

Sozialpolitische Wende? Zur Entwicklung des Rap im Senegal

Caroline Maraszto

Zusammenfassung

In Dakar, wo der Handel mit illegal produzierten Musikkassetten blüht, hat sich der lokale Produktionsmarkt seit etwa 15 Jahren um eine neue Musikrichtung erweitert: den senegalesischen HipHop. Diese urbane Kunstform erfüllt eine ganz wesentliche Funktion in der senegalesischen Gesellschaft. Es handelt sich dabei um die Enttabuisierung von Themen, die sich aus der starken Verstrickung von Staat und Religion ergeben. Es geht aber auch um das Einfordern von Rechten für die Menschen in den verarmten Ballungszentren der Metropole und um das Aufzeigen von Missständen. Als eindrucksvollstes Beispiel ihrer politischen Einflussnahme, nennen Rapper selbst gerne den Machtwechsel anlässlich der Präsidentschaftswahlen im März 2000, wo über verschiedenste private Radiosender mit Hilfe des Raps die Bevölkerung zum Wählen und zum Wahrnehmen des Wahlrechts aufgefordert wurde.

Einleitung

“ku xamul fa nga jem delul fa nga joge”

(„Si tu ne sais pas où tu vas, retourne d’où tu viens.“)

Leitmotiv vieler Raptexte (nach Daouda Ndao)

Viele, die an senegalesische Musik denken, assoziieren damit am ehesten Mbalax-Klänge von Youssou Ndour, melodiöse Balladen von Ismael Lo oder die charismatische Stimme der Hal Pulaar - Baaba Maal. Diesen Künstlern ist trotz ihrer sehr unterschiedlichen Stile eines gemeinsam: der Durchbruch, die internationale Bekanntheit auf dem Weltmusiksektor (in den Termini der Plattenproduzenten gesprochen) und die Popularität im Inland. Weitere Protagonistinnen junger senegalesischer Musik sind Coumba Gawlo Seck, Trägerin des renommierten Kora-Awards 1999 als „Most Promising Female Artist“,

und Vivianne Ndour, die sich als Mauretainerin mittlerweile an die Spitze der heimischen Stars singen konnte.

Internationalen MusikkonsumentInnen ist darüber hinaus senegalesische Musik selten ein Begriff. Auch unter MusikjournalistInnen entwickelte sich das Interesse an afrikanischer Musik vorerst zögerlich, um sich dann im Zuge des Weltmusik-Booms - seit Mitte der 1980er Jahre - vorläufig an „traditioneller“¹ Musik zu orientieren. Rap in Afrika ist infolgedessen ein bislang vernachlässigtes Feld geblieben. Der vorliegende Text versucht, einen Anfang zu seiner Aufarbeitung zu starten. Die HipHop-Szene der Hauptstadt Dakar steht dabei im Zentrum der Aufmerksamkeit, und der Rap wird besonders in seiner Funktion als ausdrucksfähige Spiegelung soziopolitischer Wandlungen im Senegal betrachtet.

Die Anfänge des Raps im Senegal liegen etwa fünfzehn Jahre zurück. Erst seit kurzem werden auch internationale Musikzeitschriften wie *froots magazine* (Aug/Sept 2002 Nos.230/231: 20-25) auf den „exotischen“ Fundus aufmerksam. Dies ist dem Umstand zu verdanken, dass es mit Rapgruppen aus Frankreich, Jamaika oder den USA zu Kooperationen kommt, die Auslandsaufenthalte und Tourneen für senegalesische MCs² und DJs³ ermöglichen. Auch in anderen afrikanischen Ländern, etwa in Südafrika oder in Côte d’Ivoire, entwickelt sich eine Rapszene. In Afrika dürfte die Hip-Hop-Kultur aber nirgends so stark verbreitet sein wie in der Rapmetropole Dakar. An die 4000⁴ Gruppen, auch Posses oder Crews genannt, sind bei den städtischen Behörden Dakars registriert.

1 Gemeint ist hier Musik, die sich traditioneller Instrumente zumindest z.T. bedient und in gewisser Weise für den internationalen Musikmarkt „Exotik“ bietet.

2 Im HipHop – Jargon: Master of Ceremony für einen Sänger/Rapper.

3 Disc-Jockey – mischt CDs und bereitet den „Sound“ auf einer Anlage auf.

4 Die Zahlen variieren zwischen 2000 und 4000. Rutledge, der das Beiheft zur CD Africa Raps verfasst hat, spricht von über 2000 Bands. Seck (www.syfia.com) spricht von an die 4000, Duarte (www.webdo.ch) ebenfalls, Pee Froiss als auch ihr Manager sprechen in ihrem Interview von 4000. Vuylsteke (www.reportage.org) spricht von 10 000 RapperInnen. Die NGO Enda Santé wurde auch auf das Phänomen aufmerksam, ließ eine Zählung landesweit durchführen und kam auf 3000 Rapgruppen (Mbaye 1999, in *Rythmes* 18/Vol6).

Begrifflichkeiten und Geschichte

Der Begriff HipHop setzt sich aus zwei englischen Wörtern zusammen, die einen starken Bezug zu Bewegung, Körper und Haltung reflektieren. Das Wort Hip bedeutet „in“ und geht auf den aus den Ghettos kommenden Slang-Ausdruck „hep“ zurück, der eigentlich „befreit“ bedeutete (vgl. dazu Bévillard 1998:75), Hop heißt „hüpfen“, „tanzen“.

Die Charakteristika des HipHop sind durch seine prägnante Bezeichnung zusammengefasst: der Tanz, die Bewegung, der Widerstand und der Wettbewerb.

HipHop wird heute als Bewegung wahrgenommen, das Stadium einer „Mode“ hat er längst überschritten. Er steht für das Bedürfnis nach größtmöglicher Mobilität im urbanen Raum sowie nach Überwindung gängiger Kunstrezeption (bei der Eintritt zu zahlen ist und zu einer bestimmten Zeit ein zugewiesener Platz eingenommen wird). Die HipHop-Kultur findet ihren Ausdruck auf mehreren unterschiedlichen Ebenen: musikalisch, körperlich und grafisch. Dabei prägt sie Verhaltensweisen und lässt ein Wertesystem entstehen. Der Rap als musikalische und sprachliche Ausdrucksform steht im Zentrum, um welches sich die Art zu kleiden, zu tanzen, zu sprühen und zu schreiben, kreist.

Der sogenannte *free-style* kommt dem Verlangen nach Spontaneität entgegen - in dem zum Beispiel MCs verschiedener Rapgruppen ohne vorher festgelegte Reihenfolge und manchmal auch ohne einander zu kennen, improvisieren und reimen.

Die bildhafte Ausdrucksform des HipHop sind *Tags* und *Graffitis*, welche in urbanen Gebieten Teil einer universellen Jugendkultur geworden sind. Jene fungieren oft als Träger von politischen Botschaften, sind aber vorrangig als die künstlerische Antwort einer Jugend zu sehen, die an den gesellschaftlichen Rand gedrängt wurde.

Die *Tags* - eine Art von Unterschrift, die an möglichst vielen zentralen Plätzen gesetzt wird - versinnbildlichen das Verlangen, sich die Stadtmitte, die der Vorstadtbevölkerung ja herkömmlicherweise verwehrt bleibt, mit ihren zentralen Plätzen zu eigen zu machen. (vgl. dazu Achathaller 1999: 69) Dies geschieht jedoch anonym und ist Aktivität von Einzelnen. Im *Graffiti* hinge-

gen verwirklichen sich oft mehrere Künstler gemeinsam. Der urbane Raum wird durch diese Kunstform, die sich zwischen Stadt und Kunst stellt, neu definiert und immer wieder in Frage gestellt. Der öffentliche Raum und die Strasse sind physisch und symbolisch besetzt. (siehe auch Roulleau-Berger 1993:189)

Die diversen Tanzformen wie *smurf*, *hype*, *break* und *double dutch* entstanden als Begleitung zur Musik, erregten aber als erste das öffentliche mediale und zu Beginn positive Interesse. (auf die Situation in den USA und Frankreich bezogen, vgl. dazu Boquet und Pierre-Adolphe 1997: 76)

Über das Potential von Break-Dance sagt Hugues Bazin (1995:9):

„La break-dance est la manière de danser, particulièrement acrobatique, avec un grand nombre de figures imposées ainsi qu’un style libre. Elle vient façonner un rapport nouveau à la violence que la création canalise et rend synonyme d’énergie.“

Eine HipHop-Tanzform ist ausschließlich Mädchen vorbehalten: der *Double Dutch*, welcher mit Springschnüren durchgeführt wird und viele Akrobatiksequenzen enthält. In diesem Zusammenhang sollte auch das Defizit der HipHop-Kultur erwähnt werden. Wie in vielen anderen Kulturformen können sich Frauen und Mädchen nur am Rande oder sehr beschränkt identifizieren und verwirklichen. Weibliche MCs und DJs sind weltweit rar, und oft transportieren Raptexte eher stereotype Frauenbilder. Die dynamische Dakarer Szene hat eine einzige Frauencrew⁵.

Stefanie Grimm beurteilt Rap und seine Inhalte in Bezug auf Gender dementsprechend ambivalent:

„Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Rap „gender“-Kategorien durch eine als sehr „männlich“ definierte Identität eher fest schreibt als auflöst. Diese Tendenz reflektiert sich auch in der Bezugnahme auf Konzepte, die Differenz eher betonen, als ihre Konstruktion zu hinterfragen. Jedoch wäre es voreilig, Rap einen in Hinsicht auf „gender“-Konstruktionen per se reaktionären Standpunkt zu unterstellen. Durch

⁵ Sie heißt Alif und steht für Armée de la Liberation de l’Infanterie des Femmes. Im Frühjahr 2003 soll die erste CD mit Hilfe eines deutschen Produktionsstudios herauskommen. Es gibt bisher eine Kasette: Viktim, 1999.

die offene und konfrontative Art, mit der Männlichkeit im Rap repräsentiert wird, wurden diese Konstruktionen gleichzeitig auch zur Diskussion gestellt.“ (Grimm 1998: 135)

Eine Definition des Raps von Lapassade und Rousselot (1996: 9) sieht ihn als halb gesungene und halb gesprochene Diktion von ausgearbeiteten Texten, die, einem bestimmten Rhythmus und Reim folgend, über einen Mix von Platten-(Vokal oder Instrumental)-auszügen oder über andere Klangquellen gelegt werden. Diese ganz spezifische Musikrichtung hat sich als Straßenkunst im Laufe der 70er Jahre in New York entwickelt.

Zur Technik des Raps ist die folgende Beschreibung erläuternd:

„Rap music is filled with rhythmic creations dreamed up by rappers and their DJs. One popular rhythmic style is called „scratching“. That’s a way of creating sound effects with a record and a turntable. As the record plays, the record player needle is jiggled across the grooves of the record, making catchy sounds. Sometimes, all-new music is written for a rap song. But often, „sampling“ taking beats and other parts of music from previously recorded hit songs and mixing them into a new musical track creates the music.“ (Website der “Post Civil Rights African American Music”)

Die Techniken wie *Riff* und *Cut* sind ebenso gängig, wobei *Riff* ein eingeschobenes Instrumentalsoli bedeutet und *Cut* einen Schnitt in den gesungenen Satz darstellt, mit einem Wiederholungs- oder Stotter-Effekt. *Flow* ist eine Art, die Worte im Text so anzuordnen, dass sie einen besonderen Fließ-Rhythmus ergeben.

Das Sampling mit CDs aus diversen Musikrichtungen ist für die meisten afrikanischen Crews kaum leistbar, da dies Investitionen in technischer Ausrüstung erfordert. Die wenigen, die die erforderliche Ausrüstung und die dazugehörige Ausbildung besitzen, bekamen sie zum Teil über Kontakte zur Rap- und Kulturszene im Ausland. (Interviews und Gespräche mit Pee Froiss und BMG 44). Das *Riff* ist für die Gruppen oder die Stücke von Bedeutung, die ihrer Musik eindeutige „traditionelle“ Färbung verleihen wollen.

RapperInnen tragen oft als Teil ihres Künstlernamens familienbezogene Begriffe (*Brother, Daddy, Sister, Sista*), die auf das Zusammengehörigkeitsgefühl

der Bewegung der großen HipHop Familie hinweisen sollen. Zum ideologischen Rahmen dieser zählen gewisse Grundpfeiler wie z.B. der Wettbewerb, wo Kreativität, Qualität und Virtuosität die Hauptrolle spielen - im Gegensatz zu Kraft und Ausdauer. (Achathaller 1999: 24)

Respekt stellt einen der wichtigsten Werte dar. Er gilt vor allem den von der Gesellschaft Ausgeschlossenen und soll helfen, die verlorengegangene Würde zu kompensieren. Der Verhaltenskodex fordert lockeres, sicheres Auftreten, gepaart mit einer positiven Ausstrahlung. Durch sie soll gezeigt werden, dass man fähig ist, Probleme zu überwinden - und dies ohne Einsatz von Gewalt oder Zuhilfenahme von Drogen. (Bévillard 1998:78) Die Antidrogen-Haltung nimmt in der Entstehung der amerikanischen HipHop-Kultur größten Stellenwert ein. Die französische und die senegalesische Rapszene ist sogenannten weichen Drogen gegenüber weniger strikt eingestellt.

Die zentralen Figuren, auf deren Botschaft vor allem vom amerikanischen HipHop immer wieder zurückgegriffen wird, sind Martin Luther King - aus dessen legendärer Rede vom 28. August 1963 in Washington in Raptexten oft zitiert wird - sowie Malcolm X oder Louis Farrakhan von der *Nation of Islam*, die für extreme Selbstdisziplin, Selbstverteidigung und Separatismus stehen⁶. (Achathaller 1999: 18) Allerdings spielen diese Personen auch im weltweiten Kontext der Hip-Hop-Kultur eine nicht außer Acht zu lassende Rolle.

Anfang der 70er Jahre war es die Gruppe *The Last Poets*, die politische Botschaften wie Selbstverantwortung, Antidrogen, Selbstbewusstseinstärkung und Black Power über ihren Funk und Jazz auf poetische Weise vermittelten. Der Musiker und DJ *Afrika Bambaataa*, der mit seinem Freund *Afrika Islam* 1976 die *Zulu Nation* in New York gegründet hatte, berief sich auf diese Botschaften und prägte die Werthaltungen der Bewegung nachhaltig. Mitglieder der *Zulu Nation* richten sich nach einem Wertekodex, der auf fundamentalen Menschenrechten, Pazifismus und islamischen Grundwerten fußt. Der Jugend

⁶ Es berufen sich aber auch die Rapper der südafrikanischen Possee *Very Best Friends From Cape Town* eher auf diese Botschaften als auf jene von Nelson Mandela oder Steve Biko sagt Jean-Noel Ntone (DJ and music critic), zitiert von Jane Stanely/BBC. Zum Herkunftsort dieser Rapper sagt Stanely: "Cape Flats is a poor and windswept area on the far edge of Cape Town. During apartheid the authorities moved the mixed race people, known as coloured, out here." Hier könnte ein Erklärungsansatz des Phänomens der fehlenden Identifikationsfiguren liegen – sie werden somit durch afro-amerikanische Vorbilder ersetzt. (2001)

werden eine positive Weltanschauung und Hoffnung geboten, Gewalt wird in verbale Militanz kanalisiert, und bessere Lebensbedingungen durch Bildung werden in Aussicht gestellt. Außerdem wird ein Familienzugehörigkeitsgefühl geboten. (Bazin 1995:27)

In Frankreich hat die zweite Generation der in Betonvorstädten lebenden MigrantInnen die Botschaft des Raps sofort als ihre eigene „erkannt“, meinen Bocquet und Pierre-Adolphe:

„Le rap s'impose comme le cri venu des milieux urbains vouées au silence. Dans les années 80, en France, les jeunes des cités, reclus dans leur tours de béton, se reconnaissent immédiatement dans cette nouvelle forme d'expression.“ (Bocquet und Pierre-Adolphe 1997: 72):

Das Zugehörigkeitsgefühl der französischen Bewegung zur großen HipHop-Familie definiert sich jedoch eher über eine gemeinsame Lebensphilosophie und die künstlerische Ausdrucksform des HipHop, als über die Einhaltung derselben strikten Regeln wie sie in den Ghettos der USA üblich sind.

Innerhalb der weltweiten HipHop Bewegung herrscht seit längerem Sorge ob der negativen Begleiterscheinungen seiner Kommerzialisierung und des Vereinnahmungsversuchs seitens der Werbebranche, seit HipHop sich zum Mainstream entwickelte.

Bocquet und Pierre-Adolphe beurteilen das Mainstreaming des HipHop folgendermaßen:

„De manière générale, on peut dire que la récupération générale du rap par les „majors“ a laminé sa fonction culturelle et humaine. „On investi rap, on spécule rap.“....Bref, le rap, mode d'expression né dans la rue, a perdu de sa virulence et de sa force en rejoignant les sphères commerciales, au risque de devenir dangereusement populiste et radical.“ (Bocquet und Pierre-Adolphe 2000)

Saul Williams, Slam-Poetry Star und Drehbuchautor aus New York meint Ähnliches:

„Das Potential von Hip Hop wird nicht genügend genutzt. Hip Hop, wie ihn Public Enemy Mitte der 80er-Jahre revolutionierten, war einmal die zentrale Stimme der Rebellion, ganz egal welcher ethnischen Zugehörig-

keit. Er diene nicht nur zur Verbreitung revolutionärer Gedanken, sondern auch als Informationskanal. Zehn Jahre später wird er von Leuten ausgebeutet, die bloß auf die Schnelle reich werden wollen, Typen wie Puff Daddy. Hip Hop ist nach seinem weltweiten Siegeszug wieder eine zutiefst amerikanische, materielle Sache geworden.“ (zitiert nach Schachinger 2001)

Rap im Senegal

“Rumour has it that it is the third largest hip hop nation worldwide.”
(Lobeck 2002: 21)

HipHop hat den Senegal um etwa dieselbe Zeit wie Europa erreicht, nämlich 1982 und konnte hier, von außen nicht wahrgenommen, zu jenem ernstzunehmenden Musiksektor anwachsen, den er heute darstellt. (Lobeck 2002)

Jede Stadt der Nation hat mehrere Posses, in Dakar hat fast jede Strasse ihre eigene Band - der Erfolg des Sene-Raps ist bahnbrechend.

Dennoch steht Rap nicht an erster Stelle der musikalischen Beliebtheitskala, der Mbalax, eigentlich eine Art Überbegriff für die „moderne“ Unterhaltungsmusik im Senegal, überrundet ihn hinsichtlich Verkaufszahlen, „Tanzbarkeit“ und Akzeptanz in der Bevölkerung bei weitem. (vgl. dazu Panzacchi 1996, Ndao 2001)

Über die junge senegalesische Bourgeoisie, die die ersten trendigen Tracks aus New York mitbrachte, wurde der in den Ghettos beheimatete HipHop nach Dakar gebracht - ohne vorherzusehen, welches Feuer er entfachen würde. Ein geschichtsträchtiger Ort in diesem Zusammenhang ist das Sacré Coeur, eine elitäre Höhere Schule der Hauptstadt, wo es die aller ersten wöchentlichen HipHop-Wettbewerbe gab. (Pee Froiss Interview 2001)

Die Geschichte des senegalesischen Raps ist untrennbar mit der Erfolgsstory von *Positive Black Soul* (kurz PBS) verbunden, die aus Didier Awadi und Doug E. Tee bestehen. Didier ist Christ und Doug Moslem, was, in einem Land mit einer vorwiegend moslemischen Bevölkerung, ein starkes Zeichen setzt. Die beiden zuvor rivalisierenden Rapper versöhnten sich nach jahrelanger Fehde 1989 und beschlossen, mit einem zur Versöhnung aufrufenden Namen ein starkes Team zu bilden.

Im Zusammenhang mit ihrem Erfolg sollten MC Solaar und Baaba Maal nicht unerwähnt bleiben. MC Solaar, der große Intellektuelle des französischen Raps, lud *Positive Black Soul* als erste senegalesische Rapgruppe 1993 nach Paris ein.

„Lorsque leur route croise celle de MC Solaar, en tournée africaine, le destin des deux Sénégalais bifurque de l’auto-production underground vers la reconnaissance européenne. Après un passage triomphal aux Transmusical de Rennes, PBS signe son premier album avec une major compagnie britannique.“ (Boquet und Pierre-Adolphe 1997:48)

So beschreiben Boquet und Pierre-Adolphe den Beginn des Werdegangs der damals noch fast ausschließlich in Französisch rappenden Crew, welcher in „Rapologie“ präsentiert wird - eine Publikation, die eine kleine Sammlung der fünfzehn „schönsten“ Texte des französischen (!) Raps sein soll.

Der international bekannte Sänger und Musiker Baaba Maal, der regelmäßig mit seiner Band auf internationalen Tourneen ist, bot PBS als erster senegalesischer Musiker die Möglichkeit, als Vorgruppe aufzutreten.

Über die sinnhafte Bedeutung des Ausdrucks „Boul Falé“, dem mittlerweile sprichwörtlichen Titel ihrer ersten Kassette sagt Doug im oben erwähnten Interview mit Bensignor 1994:

„Boul est une négation, ne pas, falé c’est une formule que nous avons inventée. Dans le langage populaire, on dit boul falé li, ne fais pas attention à ça... Dans la chanson, on parle du matérialisme qui s’est développé, face à la crise économique. Notre message c’est un peu: prends la vie telle qu’elle est, malgré les embûches, goûte-la, travaille, oublie et avance. Aujourd’hui, Youssou N’dour a repris cette expression dans sa dernière cassette.“

Rutledge (siehe Beiheft „Africa raps“, Discographie) schreibt über die Rolle dieses ersten Hits:

“Their first hit „Boul Falé“ (don’t care about what others say, do what you think is right) was the starting point for the whole scene. Now, ten years later, Didier has his own small record company, Taf-Taf records. They got a deal with East West in France and released their album “Run

Cool“ in 2001. The single „Koyma“ (feat. Red Hat) demonstrated to everyone in Dakar that they are still on top.”

Viele Rapper verwenden Wolof, Englisch und Französisch, um ihre Botschaften sowohl in ihrer Heimat als auch einem internationalem Publikum verständlich zu machen. Einige Crews rappen auch in Serer, Diola, Bambara und anderen Sprachen. Keine Band rappt mehr ausschließlich in Englisch oder Französisch, vielmehr ist der Mix der verschiedenen Sprachen innerhalb eines Stücks angesagt.⁷

Kool Kocké von Pee Froiss meint zur Sprachenwahl in Bezug auf die Entwicklung des Sene-raps:

„Au début, je chantais en Anglais, c’était un peu dans l’imitation du rap américain et cela plaisait aux gens, sans qu’ils ne comprennent quoi que ce soit. Alors, il y avait le rap français qui était en vogue. Par contre, le jour où j’ai finalement commencé à rapper en wolof, c’était très fort. Tout de suite j’ai senti que les gens ont capté le message de révolte!“ (Interview mit Pee Froiss 2001)

Zum Entstehen der Hip Hop Bewegung im Senegal sagt Daouda Ndao:

„Au Sénégal, le rap a plutôt eu des airs d’exutoire pour des jeunes, le plus souvent, des rejets du système scolaire. Leur colère et leur ressentiment ont été attisé par l’oisiveté dont ils étaient victimes et par l’impunité accordée à une couche de la population. Le rap a dès le début servi à dénoncer toutes les tares d’une société sénégalaise en pleine mutation, une société plus prompte à imiter naïvement les dernières tendances européennes ou américaines que de s’inspirer de sa richesse culturelle dans laquelle les occidentaux eux-mêmes viennent puiser la spiritualité et la vérité qui avaient fini par disparaître de leur vie à cause d’une focalisation irréfléchie sur le matérialisme.“ (Ndao, o.J.)

⁷ Kay yel ma, 2.Lied der CD „Africa raps“ (Discographie) zum Beispiel: englische Ausdrücke und Aussprüche fließen ein, Haupttext des Lieds über Migration als Alptraum ist in Wolof, ungefähr ein Drittel ist auf Französisch und ist eine gekürzte Zusammenfassung des Textes in Wolof.

Im Rap findet massive Kritik an den Missständen in der Gesellschaft ihren Ausdruck. Dabei zielt diese nicht nur auf nationale Probleme, wie die desaströse Situation des Bildungswesens, sondern übt ebenso, wenn auch in diffuser Weise, Kritik an den negativen Folgen des globalen Kapitalismus. Es ist nicht ohne Ironie, dass gerade der HipHop, seines Zeichens Produkt einer Diaspora-Gemeinde, globale Verbreitung erfahren hat und nunmehr gegen die herrschende Weltanschauung jenes Landes ins Treffen geführt wird, in dem er seine Anfänge erlebte.

Der senegalesische Rap vertritt aber auch klare Botschaften, die auf lokale, regionale und nationale Verhältnisse Bezug nehmen. Die politische Sphäre wird zum bevorzugten Objekt der spitzen Zungen der Rapper.

Politischer Rap

„Le Sénégal, après avoir importé le rap, l’a totalement „sénégalaise“ et en a fait l’une des formes les plus actives et contestataires de l’expression politique locale.“

Jean-Marie Messier in Le Monde 09.04.01

Wie DJ GBass von Pee Froiss feststellt, sind politische Diskussionen im Senegal ein beliebter Volkssport ⁸. Der Rap scheint dieser Tendenz kongenial entgegenzukommen. Gerade Politiker erleben erstmals in der Geschichte Senegals, was es heißt, öffentlich zitiert, kritisiert und zur Rede gestellt zu werden. Radiosendungen und Sender, die dem Rap und der Jugend verpflichtet sind, dienen als Multiplikatoren von Botschaften der florierenden Rapbewegung und des Ausdrucks der Unzufriedenheit mit den Regierenden. Die Generation der jungen StädterInnen, die in armen Vorstädten Dakars unter schlimmsten Bedingungen leben, wagen durch die Modellfunktion der RapperInnen nun aus der Masse der Stimmlosen herauszutreten und ihren Unmut kundzutun. Eine soziale Revolution ist im Gange - Jugendliche die immerhin 60% der Bevölkerung (Seck o.J.) ausmachen, lassen sich nicht länger diktieren. Die Bevölkerungsteile, die ehemals aus Dörfern in die Ballungszentren

⁸ „Le sport national des Sénégalais, c’est la politique. Durant toute l’année, on fait de la politique. Il y a tout le temps des élections au Sénégal.“ sagt DJ GBass von Pee Froiss. (siehe Interview)

der enorm anwachsenden Vorstädte kamen, stellten bislang eine „versteckte“ Masse von Menschen dar, die nie wirklich eine Zielgruppe der Politik wurde. Wie die Stimmung in diesen Vorstädten ist, reflektiert das Lied *Ca va P.T. (Es wird explodieren!)* von Pee Froiss (2001/Discographie), indem unter anderem ironischerweise das alte französische Chanson *la ballade des gens heureux* zu *la ballade des dangereux* parodiert wird.

Ähnlich wie in Frankreich oder den USA ist auch im Senegal die HipHop-Kultur zum Symbol für die Kraft jener Menschen geworden, die, von der Politik viel zu lang ignoriert wurden und ein Dasein am äußersten Rand der Gesellschaft fristen mussten. Die Sprache des Raps ist unüberhörbar dynamisch und oft voll geballter Gewalt. Er verweigert sich aber der physischen Umsetzung dieser Wortgewalt. Die verbale Aggression reflektiert vielmehr die Bedingungen, denen die Menschen ausgesetzt waren und noch immer sind. Rap muss deshalb als zeitgenössische Kunst verstanden werden, die erlebte physische Gewalt und Missstände in energetische Kommunikation umsetzt. Rapadio (o.J.), eine Crew, die zu den Hardcores der Szene in Dakar gehört, verstehen und machen Musik ganz in diesem Sinne. Sie sind angetreten, um auf die Rechte der „vergessenen“, der geopfert Generation hinzuweisen. Das Themenspektrum ihrer letzten CD „Soldaaru mbed“ (Die Soldaten der Straße) ist breit gefasst und engagiert: Die Rolle der mächtigen Staaten, der internationalen Organisationen und von Kriegen werden angeprangert - ebenso wie Rivalitäten innerhalb der senegalesischen Musik- und Rapszene. Schließlich bilden Texte aus dem Koran den bezeichnenden Abschluss einer CD, deren Macher um Ernsthaftigkeit und Engagement bemüht sind: das Lied handelt von religiöser Heuchelei.

Die Gründe für die Attraktivität des Rap für die Jugend sind vielfältig. Unter anderem spielen Symbole eines amerikanisch-europäisches Wohlstandsvorbildes, eine Rolle. Manche Posses punkten bei Auftritten im Senegal mit den teuersten Turnschuhen, in Europa jedoch streichen sie durch das Tragen der „Grand-Boubous“ ihre Herkunft hervor. (Interview Pee Froiss, vgl. auch Rutledge 2001). Rapadio stehen da auf Gegenkurs zu den etablierteren Crews, indem sie in kaputten, billigen Turnschuhen auftreten. (Ndao, o.J.)

Andererseits spielt vermutlich auch die Bestimmtheit und die Ernsthaftigkeit, mit der der Rap am Politischen rüttelt eine Rolle. Fühlt sich nicht gerade eine

Jugend, die bisher nicht zu Wort gekommen ist, durch das forsche Auftreten der RapperInnen gegenüber dem „Establishment“ vertreten? Hier kommt hinzu, dass RapperInnen im Allgemeinen „gebildeter“ sind als der Großteil der Bevölkerung (siehe auch Burkhalter 2002, Rutledge 1999, Rutledge 2001) und somit als Sprachrohr fungieren können, um eben Missstände aufzuzeigen.

„Les rappers sénégalais sont des éducateurs. Ils donnent plein de conseils aux populations et font preuve d'originalité en valorisant nos cultures „ (Michaël Soumah, von der Radiostation „FM de Dakar“, zitiert von Mbaye in Le Soleil, 1999)

Machtwechsel

Ein einschneidendes innenpolitisches Ereignis, das die Rolle des Rap im Senegal auch deutlich machte, stellte die Präsidentschaftswahl im Jahr 2000 dar. Aus dem zweiten Wahlgang ging am 19.03.2000 der liberale Kandidat Abdoulaye Wade siegreich hervor. Nach 26 Jahren nominell sozialistischer Alleinregierung wurde erstmals die bisherige Opposition gewählt. Die Jugend wurde zu einem großen Teil über den Rap zum Urnengang mobilisiert. Friedrich und Ziegler beschreiben dies folgendermaßen:

„Abdou Diouf, der das Land 20 Jahre regiert und korrumpiert hatte, verlor nicht zuletzt dadurch sein Präsidentenamt. Etliche der populärsten Rapper hatten sich im Wahlkampf massiv für den Wechsel stark gemacht. BMG 44 zum Beispiel attackierten mit einem Song einen bekannten Marabout - einen Führer der Mouriden, der einflussreichsten islamischen Bruderschaft im Senegal. Er solle seinen Anhängern nicht vorschreiben, Diouf zu wählen, rappten sie. Das war vor gut zwei Jahren - eine Sensation mitten im Wahlkampf. Als „jeunesse malsaine“ - verrückte Jugend - hatte der alte Präsident die Kritiker abgetan. Trotzdem bot seine Partei BMG 44 und anderen HipHoppern wie Pee Froiss oder Sen Kumpe viel Geld, damit sie den Gegenkandidaten Abdoulaye Wade in ihren Texten heruntermachen. Die Rapper haben sich nicht kaufen lassen. Aber ihren Preis bezahlt. Einer der damals noch fünf BMGler wurde von Anhängern des Marabouts fast totgeschlagen. Dafür aber griffen auch die privaten Radiosender in die Debatte ein. Und selbst sonstige Zeitungen berichteten plötzlich über Armut und Korruption im Senegal - vielleicht das einzige Land der Welt, in dem Rapper eine Wahl entschieden haben.“ (Friedrich und Ziegler, o.J.)

Kouamouo, Journalist der französischen Zeitung L'Humanité (21.3.2000), unterstreicht die tragende Rolle der privaten Radiosender als Multiplikatoren:

„L'efficacité et l'indépendance des radios privées, qui ont joué un rôle de sentinelle de la démocratie, ainsi que l'implication de la société civile sont aussi à saluer.“

Er weist aber auch gleichzeitig auf die Ungeduld der so mobilisierten Bevölkerung, welche große Erwartungen in die „Wende“ - „Sopi“ als Wahlparole - gesetzt haben:

„L'Etat de grâce en faveur de Wade sera de courte durée tant est grande la demande sociale.“ (Kouamouo 2000)

Der junge Rapper Abass-Abass⁹ schätzt den Anteil der Rapper am Wahlsieg Wades nicht gerade gering ein:

„Si Wade a gagné, il le doit beaucoup aux rappeurs et aux radios privées. En 1999, la plupart des cassettes de rap critiquaient le système. Nous avons conscientisé la jeunesse de ce pays, où tout recule au lieu d'avancer.“ (Abass-Abass zitiert nach Duarte 2000 in L'hebdo)

In den Radiosendungen hatte er durch Botschaften per free-style zum Wählen aufgerufen. Vom neuen Regime erwartete er positive Veränderungen und machte dies auch auf seiner neuen CD publik: „lu gnou begueu“ - „Was wir von Dir erwarten“; dem neuen Präsidenten hat er sinnigerweise folgenden Namen verpasst: „le Président de la Rue Publique“, womit er jenen an die jungen ProtestwählerInnen der Strasse erinnern will.

Der Präsident und Kandidat der PDS (Parti Démocratique du Sénégal) eignet sich auch für den Rapper Omzo als willkommenes Objekt für seine Tracks. In „Kunu Abal Ay beut“ wird z.B. eine Rede Wades durch einen Schauspieler rezitiert und ins Lächerliche gezogen:

⁹ siehe weiters Discographie „Africa raps“ + Beiheft

La Jeunesse est ma force. Je suis un „homme politique“ et pas un „politicien“!

Einerseits soll Wade auch hier an seine Wahlversprechen erinnert werden, es geht natürlich auch um das Wortspiel mit dem Hund - vor allem aber wird die enge Verbindung zwischen Politik und Religion zum Thema gemacht.

Der neue Präsident ging als bekennender Mouride gleich nach den Wahlen mit den Ministern für drei Tage auf Klausur zu seinem Marabout, was wenig Hoffnung auf Veränderung der obgenannten Verbindung lässt. (Rutledge 2001)

Sprache, Tabu und Religion

"Fight to impose the truth in the nation of Allah"

Neunzig Prozent der Rapper bezeichnen sich als gläubige Muslime, viele kämpfen jedoch entschieden gegen die Verknüpfung von Politik und Religion an. In F.I.T.N.A. ("Fight to impose the truth in the nation of Allah") griffen die Old-School-Veteranen von BMG44 kürzlich einen einflussreichen Marabout an, der sich, wie viele andere auch, von einem Politiker bezahlen ließ und als Gegenleistung seine Schüler aufforderte, für den betreffenden Politiker zu stimmen. Die Gruppe erhielt Morddrohungen. Die meisten Rapper empfänden Religion als Gegenpol zur korrupten Gesellschaft, erklärt Jay Rutledge, fügt aber sogleich an, dass islamischer Fundamentalismus kaum Chancen habe: "Die Rapper sind schulisch gebildet; sie erreichen mit ihren politischen Diskursen weite Teile der Jugend." Das sei wichtig, denn viele jungen Landbewohner machten als Schüler von Marabouts in Dakar tatsächlich Stimmung für Osama Bin Laden. (Burkhalter 2002)

Die Verflechtung von Politik und Religion ist bisher ein absolutes Tabuthema gewesen. Wie geht die senegalesische Gesellschaft mit der Tatsache um, dass erstmals viele Tabuthemen zur Sprache kommen? Nicht alle kommentieren diese Entwicklung so positiv wie Ndao:

„Pour la première fois des jeunes osent s’attaquer à la configuration de la société qui cautionne certaines pratiques indécentes parce que fermant les yeux sur leur réalité pour des soi-disant raisons de "soutoura" (pudeur) ou de "kersa" (discrétion). Les rappers refusent d’obtempérer. Point de complaisance pour aborder des problèmes d’une société qui nage dans ses propres contradictions, ses silences coupables, ses hésitations.“ (Ndao, 2001: „Le rap, la revanche des marginaux“)

Dass viele SenegalesInnen lieber weg- als den Fakten offenen Auges entgegensetzen, ist eine Tatsache, die auch mit der spirituellen Autorität eines Marabouts zu tun hat, dem eigentlich höchster Respekt gebührt. Nun zwingen die Rapper aber gerade zum Hinsehen, und thematisieren die Missstände. Es kann dabei allerdings auch passieren, dass sich gesellschaftliche Kräfte und die Medien gegen sie richten, wie es zum Beispiel Mister Kane geschehen ist, der auf der Kassette „Politichien“ von BMG 44 als „dérangeur publique“ bezeichnet wird. (Rutledge 2001)

Die jungen MCs sehen sich selbst laut, Lobeck (2002) „Als junge Revolutionäre, die Tabus brechen in einer Gesellschaft, in der eher der indirekte Weg gepflogen wird als die offene Anschuldigung.“ Sie selbst nennt den stark politischen Diskurs der Rapper manchmal tiefgehend, dann wieder polemisch, afrozentristisch und extrem moralistisch. Dies geschieht vor allem dann, wenn Rap auf Mbalax trifft, wobei letztere Musikrichtung in den Augen der Rapper nicht viel zu bieten hat. In diesem Sinne ist die Aussage von Chuck D zu verstehen der meint, man sollte den Leuten etwas für den Kopf und für die Füße bieten. Es sei schon gut zu tanzen, aber eigentlich sollte Musik eben mehr sein: sie sollte uns etwas lehren und bereichernd sein. (Lobeck 2002: 23)

An den Tänzen des Mbalax haben einige Rapper auch etwas auszusetzen: sie seien zu obszön und sogar kleine Mädchen auf der Strasse würden die anzüglichen Elemente des Tanzes übernehmen. (Interview BMG44, vgl. Auch Lobeck und Rutledge)

Produktion und Vertrieb

Trotz der Beliebtheit des Rap, steht er in Produktion und Kauf weder an erster noch an zweiter Stelle. Die meisten Produktionen gelten dem Mbalax, an zweiter Stelle steht der Vertrieb von Kassetten mit religiösen Texten - das sind Reden bekannter Marabouts, erst an dritter Stelle befindet sich der Rap. (Rutledge 2001)

Das *Studio 2000* von El Hadj Ndiaye und das *Studio Xippi* von Youssou Ndour, die beide über 24 Tonspuren verfügen, sind die beiden größten Aufnahmestudios im Senegal (Panzacchi 1996: 142)

Keur Serigne Fallou Production (KSF), das im Besitz eines Marabout¹⁰ ist, stellt einer der größten Produktionsorte für Audiokassetten und CDs im Senegal dar (Ndao o.J.: „Pas facile de produire un album.“) Bekannt ist, dass Produzenten bereit sind, an die zwanzigtausend Millionen Francs CFA für die Produktion eines Albums der Größen des senegalesischen „Showbiz“ auszugeben, während in „junge Talente“ höchstens zwei Millionen Francs CFA investiert werden. Man schätzt, dass für bekannte Posses wie Daara-J, PBS und Rapadio an die 8 Millionen zur Verfügung gestellt werden.

Talla Diagne ist der größte Kassettenvertreiber, schreibt Jay Rutledge, (1999) und er zitiert Xuman von Pee Froiss:

„Eigentlich muss Talla Diagne jedes Mal, wenn er 5000 Kassetten druckt, zum Copyright-Büro gehen und sie deklarieren. Er geht aber nur für die ersten 5000 hin, den Rest gibt er nicht an. Die Kassetten, die er dann in den Nachbarländern Mali, Gambia oder in Frankreich verkauft, meldet er erst gar nicht an. Nach zwei Jahren behauptet dieser Talla Diagne dann, dass er insgesamt nur 10 000 verkauft hat.“

Rap verkauft sich im Moment sehr gut, und trotzdem haben gerade RapperInnen es schwer, ihre Alben zu produzieren, denn das Sponsoring ist weniger entgegenkommend als dem Bestseller Mbalax gegenüber, da sie ihre Kritik an bestimmten Institutionen, Bräuchen und Personen lauter und schärfer formulieren. „Umso besser“ lautet ein gewisser Grundtenor der RapperInnen, „wir wollen uns sowieso unsere Unabhängigkeit bewahren.“

10 Siehe Bibliographie/Internetquellen

Der Produktionsprozess impliziert, dass sich die Musikerinnen von vornherein von den Produzenten ausgebeutet fühlen müssten. Die Gewinnspanne fällt fast ausschließlich den Produzenten zu. Der chronische Mangel an Aufnahmestudios macht die Musiker aber doch wieder von ihnen abhängig. Oft erscheint die Eigenproduktion als einzige Lösung.

Die wenigen Studios, die es gibt, sind permanent überlaufen. Wenn das Produkt schließlich fertig ist, muss es dupliziert werden, bevor es vertrieben wird. Das schlimmste Übel ist aber die Raubkopiererstellung, die es quasi unmöglich macht, dass sich ein solches Unterfangen überhaupt rentiert.

Panzzachi (1996: 144, 145), die das Problem der Piratkassettenproduktion näher untersucht hat, spricht von drei Formen der Piraterie: die industrielle Piraterie, die selbsthergestellten Kopien von Marktverkäufern und die verborgene, die darin besteht, dass die Produzenten gar nicht deklarieren, wie viel sie verkaufen. Sie geben bei der Behörde weniger an, als sie verkaufen oder lassen mehr herstellen, als mit den Musikern vereinbart.

Hinter der ersten Form steckt ein organisiertes Racket, welches in vielen Ländern Afrikas illegal operiert. Spezialisierte Firmen in Fernost, manche mit Sitz in Singapur, übernehmen die Vervielfältigung, den Druck des Jackets, die Verpackung und den Versand. Großhändler in mehreren afrikanischen Ländern verschieben das Raubgut quer über den Kontinent. Größter Umschlagplatz Senegals ist der Marché Sandaga in Dakar.

Was den Vertrieb der Musikproduktion innerhalb Afrikas anbelangt, bestehen noch ganz wesentliche Defizite, wovon das Kommentar von Maria McCloy - sie ist Managerin von Rap- und Kwaitogruppen aus Südafrika - zeugt. Anlässlich der heurigen Ars Electronica in Linz meint sie:

“Who would have thought an African sista like me would have to travel so far to connect with hip hop from the rest of my continent? It works both ways. „We know Johnny Clegg, Miriam Makeba, Ladysmith Black Mambazo...“ all the Senegalese hip hoppers told me. They have never heard any Kwaito or SA hip hop. All I've really heard from their part of the world is Ismael Lo, Baaba Maal, Youssou Ndour.(...).African MCs all over the continent are recording tight beats and although not recording CDs, their products are available in shops on tape. Mental, physical and economic borders have gotten in the way of African MCs

reaching out to each other.(...).this border has been created by the lack of a platform where we can hear each others sounds. There is no label that seems to think its viable to distribute and market sounds across African borders in the same way „world music“ is marketed to The West. And the African recording industry doesn't have the logistics to get sounds across each other's borders across the continent.” (McCoy, o.J.)

Tassu - die Wurzel des Raps?

Die These, dass der Rap afrikanische Wurzeln besitzt, ist weit verbreitet und wird eigentlich kaum bestritten. Nun gibt es im Senegal seit etwa 15 Jahren die Annahme, dass der Tassu genau diese Wurzel darstellt, da er ein Sprechgesang mit abgehacktem Rhythmus ist, den man leicht mit ihm in Verbindung bringen kann. Noch dazu ist er mehrere hundert Jahre alt und es umweht ihn der Mythos, dass er seit der Versklavung den afrikanischen Kontinent praktisch verlassen hat, um jetzt über den Rap, der von Amerika kommt, wieder aufzutauchen.

Fluch schreibt anlässlich eines senegalesischen Rapkonzerts in Linz dazu folgendes:

„Dass die Rap- und HipHop- Kultur irgendwann "heim" nach Afrika finden würde, war abzusehen. Zumal der Begriff Rap bereits bei afroamerikanischen Sklaven im 17. Jahrhundert aufgetaucht ist und also die Vermutung nahe liegt, dass damit seine Wurzeln genauso am afrikanischen Kontinent festzumachen sind wie die des Hip-Hop. Denn verfolgt man den Weg dieser schwarzen urbanen Musik in ihrer Entwicklungsgeschichte zurück - über Funk, Soul, Blues, Gospel und jene frühen Field-Recordings, die der afroamerikanische Bürgerrechtler und Musikarchäologe Wyatt Tee Walker als "Praise Hymns" bezeichnet -, kommt man zuerst zu den karibischen Inseln, und in Folge geht es ostwärts - zurück nach Afrika. Afrozentristische Bewegungen im HipHop wie die von Afrika Bambaataa ins Leben gerufene "Zulu Nation" verweisen ebenso auf diesen Umstand wie die HipHop-Kultur selbst, die seit etwa zwölf Jahren auch in ihrer musikalischen Urheimat boomt und zur wichtigsten Jugendkultur geworden ist.“ (Fluch 5.9.2002)

Als „einen Rhythmus der Frauen, eine Gesangsform die von Frauen im Kreis seit Jahrhunderten praktiziert wurde, ein Lobsprechgesang, der aber auch Kri-

tik enthalten kann“, beschreibt der Meister der Kora - der in Wien lebende Musiker Keba Cissokho¹¹, den Tassu.

Xuman von Pee Froiss¹² bringt den Tassu mit einer prominenten Vertreterin dieser Kunst in Verbindung:

„Une dame qui mérite toute notre considération, c’est Yande Codou Sène, et elle faisait quelque chose que l’on appelle le Tassu, c’est du rap traditionnel, le rap pratiqué par les Griots, c’est une chanson assez saccadée, qui vante les bienfaits des gens.

Pour moi, l’important là-dedans c’était le pont, le lien qu’il y a justement entre le rap et le tassu, pour dire la base du rap vient de l’Afrique, même si c’est dans de lointains souvenirs, cela provient quand même de l’Afrique.“

Auch im Beiheft zur Rap-CD von Greenpeace wird der Tassu und seine weite Reise erwähnt:

„Aus ganz Westafrika kommen sie hierher, in die Rap-Metropole des Kontinents, um an frischen „Beats“, vertrackten „Loops“ und frechen „Lyrics“ zu schrauben. Ein schräger Dreh der Musikgeschichte, denn genau von hier, von der Insel Gorée vor der Küste von Dakar, waren Sklaven nach Amerika verschifft worden - und mit ihnen der „Tassu“, der traditionelle Sprechgesang der Region. Schwarze Kids in den USA hatten ihn mit satten Beats zum Rap transformiert, der Anfang der 80er Jahre per Videos und Kassetten zurückkehrte.“ (Friedrich und Ziegler 2002)

Die Rückbesinnung auf eigene Ursprünge des Raps findet im Senegal seinen Ausdruck in der Wiederentdeckung des Tassu, einem starken rhythmischen Ausdruck der Oraltradition und ihrer Art der Geschichtsschreibung. In diesem Kontext sei auch die identitätsstiftende These des Ursprungs von „Black Culture“ erwähnt, die in der Altägyptischen Hochkultur begründet sei¹³.

Sei das wie es sein mag. Jedenfalls stellte der senegalesische „alte“ Tassu dem Import eines „modernen“ Raps kein Hindernis in den Weg und trug, po-

11 persönliches Gespräch April 2002, Wien

12 persönliches Interview Oktober 2001, Wien

13 „Respect the Nubians“ lautet ein Lied von PBS 1994 in Anlehnung an die These von Cheikh Anta Diop, sowie „Nubian Style“ 1996.

sitiv formuliert, zur spezifischen „modernen“ Ausprägung des Sene-Raps das seine bei.

Schlussbemerkung

„Grundsätzlich geht Hip Hop wie kein anderer Musikstil mit Sprache um. Sprache bedeutet Macht. Mit der Macht des Wortes geht also die Verantwortung einher. Wir alle müssen das lernen.“
Saul Williams (zit. von Schachinger 2001)

„Der Rap ist keine Modeerscheinung, er ist eine Geisteshaltung, eine Philosophie, eine Waffe, derer sich die Sich-selbst-Überlassenen sowie die „Stimmlosen“ bemächtigt haben, um die Ungerechtigkeiten aufzuzeigen“, wie Ndao betont.

Gerade in Dakar scheint er zu gedeihen und etwas bewirken zu können: Bisher hat er vielen Jugendlichen und Menschen der Vorstädte, die von der politischen Mitbestimmung ausgegrenzt waren, eine Stimme zu geben vermocht, und durch seine Forderungen hat er unmissverständlich Zeichen für eine Entwicklung zum Besseren gesetzt. Deren Vollzug allerdings bleibt der Zukunft und vereinten Anstrengungen weiterer Bevölkerungskreise vorbehalten.

Was hat der so herbeigesehnte „Wechsel“ bisher gebracht? Auf diese Frage lässt sich noch kaum mit konkreten Zahlen antworten, aber es steht zu befürchten, dass die Hoffnungen der Generation Boul Fale nicht aufgegangen sind.

Sommaire

A Dakar, où le commerce de cassettes de production illégale prospère, le marché de production musicale s'est élargi depuis environ 15 ans d'une nouvelle catégorie: il s'agit du hip hop sénégalais. Cette expression de culture urbaine remplit une fonction fondamentale au sein de la société sénégalaise. Il s'agit de la déconstruction de tabous autour des sujets qui résident de la cohésion malsaine entre l'Etat et la religion. En plus, il s'agit de la revendication de droits des hommes et des femmes vivant dans les bidonvilles de la métropole et de la dénonciation de dysfonctionnements. Selon les rappeurs, les élections présidentielles en mars 2000 se

sont avérés en tant qu'exemple le plus impressionnant de leur influence politique, quand de nombreuses radios privées ont encouragé la population à voter et à profiter du droit de vote. Ce message avait été diffusé à travers le rap.

Bibliographie:

- Achathaller, Nina (1999). La culture hip hop et son inscription dans l'espace urbain parisien. Diplomarbeit an der Universität Wien
- Bazin, Hugues (1995). La culture hip-hop. Desclée de Brouwer: Paris
- Bévillard, Sandra (1996). Comprendre les jeunes. Chronique sociale. Lyon
- Burkhalter, Thomas (2002). Afrikanischer Kontrapunkt. Die CD „Africa Raps“ zeigt, was Weltmusik auch sein kann. In: Neue Zürcher Zeitung, 03.01.2002
- Diedrichsen, Dietrich (2001). HipHop - eine deutsche Erfolgsgeschichte. In: Wagner (Hrsg): Kulturelle Globalisierung - Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung, Essen 2001
- Dumas, Hélène (2001). Double Album du CBV : le rap des prétoires. In: L'édition du vendredi, 14.12.2001
- Fall, Habib Demba (1996). Notes discordantes sur la bande. In: Walfadjiri L'aurore, 21.7.1996, 6
- Fischer, Jonathan (2001). Africa Raps. In: Süddeutsche Zeitung, 14.11.2001
- Fluch, Karl (2002). Die "Ars Electronica 02" präsentiert die beiden afrikanischen HipHop-Acts "Pee Froiss" und "BMG 44". In: Der Standard, 5.9.2002
- Grimm, Stephanie (1998). Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap. Tübingen : Stauffenburg Verlag
- Kouamouo, Théophile (2000). Sénégal. Abdoulaye Wade, opposant historique, a battu Abdou Diouf, président depuis vingt ans, avec une confortable majorité. In: L'Humanité, 21.03.2000
- Lapassade, Georges et Rousselot, Philippe (1996). Le rap ou la fureur de dire. Paris: Loris Talmart
- Lobeck, Katharina (2002). Sene-Rap. In: fruits. Aug/Sept 2002, 20-25
- Mbaye, Ousmane (1999). Rap attaque sur l'Afrique. In: Rhythmes 18, Vol.6 No.3
- Panzacchi, Cornelia (1996). Mbalax Mi. Musikszene Senegal. Wuppertal: Hammer
- Robert, Anne Cécile (2002). Des promesses aux actes. Le Sénégal attend le grand changement. In: Le Monde Diplomatique, 02.2002, 18-19
- Rouleau-Berger, Laurence (1991). La ville intervalle. Paris: Meridiens Klincksieck et Cie.
- Rutledge, Jay (1999). Wir sind keine geklonten Affen. In: Süddeutsche Zeitung, 7/8 8.1999
- Schachinger, Christian (2001). Sprache ist eine mächtige Waffe. Der New Yorker Poet Saul Williams gab heuer mit dem Album „Amethyst Rock Star“ eines der wortgewaltigsten Statements in der Geschichte des HipHop ab. In: Der Standard, 07.05.2001

Yro, Olivier (2000). Que la fête commence! In: SoirInfo, 5.2000

Internetquellen:

African hip hop. Senegalese rap crews (A-K) www.chez.com/djoloff/liste_ak.htm

Afrique en scènes. PBS. http://www.mediaport.net/AeS/4/4_95_23.en.html

Afrique express. Nr. 206 <http://www.afrique-express.com/leseditos/editos/edito206.htm>

Bensignor, Francois. Interview mit Positive Black Soul. August 1994. www.afromix.org

Boquet, José-Luis et Philippe Pierre-Adolphe. 2000. Histoire du Rap. www.universalis.fr

Dia, Alpha. (o.J.) Les collaborations avec les chanteurs locaux.

www.africanhiphop.com/crew/sene-fr1.htm

Dia, Alpha. (o.J.) Les collaborations avec les MCs étranger.

www.africanhiphop.com/crew/sene-fr1.htm

Dia, Alpha. (o.J.) Les producteurs étrangers. www.africanhiphop.com/crew/sene-fr1.htm

Dia, Alpha. (o.J.) Les producteurs locaux. www.africanhiphop.com/crew/sene-fr1.htm

Diadji, Iba Ndiaye. 2001. Karmen, une censure à l'arme blanche

www.africultures.com/vitrineannonces/karmen.htm

Duarte, Florence. 2000. Abdoulaye Wade, l'espoir des jeunes Sénégalais. www.webdo.ch

El syndrome. 100% hip hop. La escuela senegalese.

<http://195.77.31.56/~elsindrome/historia/afrika/senegal.htm>

Fall, Habib Demba. 2001. Interview avec Iba Ndiaye Diadji. In: Le soleil (17.07.2001)

www.lesoleil.sn

Kan-Si. 2001. L'art. La contemporanéité, l'urbanité et la citoyenneté à Dakar.

<http://grop30afrique.ifrance.com/group30afrique/article%20kansi.htm>

Messier, Jean-Marie. 2002. Vivre la diversité culturelle. In: Le Monde (09.04.2002).

www.lemonde.fr

Mucchielli, Laurent. 1999. Le rap, tentative d'expression politique de jeunes des quartiers

relégués <http://laurent.mucchielli.free.fr/rappolitique.htm>

Ndao, Daouda. (o.J.) Le rap: la revanche des marginaux. www.joko.sn

Ndao, Daouda. (o.J.) Pas facile de produire un album. Joko magazine. www.joko.sn

Post Civil Rights African American Music

<http://edtcserver.coe.tamu.edu/courses/645/GPFall99/IntegCurrB/Dawn/Rap.html>

Radio Show #1: Senegal Special (July 1998)

<http://www.senerap.com/modules.php?name=Sections&sop=printpage&artid=11>

Rap aus Senegal. 2000. arte (09.06.2000)

<http://www.arte-tv.com/tracks/20000609/dtext/senegal.htm>

Rapadio sort „Soldaarumbed“ www.africanhiphop.com

Seck, Madieng. Le rap happe les jeunes. 2000 www.syfia.com

Selector Jeeb. Logique hip hop. Daara-J

www.lafriche.org/event/0103/logiquehiphop/itw/itw_daaraj.html

The evolution of Rap www.africanorigin.com/historyofrap.html

Vuylsteke, Catherine. 2001. The honorary revolutionaries.
www.reportage.org/2001/RappersSenegal

Discographie:

CDs:

Africa Raps. 2001. Senegal, Mali and the Gambia. Trikont München. Beiheft von Jay Rutledge.

Rappen. GPM 4/02 - reim-artisten mit wut im bauch. Als laute Stimme ihrer Generation klagen Dakars Rapper bessere Chancen für die Jugend ein. Greenpeace. Beiheft von Michael Friedrich und Matthias Ziegler

Kassetten:

Abass-Abass. 2001. Zibi Zibi Zaba. Taf Taf records. Dakar

Pee Froiss. 2001. Froiss. Africa Fête. Studio 2000 Dakar-Yoff

Positive Black Soul. 1994. Boul Fale. Africa-Fête. Studio 2000 Dakar-Yoff

Positive Black Soul. 1996. Daw Thiow. Africa Fête. Xippi Inc. Dakar

Alif. 1999. Viktim.

Interviews:

Pee Froiss, 14.10.2001 und 16.9.2002 in Wien

Oumou Sy, 18.10.2001 in Wien

Baaba Maal, 18.10.2001 in Wien

BMG 44, 16.09.2002 in Wien

Gespräche:

Amath Dia, Manager von BMG 44, September 2002 in Wien

Alain Teixeira, Manager von Pee Froiss (Africa Fête), Oktober 2001 in Wien

Aminata Sow Fall, Schriftstellerin und Mutter von Abass-Abass, April 2002 in Wien

Germaine Acogny, Tänzerin, Februar 1989, Februar 1990, August 2000 in Wien

Keba Cissokho, Koramusiker, 2001- 2002 in Wien