Renaissance in Contemporary South African Popular Traditional Music“. In: *Black Music Research Journal*, Jg. 21, Nr. 1: 107-124.
- Dimitriadis, Greg (2004): *Performing Identity, Performing Culture: Hip Hop as Text, Pedagogy and lived Practice*. New York u.a.
- Donne, Raffaela D. (2003): *Mapping the beat, beating the map: Religious work of Hip Hop, Reggae and Kwaito in South Africa*. University of Cape Town. (unveröffentlichte M.A.-Arbeit).
- Faber, Jörg (2004): „Cape Town's Hip-hop Scene“. In: *Ntama Journal of African Music and Popular Culture*. <http://ntama.uni-mainz.de/content/view/57/39/1/0/> (Letzter Abruf: 13. 4. 2005).
- Hall, Stuart (1992): „New Ethnicities“. In: Donald, James; Rattans, Ali (Hg.): „Race“, *Culture and Difference*. London, S. 252-259.
- Hall, Stuart; Jefferson, Tony (1982): *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London.
- Haupt, Adam (2001): „Black Thing: Hip-Hop Nationalism, 'Race' and Gender in Prophets of da City and Brasse van die Kaap“. In: Erasmus, Zimitr (Hg.): *Coloured by History, Shaped by Place: New Perspectives on Coloured Identities in Cape Town*. Cape Town.
- Haupt, Adam (2003): *Hip-Hop in the Age of Empire: Cape Flats Style*. Cape Town (Dark Roast Occasional Paper Series No. 9).
- Hip Hop Contact* (2004). <http://www.rage.co.za/issue43/hhcontact.htm> (Letzter Abruf: 4. 11. 2006)
- Künzler, Daniel (2006): *Hip Hop-movements in Mali and Burkina Faso: The local Adaptation of a global Culture*. Vortrag auf dem 16. International Sociological Association World Congress of Sociology, Durban, 27. 7. 2006.
- Magubane, Zine (2003): „The Influence of African-American Cultural Practices on South Africa, 1890-1990“. In: Zeleza, Paul Tiyambe; Veney, Cassandra Rachel (Hg.): *Leisure in Urban Africa*. Trenton (NJ).
- Maraszo, Caroline (2002): „Sozialpolitische Wende? Zur Entwicklung des Rap in Senegal“. In: *Stichproben. Wiener Zeitschrift für Kritische Afrikastudien*, Jg. 2, Nr. 4, S. 81-104.
- Mashile, Lebogang (2006): „Ladies, please report to the Microphone“. In: *Y Mag, Yona ke yona*, Nr. 63 (April/Mai 2006), S. 48-49.
- Meyer, Brigit; Geschiere, Peter (2003): „Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure. Introduction“. In: Dies.: (Hg.): *Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure*. Oxford, S. 239-272.
- Michael, Mike (1996): *Constructing Identities*. London.
- Mitchell, Tony (Hg.) (2001): *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown (CT).
- Shomari, Hashim A. (1995): *From the Underground: Hip Hop Culture as an Agent for social Change*. New York.

- Spiegel, Andrew (2002): „Is it for real? Notes on the meanings and etymology of spaza in South African popular culture“. In: LeBeau, Debie; Gordon, Robert J. (Hg.): *Challenges for Anthropology in the „African Renaissance“: A Southern African Contribution*. Windhoek, S. 282-294.
- Ssewakiryanga, Richard (1999): „New Kids on the Block: African-American Music and Uganda Youth“. CODESRIA Bulletin: 1-2, S. 24-28.
- Watkins, Lee (2004): „Rap'in' the Cape: Style and Memory, Power in Community“. In: Whiteley u.a. 2004.
- Whiteley, Sheila; Bennett, Andy; Hawkins, Stan (Hg.) (2004): *Music, Space and Place: Popular music and cultural identity*. Aldershot.

Anschrift der Autorin:
Heike Becker
hbecker@uwv.ac.za

Anschrift des Autors:
Nceba Dastile
2139808@uwv.ac.za

WIDERSPRUCH

Beiträge zu
sozialistischer Politik

50

Alternativen!

Solidarische Ökonomie, Geschlechtergerechtigkeit;
wirtschaftliche Frauenrechte; Marktmetaphysik;
Humanisierung der Arbeit; Wirtschaftsdemokratie
und Gewerkschaften; Feministische Kapitalismuskritik;
Lohnungleichheit, Sozialversicherung;
Migrationspolitik; Neuromythologie und Psychiatrie

E. Altvater, L. Gubitzer, D. Elson, J. Gideon,
A. Künzli, W. Schöni, P. Oehlke, A. Demirovic,
F. Haug, C. v. Werlhof, S. Strub, C. Knöpfel,
B. Glättli, M. Rufer

Neuformierung der Linken

W. Eberle / H. Schächli: Emanzipatorisches Projekt
U. Brand: Progressive Strategien in Europa
J. Bischoff / Ch. Lieber: Linkspartei/PDS und WASG
Ch. Freymann: Frauenfrage – der blinde Fleck
K.H. Roth: Proletarität und soziale Befreiung

25 Jahre

228 Seiten, € 16.– (Abonnement € 27.–)
zu beziehen im Buchhandel oder bei
WIDERSPRUCH, Postfach, CH - 8031 Zürich
Tel./Fax 0041 44 273 03 02
vertrieb@widerspruch.ch www.widerspruch.ch