



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Darstellung der Corona-Pandemie in tansanischen Bongo
Flava-Liedern der Jahre 2020 und 2021“

verfasst von / submitted by

Lena Sophia Dasch, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 897

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Afrikawissenschaften

Betreut von / Supervisor:

Dr. lic. phil. Daniela Waldburger

Danksagung

An aller erster Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Dr. lic. phil. Daniela Waldburger bedanken, die mich erst wenige Monate kannte, bevor sie diese Masterarbeit begeistert annahm. Sie gab mir nicht nur die nötige Freiheit, diese Arbeit nach meinen Vorstellungen und Ideen zu gestalten, sondern war auch während des gesamten Schreibprozesses jederzeit erreichbar und stand mir stets mit Rat und Tat zur Seite.

Weiterhin bedanke ich mich herzlichst bei Joseph Sarimbo, meinem langjährigen guten Freund und Sprachlehrer, der mir bereits während meiner Bachelorarbeit mit kniffligen Swahili-Wörtern half und es auch bei dieser Arbeit wieder tat. *Asante sana Jose, Mshikaji wangu, nisingeweza kumaliza hii thesis bila msaada na ujuzi wako.*

Ein großes Dankeschön geht auch an meine Eltern und meine gesamte Familie, die mich während der letzten 7 (Studien-)Jahre stets begleiteten, mich finanziell unterstützten wo es ging und immer für mich da waren. Ohne euch wäre es nicht gegangen.

Zu guter Letzt ein herzliches Dankeschön an Izet für das Aufzeigen vieler neuer Sichtweisen in dieser Arbeit, vor allem jedoch für die liebevolle Unterstützung und die Geduld während der letzten Wochen, sie waren nicht immer einfach. Danke!

Inhalt

<i>Danksagung</i>	3
<i>Abkürzungsverzeichnis</i>	7
1. Einleitung	9
1.1 Idee und methodischer Zugang.....	9
1.2 Forschungsfragen und Forschungsthese	12
1.3 Struktur	13
2. Bongo Flava	15
2.1 <i>Uhuru na Umoja</i>	16
2.2. It's a Bongo Flava World	18
2.2.1 Der Prozess der Aneignung: <i>Imitation</i> und <i>Swahilization</i>	18
2.2.2 Sprachwahl.....	21
2.2.3 Soziale Aspekte: <i>msela</i> oder nicht?	24
2.2.4 Bongo Flava und Hip-Hop im Vergleich.....	26
2.3 Themen und Inhalte des Bongo Flavas.....	28
2.4 Die Rolle von Bongo Flava Musiker*innen	33
2.5 Bongo Flava als Aufklärungsmedium: Das Beispiel der Aids-Epidemie in Tansania... 36	
2.5.1 HIV/Aids in Tansania: Ein kurzer Überblick	37
2.5.2 Strategien von Musiker*innen in der HIV/Aids Aufklärungsarbeit	39
2.5.3 Möglichkeiten und Chancen von Musik als Unterstützung zur HIV/Aids Präventionsarbeit.....	42
3. <i>Corona ishaingia</i> - Bongo Flava in Zeiten der Corona-Pandemie.....	49
3.1 Corona in der Welt und in Afrika: Ein Überblick	49
3.2 Corona in der Welt und in Afrika: Das Beispiel Tansania	51
3.3 Möglichkeiten und Chancen von Musik als Unterstützung zur Corona-Präventionsarbeit in Afrika: ein Ausblick	55

4. Die Darstellung der Corona-Pandemie in Bongo Flava-Liedern	59
4.1 Methodik.....	59
4.2 Überblick über den Korpus.....	63
4.3 Songtext-Analysen: Die Darstellung der Corona-Pandemie in Bongo Flava-Liedern...	65
4.3.1 Corona in <i>message</i> -Songs	65
4.3.1.1 Informationen	67
4.3.1.2 Warnungen	69
4.3.1.3 Schutzanweisungen	71
4.3.1.4 Gebet	73
4.3.1.5 Zusammenhalt	75
4.3.2 Corona in <i>flava</i> -Songs.....	77
4.3.2.1 Party	77
4.3.2.2 Liebeslieder	79
4.3.3 Strategien zur Unterstützung der Aufklärungsmessages	80
5. Diskussion der Ergebnisse	87
6. Fazit und Ausblick	95
7. Quellen	101
<i>Abstract - Deutsch</i>	109
<i>Abstract - Englisch</i>	110
<i>Eidesstattliche Erklärung</i>	111

Abkürzungsverzeichnis

ASP:	Afro-Shirazi Party
BAMUTA:	Baraza la Muziki la Taifa
BASATA:	Baraza la Sanaa la Taifa
BAKITA:	Baraza la Kiswahili la Taifa
CCM:	Chama Cha Mapinduzi
HIV:	Human Immunodeficiency Virus
NGO:	Non-governmental Organization
Tac aids:	Tanzanian Commission for Aids
TANU:	Tanganyika African National Union
TAWG:	Tanga Aids Working Group
THT:	Tanzanian House of Talents
WCB:	Wasafi Classic Baby
WHO:	World Health Organization

1. Einleitung

1.1 Idee und methodischer Zugang

*„Kunst ist nicht ein Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält,
sondern ein Hammer, mit dem man sie gestaltet“¹*

Dieses Zitat stammt vom britisch-deutschen Journalisten, Philosophen, Nationalökonom und Soziologen Karl Marx, welcher von 1818 bis 1883 lebte. Er wurde gemeinsam mit Friedrich Engels bekannt durch ihren Beitrag zum Klassenkampf des 19. Jahrhunderts sowie durch die Kritik an der politischen Ökonomie. Marx gilt als einer der einflussreichsten Theoretiker des Sozialismus und Kommunismus (Blume & Schönfelder 2022). Durch seine Aussage macht Marx deutlich, dass Kunst nicht (nur) die Realität der Wirklichkeit abbildet, sondern als ein Medium gilt, diese Wirklichkeit zu verändern. Er beschreibt Kunst als Werkzeug, welches zur Veränderung der Umwelt aktiv benutzt werden kann. Obwohl Kunst sehr wohl auch als Abbild und als Spiegel der Wirklichkeit dienen kann, teile ich Marx's Ansicht darüber, dass Kunst noch viel mehr vermag. Künstlerischer Ausdruck hat die Möglichkeit, die Realität zu verändern und gibt Künstler*innen² somit einen Einfluss auf ihre Umwelt sowie auf die Formung der Gesellschaft.

Während ich diese Auffassung von Kunst und ihrer wirklichkeitsschaffenden Kraft teile, hegte ich lange das Interesse nach dem Verständnis darüber, welche Wirkung sie dabei im politischen oder sozialen Kontext innehat. Aufgrund dieser persönlichen Einstellung habe ich mich schon lange für Kunst als Ausdruck politischer oder sozialer Kritik begeistert. Dieses Interesse wurde besonders durch den Austausch mit Freund*innen aus ähnlichen Studienkreisen beflügelt. Vor allem Musik hat mich dabei als Medium solcher Kritik und gesellschaftlichen Ausdrucks fasziniert. Durch meinen ersten Tansania-Aufenthalt im Jahr 2014 und vielen weiteren, die darauffolgt, kam ich mit der tansanischen Jugendmusik Bongo Flava in Berührung. Zuerst

¹ Das Zitat wurde gefunden auf der Seite www.zitate.de (Zitate 2022).

² im Laufe dieser Arbeit wird von geschlechterinklusive Sprache Gebrauch gemacht. Die Verwendung des *Asterisks* (Gendersternchen) hilft dabei, die Realität geschlechtlicher Vielfalt sichtbar zu machen. Die Verwendung dessen dient auch, um intergeschlechtliche, transgeschlechtliche und nichtbinäre Menschen zu inkludieren. Die Verwendung des Asterisks wird von der Universität Wien empfohlen. Der Asterisk wird vom Screenreader unter Umständen als ‚Pause‘, ‚Stern‘, ‚Sternchen‘ oder ‚Asterisk‘ vorgelesen, manchmal auch gar nicht, was den Effekt erzeugt, dass nur die weibliche Form ausgesprochen wird (Uni Wien 2019).

angetan vom Klang begann ich mit zunehmendem Swahili-Verständnis auch zu erkennen, welchen Einfluss die Musik und ihre Interpret*innen innerhalb der Gesellschaft haben. Bongo Flava Stars werden nicht nur als Vorbilder von vielen Jugendlichen verehrt, sondern können durch ihre Lieder auch wirkliche Veränderungen in den Lebensrealitäten junger Menschen herbeirufen. Mir fiel auf, wie intensiv die Texte neuer Bongo Flava Lieder von Jugendlichen besprochen wurden, und welche Wirkung die Inhalte auf die Einstellung und Denkart dieser Jugendlichen haben können. Einzelne Lieder, welche besonders erfolgreich sind und so den musikalischen Diskurs einer längeren Periode (etwa eines ganzen Jahres oder länger) formen, werden von jungen Tansanier*innen salopp *national anthem* („Nationalhymne“) genannt. Dies spielt darauf an, dass diese Lieder zu jeglichen öffentlichen Anlässen gespielt werden und jede*r Bewohner*in Tansanias den Text dieser Lieder auswendig kennt, eben wie bei der Nationalhymne. Es faszinierte mich zu sehen, welche Resonanz die Lieder innerhalb der tansanischen Gesellschaft hatten, weshalb ich mich fragte welche Möglichkeiten Bongo Flava in der Gesellschaft wohl noch hätte. Das Studium der Afrikawissenschaften, sowie die Erarbeitung der vorliegenden Arbeit verdeutlichten mir einiges über diese Fragestellung.

Die landesweite, junge Pop- und Hip-Hop-Musikszene mit dem Namen Bongo Flava ist schon lange für seine gesellschaftskritischen Texte bekannt, in denen Sänger*innen über die junge Generation sprechen. Dabei thematisieren sie Schwierigkeiten und alltägliche Probleme, mit denen die urbane, tansanische Jugend konfrontiert ist. Dazu zählen etwa Armut, Wohnungslosigkeit, Korruption, Krankheiten oder Gewalt. Auch gewisse einschneidende Erlebnisse oder nationale Ereignisse, wie etwa politische Wahlen, können die Liederproduktion stimulieren. Da Sänger*innen der tansanischen Gesellschaft, insbesondere der Jugend, sehr nahestehen, werden sie und ihre Musik als „Spiegel der Gesellschaft“ (*kioo cha jamii*) gesehen (vgl. Kapitel 2.2 – 2.4). Diese Bezeichnung dürfte Karl Marx wohl ungemein interessieren, sieht er Kunst doch nicht als *Spiegel*, sondern als *Hammer*. Doch im Sinne Karl Marx’s kann Bongo Flava in der tansanischen Gesellschaft, wie in dieser Arbeit gezeigt wird, sowohl als *Spiegel*, als auch als *Hammer* angesehen werden.

Nicht immer ist es leicht, jegliche Themen, welche die Jugend beschäftigen, in den Liedern zu behandeln. Unter gewissen Umständen kann sich das Aufgreifen bestimmter Inhalte in Songtexten als problematisch herausstellen. Manche Themen sind schlichtweg zu heikel, um öffentlich genannt oder diskutiert zu werden. Gerade politische Propaganda und die Kritik am bestehenden politischen System laufen große Gefahr, zensiert zu werden. Da Musiker*innen jedoch trotzdem ihre Botschaften verbreiten möchten, benutzen sie Strategien, um ihre

eigentliche Nachricht zu verschleiern. Dadurch können vor allem anstößige Themen, die etwa mit Politik oder auch Sexualität zu tun haben, oder irgendwie anderweitig verpönt sind, trotzdem angesprochen werden. Mithilfe von Metaphern und Anspielungen schaffen es Musiker*innen alle möglichen Anliegen in ihren Lieder zu verpacken, ohne eine Zensur fürchten zu müssen. Nach diesem Prinzip wurden in den 1980er und 1990er Jahren zahlreiche Lieder verfasst, welche sich mit dem plötzlichen Auftauchen und den Gefahren von HIV und Aids³ befassten. Durch die Verbindung der Krankheit mit sexuell riskantem Verhalten ist sowohl die Nennung der Krankheit als auch das Sprechen darüber innerhalb der tansanischen Gesellschaft stark tabuisiert. Dies schlägt sich in den Liedern nieder. Anstatt die realen Begriffe „Aids“, „HIV“ oder den Swahili Namen *ukimwi* zu verwenden, nutzen Sänger*innen eine Vielzahl an Synonymen in ihren Liedern, um über HIV, Aids oder Sex zu sprechen. Durch Metaphern, Anspielungen und Verschleierungen konnten so etliche Lieder mit einer Aids-bezogenen Botschaft verbreitet werden, welche jedoch nach außen hin einen völlig harmlosen Inhalt vorgaben (vgl. Kapitel 2.5).

Diese Art der Inhaltsverbreitung interessierte und faszinierte mich sehr. Es gibt bereits einige Arbeiten, die sich mit der politischen und gesellschaftskritischen Rolle des Bongo Flavas auseinandersetzen. Viele dieser Arbeiten begrenzen sich auf bestimmte Aspekte oder Themengruppen, und etliche benutzen Songtext-Analysen um ihre Erkenntnisse zu stützen. Für diese Arbeit beschloss ich daher, ein neues, noch unerforschtes Thema zu analysieren. Es sollte ein populäres Thema sein von welchem davon auszugehen war, dass es in Bongo Flava Liedern ausreichend thematisiert wurde, um genug Material zu liefern. Gleichzeitig sollte es jedoch auch so neu und aktuell sein, um ein unberührtes Forschungsfeld zu garantieren.

Im Jahr 2020 wurde ich darauf aufmerksam, dass diverse Musiker*innen Lieder mit dem Titel „Corona“ oder „Covid-19“ veröffentlicht hatten. Als ich diese anhörte, stellte ich fest, dass sich tatsächlich alle mit der Corona⁴-Virus-Pandemie beschäftigten und dass es auffallende

³ in dieser Arbeit wird häufiger von HIV und Aids die Rede sein. Die beiden Krankheiten sind zwar miteinander verknüpft, jedoch nicht gleichzusetzen. HIV (*Human Immunodeficiency Virus*) ist ein Virus, welches eine Schwächung des menschlichen Immunsystems auslösen kann, jedoch nicht zwingend Erkrankungen mit sich bringt. Von AIDS (*Acquired Immune Deficiency Syndrome*) spricht man, sobald das Virus das eigene Immunsystem soweit geschwächt hat, dass der Körper Infektionen nicht mehr selbst bekämpfen kann. Infolgedessen können Krankheiten oder Tumore auftreten. AIDS ist nicht heilbar (Queer HIV Info 2022). Da jedoch zur Aufklärungsarbeit dieser Thematik ein Vorgehen sowohl gegen HIV als auch Aids notwendig ist, werden in dieser Arbeit immer beide Begriffe simultan genannt.

⁴ Die Bezeichnungen *Corona* und *Covid-19* werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Obwohl der Begriff *Covid-19* („Corona-Virus-Disease-2019“) im internationalen Diskurs geläufiger ist, habe ich mich dazu entschieden, in dieser Arbeit vorrangig den Begriff *Corona* zu verwenden. Ausschlaggebend war einerseits die Bevorzugung dieses Begriffes im deutschsprachigen Raum, als auch die fast ausschließliche Benutzung des Wortes *Corona* im musikalischen swahilisprachigen Raum.

Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Inhalte und der Vermittlung dieser gab. Die Corona-Pandemie stellt ein optimales Thema für die Besprechung in Bongo Flava-Liedern da. Die Krankheit, welche erstmals im Frühjahr 2020 internationales Interesse weckte, verbreitete sich rasant zu einer globalen Pandemie und sorgte für mediales Aufsehen. Eine Vielzahl von Musiker*innen Tansanias veröffentlichte daher bereits im Jahr 2020, kurz nach dem Bekanntwerden der Krankheit, Lieder mit Corona-bezogenem Inhalt. Als begeisterte Bongo Flava Hörerin begann ich nach allen Liedern zu suchen, die sich mit Corona beschäftigen. Dabei fiel mir sofort auf, welche Masse an Liedern es zu dieser Thematik gibt. Mindestens ein Dutzend Lieder konnte ich auf *youtube*⁵ - nur durch Eintippen des Namens „Corona“ in Verbindung mit dem Suchbegriff „Bongo Flava“ oder ausgewählten Bongo Flava Stars – sofort auffindig machen. Bei der Analyse der Lieder ergaben sich einige interessante Hinweise auf die Umgangsweise mit dieser neuartigen Krankheit (vgl. Kapitel 4), sodass ich beschloss, dies zu meinem Forschungsthema zu erwählen. Mein Ziel war es, der Frage nachzugehen, wie das Thema Corona in der tansanischen Musikszene behandelt wird. Ultimativ wollte ich so herausfinden, welchen Bezug tansanische Jugendliche zur Krankheit Corona haben und wie Musik zur Bewusstseinsänderung zu aktuellen Gesundheitsthemen beitragen kann. Dies alles nahm ich mir mit der Überzeugung vor, dass Musik einen wirklichen Beitrag zur Gesellschaft leisten kann, dass sie eben doch als *Hammer* wirkt, der die Gesellschaft und die in ihr lebenden Menschen *formen* kann .

1.2 Forschungsfragen und Forschungsthese

Diese Arbeit behandelt die Darstellung der Corona-Pandemie innerhalb der tansanischen Musikrichtung Bongo Flava. Die These dieser Arbeit ist, dass Musiker*innen einen hohen Stellenwert in der tansanischen Gesellschaft besitzen und daher einen Einfluss darauf haben, wie junge Menschen mit der Corona-Krise umgehen. Es wird vorgeschlagen, dass Musiktexte die Wahrnehmung bezüglich der Pandemie verändern können und es so möglich ist, den Diskurs über Corona innerhalb der Gesellschaft zu schärfen beziehungsweise positiv zu beeinflussen. So können beispielsweise Informationen verbreitet werden oder Hörer*innen Maßnahmen zur Aufklärung, Prävention und Eindämmung der Krankheit nahegelegt werden.

⁵ Alle die in dieser Arbeit aufgelisteten Lieder wurden auf der kostenlosen *online Streaming*-Plattform www.youtube.com akquiriert und können dort gefunden werden.

Die zentralen Fragen, welche diese Arbeit dabei zu beantworten versucht, sind:

- Wie wird in der aktuellen Bongo Flava Musik über Corona gesprochen?
- Welche Themen und Inhalte werden von Musiker*innen in diesen Liedern vermittelt?
- Welche Strategien benutzen Musiker*innen, um ihre Inhalte zu verbreiten?
- Welche Maßnahmen und Methoden werden zur Eindämmung der Pandemie dargestellt?

1.3 Struktur

In Kapitel 1 dieser Arbeit wird ein Überblick über die Beweggründe des Verfassens dieser Arbeit aufgezeigt. Es werden persönliche Forschungsgründe dargelegt, welche mein Interesse und meine Motivation erklären. Es werden Forschungsfragen und -ziele demonstriert, sowie die These dieser Arbeit vorgestellt. Außerdem werden Struktur und Inhalte dieser Arbeit erläutert.

Kapitel 2 befasst sich ausführlich mit dem Musikgenre Bongo Flava. Zuerst wird ein geschichtlicher Hintergrund gegeben, der aufzeigt, welche historischen Ereignisse und politischen Entscheidungen zur Entstehung dieses Genres geführt haben. Danach werden musikalische, sprachliche und kulturelle Besonderheiten des Bongo Flavas vorgestellt. Neben der ausführlichen Darstellung der Musikrichtung werden in diesem Kapitel außerdem auch Themen und Inhalte besprochen, die zentral für diese Musik sind. Zuletzt wird auch auf die Musiker*innen eingegangen und analysiert, welche Rolle diese in der tansanischen Gesellschaft spielen. Dafür wird das Beispiel der HIV/Aids-Pandemie der 1980er und 1990er Jahre herangezogen, anhand welchem aufgezeigt wird, welche Rolle Musik und Interpret*innen in der Aufklärungsarbeit einer Pandemie gespielt haben.

In Kapitel 3 wird Corona als Thema mit der Bongo Flava-Musik verknüpft. Zunächst wird ein Überblick über die Corona-Situation in Afrika und spezieller in Tansania gegeben. Danach wird diskutiert, welche Möglichkeiten und Chancen Musiker*innen innerhalb dieser Debatte haben können, und wie sie ultimativ den Diskurs um die Corona-Pandemie innerhalb Tansanias formen könnten.

In Kapitel 4 wird die Forschungsfrage dieser Arbeit erörtert. Dazu wird zuerst die methodische Vorgehensweise, sowie der in dieser Arbeit behandelte Korpus vorgestellt. Anschließend werden Songtext-Analysen durchgeführt, wobei einzelne Passagen detailliert erläutert werden. Hierzu werden 16 Bongo Flava Songs herangezogen und nach bestimmten Kriterien analysiert.

Für die Analyse sollen die in den Liedern angesprochenen Themen und Inhalte betrachtet, gegliedert und exzerpiert werden. Abschließend werden sprachliche und stilistische Strategien näher beleuchtet, welche Sänger*innen in ihren Liedern verwenden.

Kapitel 5 gibt einen Überblick über die in Kapitel 4 gewonnen Ergebnisse und diskutiert die Bedeutung dieser. Die Interpretation der Ergebnisse und die Darlegung dieser dienen zur Beantwortung der Forschungsfrage(n).

In Kapitel 6 soll ein umfassender Überblick über die Gesamtheit dieser Arbeit gegeben werden. Dazu wird zusammengefasst, was in dieser erarbeitet wurde und welche Ergebnisse aus der hier durchgeführten Forschung gewonnen wurden. Zuletzt wird über mögliche Probleme dieser Arbeit gesprochen und ein kurzer Ausblick über die Themen Corona und Bongo Flava gegeben.

2. Bongo Flava

Bongo Flava ist der Name einer zeitgenössischen Musikrichtung aus Tansania, die in den 1980ern entstand und seit den 1990ern als beliebtestes Musikgenre in Tansania gilt. Sie wurde von vielen verschiedenen musikalischen Stilrichtungen wie *Zouk*, *Reggae*, *Congolese bolingo* sowie indischer und traditioneller tansanischer Musik inspiriert. Heute ist Bongo Flava vor allem eine Mischung aus Pop, Hip-Hop und RnB. Ein besonderes Merkmal des Bongo Flavas ist, dass Texte größtenteils auf Swahili gesungen werden. Die Musik wird von Menschen aller Altersklassen gehört, jedoch besonders mit der jungen Generation verknüpft und daher auch *muziki wa kizazi kipya* („Musik der neuen Generation“) genannt. Die Entstehung und das Wachstum des Bongo Flavas wurden durch verschiedene nationale, sowie internationale Faktoren beeinflusst (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 24).

Um das Phänomen als solches erfassen zu können ist es daher wichtig, sich mit den Umständen der Entstehungsgeschichte zu befassen, sowie auf diverse soziale und politische Faktoren Rücksicht zu nehmen. In folgendem Kapitel wird Bongo Flava daher aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Ein kurzer geschichtlicher Einblick wird eine Übersicht über wichtige Ereignisse liefern, die die Entstehung des Bongo Flavas begünstigt haben. Danach werden einzelne Faktoren und Eigenschaften der Musikrichtung genauer analysiert.

Ein wichtiger Aspekt zum Verständnis für die Entstehung des Bongo Flavas liegt in der Verknüpfung zur US-amerikanischen Hip-Hop-Szene und der dadurch entstehenden lokalen, tansanischen Hip-Hop-Szene. Die Wurzeln des Bongo Flavas liegen in dieser lokalen Hip-Hop-Varietät, wobei sich beide Musikrichtungen (also US-amerikanischer und tansanischer Hip-Hop) erst etwas später unabhängiger voneinander entwickelt haben und heutzutage simultan existieren beziehungsweise je nach Quelle zusammengezählt werden. Die genaue Definition dieser sowie verschiedener Sichtweisen hinsichtlich der Abgrenzung werden später in diesem Kapitel erläutert. Im folgenden Abschnitt wird zunächst einmal dargestellt, wie der Hip-Hop nach Tansania kam und wie sich daraus eine lokale Musikszene etablierte.⁶

⁶ Der Richtigkeit halber wird zu Beginn dieses Kapitels die Bezeichnung Hip-Hop verwendet, auch wenn damit auf die Entstehung des Bongo Flavas angespielt wird. Die Bezeichnung Bongo Flava wird hingegen erst verwendet, wenn dieser sich aus geschichtlicher Sichtweise bereits herausgearbeitet und etabliert hat.

2.1 *Uhuru na Umoja*⁷

Die musikalische Landschaft Tansanias wurde maßgeblich durch diverse Faktoren konstruiert und geformt. Dazu zählen unter anderem Kolonialismus, Nationalismus, Sozialismus sowie politische und ökonomische Liberalisierungen in Tansania. Mit der Unabhängigkeit Tanganyikas im Jahr 1961 begann erstmals der Versuch, kulturelle Werte wiederaufzubauen, die zuvor durch den Kolonialismus zerstört worden waren (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 9).

Der erste Präsident Tanganyikas und später Tansanias, Julius K. Nyerere, auch bekannt als *Mwalimu* („Lehrer“) oder *Baba wa Taifa* („Vater der Nation“) sprach sich besonders für den (Wieder-)Aufbau einer gemeinsamen, nationalen Identität sowie der Sicherstellung einer eigenen, traditionellen Kultur aus. Nyerere und seine Partei TANU⁸ (Tanganyika African National Union) setzten auf nationalistische Werte und die Ablehnung des Kolonialismus mit all seinen Folgen. Dies inkludierte erstmals auch die Intoleranz gegenüber fremden, insbesondere westlichen Werten, um sich eine eigenständige Politik und Wirtschaft aufzubauen. Als 1967 die sozialistische *ujamaa*⁹-Periode begann, wurden diese Ziele noch konsequenter verfolgt. Die kontrollierte Produktion kultureller Güter erreichte 1974 mit der Gründung einer neuen Institution ihren Höhepunkt: der *BAMUTA* (*Baraza la Muziki la Taifa*; „Nationaler Musikrat“), welche später in *BASATA* (*Baraza la Sanaa la Taifa*; „Nationaler Kunstrat“) umbenannt wurde. Die Aufgabe dieser Institution war die absolute Restriktion von westlichem oder fremdem Einfluss in der nationalen Kunst- und Kulturproduktion (Reuster-Jahn & Krings 2014: 11-12). Dies wirkte sich stark auf den Musikmarkt Tansanias aus. Westliche Popmusik war strikt verboten. *Ngoma*¹⁰, eine traditionellere Musikrichtung aus Tansania, wurde hingegen gefördert, da diese Musik von der Regierung als authentisch

⁷ Übersetzt: „Freedom and Unity“ ist ein durch Julius Nyerere entstandener Ausdruck, welcher die Ideologie seiner Politik, besonders der sozialistischen Werte, verkörpert.

⁸ Nach der Unabhängigkeit Tanganyikas im Jahr 1961 vereinten sich die auf dem Festland Tanganyikas regierende Partei TANU, und die auf der autonomen Insel Sansibar regierende Partei *Afro-Shirazi Party* (ASP) im Jahr 1977 zur Partei *Chama Cha Mapinduzi* (CCM), unter dem ersten Parteivorsitzenden Julius Nyerere (CCM 2018).

⁹ *Ujamaa* bezeichnet eine sozioökonomische Politik, die zwischen 1964 und 1985 von Präsident Julius Nyerere in Tansania umgesetzt wurde. *Ujamaa* kann auf Swahili als Großfamilie, Brüderlichkeit und, wenn es in einem politischen Kontext verwendet wird, als eine Form der Solidarität oder des afrikanischen Sozialismus verstanden werden. Wie in der Arusha-Erklärung vom 5. Februar 1967 dargelegt, bestand *Ujamaa* aus einem Prozess von „Verdörflichung“ oder kollektiver Landwirtschaft sowie die Verstaatlichung von Banken und Industrien und ein Programm zur Eigenständigkeit. Dies war Teil einer umfassenderen Reihe von Reformen, die die Schaffung eines Einparteienstaates, die Bereitstellung kostenloser und obligatorischer Bildung und die Schaffung einer nationalen tansanischen Identität durch die Verwendung von Swahili als Landessprache umfassten (Chessman: 2019)

¹⁰ *Ngoma* ist eine beliebte Musikrichtung, welche zusammen mit Tanz, Gesang und traditionellen Instrumenten ein charakteristisches Element bei Events, Ritualen und Feierlichkeiten im ruralen und urbanen Tansanias ist (Askew 2002: 69).

anerkannt wurde. Vor allem in urbanen Zentren wie Dar es Salaam begann sich – neben *Ngoma*-Hörer*innen - ein größeres Publikum für andere Musikrichtungen wie *Dansi*¹¹, *Kwaya*¹² oder *Taraab*¹³ zu bilden. Dieses Interesse führte dazu, dass diese Musikgenres nach einiger Zeit zwar geduldet, jedoch auch stark kontrolliert wurden. Poppige Lieder wurden dazu häufig mit regierungsfreundlichen Liedtexten versehen, sodass die Musik zwar zur Unterhaltung diente, jedoch zusätzlich die Verbreitung staatlicher Ideologien sichergestellt wurde (Perullo 2011: 63-64). Die Ambiguität dieser Handhabung wird durch Perullos¹⁴ Worte deutlich:

“The post-independence period – with initiatives to create a nationalist identity and establish institutions to monitor and control the arts – set the tone for the country’s future music economy. Within these nationalizing efforts, music was entertainment, but it had another function: to promote and safeguard the ideologies of the state.” (Perullo 2011: 64)

Die staatliche Kontrolle über die Entwicklung der musikalischen Wirtschaft Tansanias zeigte sich außerdem an der direkten Übernahme aller Radiostationen, Aufnahmestudios und Aufführungsorten durch die Regierung. Diese restriktive Einflussnahme auf die kulturelle Medienlandschaft, speziell der Musik, lockerte sich erst mit Tansanias zweitem Präsidenten, Ali Hassan Mwinyi, im Jahr 1985. Unter Mwinyi bemühte sich die tansanische Regierung in den späten 1980er Jahren um den Wechsel von einer sozialistischen zu einer kapitalistischen Gesellschaft. Die Liberalisierungen, die mit diesem Wandel einhergingen, waren ausschlaggebend für die spätere Entwicklung der tansanischen Musikbranche. Sie ermöglichten nicht nur die Entstehung unabhängiger Radiosender und Zeitungen, sondern vereinfachten auch den Import vieler Güter aus westlichen Ländern. Das beinhaltete Zeitungen, Kleidung und Musik, die stark von der US-amerikanischen Hip-Hop Kultur beeinflusst waren. Vor allem junge Leute profitierten von der plötzlichen Freiheit. Jugendliche, die zuvor schon an Musik interessiert waren, fanden dadurch neue Jobs bei Radiosendern, als DJs, Journalist*innen und Produzent*innen (Perullo 2005: 78).

¹¹ *Dansi* ist eine lokale Musikrichtung Tansanias, welche vor allem durch die Verwendung von Swahili Sprichwörtern und Redewendungen bekannt wurde. *Dansi* Musik wurde häufig zu ritualen Zwecken wie Hochzeiten oder aber in urbanen Clubszenen gespielt und besitzt einen elitären Charakter (Askew 2002: 99).

¹² *Kwaya*, aus dem Englischen „choir“, ist eine durch christlichen Evangelismus und Afrikanischen Kirchen geprägte Musikrichtung, welche ihre Ursprünge in der europäischen Kirchenchor Musik hat (Askew 2002: 70).

¹³ *Taarab* ist eine aus Sansibar stammende Musikrichtung, welche instrumentale und rhythmische Eigenschaften aus dem arabischen Raum besitzt. *Taarab* besteht oft aus kleinen Gruppen mit höchstens zehn Musiker*innen (Askew 2002: 115).

¹⁴ Alex Perullo ist Professor für Ethnologie, Afrikawissenschaften und Musik an der Bryant Universität in Rhode Island, USA. Seine Interessen liegen vor allem in Musikethnologie sowie Studien über urbane Gesellschaften und der Afrikanische Diaspora (Bryant University 2022).

Eines der gravierendsten Veränderungen für die mediale Landschaft Tansanias war der *Broadcasting Service Act*, welchen Präsident Mwinyi am 11. Juli 1993 unterzeichnete. Das Gesetz erlaubte es Privatunternehmen und -personen erstmals eine Rundfunkzulassung zu erwerben. Neben TV betraf dies vor allem das beliebteste Medium Tansanias zu dieser Zeit: das Radio. Die Privatisierung dieses Mediums eröffnete vielfältigere Möglichkeiten für Musiker*innen und Hörer*innen. Bis zur Verabschiedung des *Broadcasting Service Acts* existierte lediglich ein einziger Radiosender in Tansania, der *Radio Tanzania Dar es Salaam*. Seine Inhalte und Programme wurden lückenlos staatlich reguliert und kontrolliert (Raab 2006: 40). Dies änderte sich durch die Unterzeichnung des neuen Gesetzes 1993: Etliche neu gegründete Radiostationen sendeten plötzlich neue, fremde Musik, Nachrichten und Ideen. Zum ersten Mal entzogen sich die öffentlichen Medien und ihre Inhalte komplett staatlicher Kontrolle (Perullo 2011: 188-190).

2.2. It's a Bongo Flava World

Die Entstehung des Bongo Flavas steht in direktem Zusammenhang mit eben geschilderten politischen und wirtschaftlichen Entwicklung Tansanias. Neben diesen Faktoren spielten auch Auswirkungen der stetig wachsenden Globalisierung und Urbanisierung eine wichtige Rolle in der Entstehung der Musikszene. Diese werden anschließend geschildert.

2.2.1 Der Prozess der Aneignung: *Imitation* und *Swahilization*

Der Ursprung des Bongo Flavas wird in den 1980ern datiert, zwischen den Jahren 1984 und 1989, als durch das Ende der *ujamaa*-Zeit fremde Musik in das Land strömte. Durch Musik und Videokassetten kamen junge Tansanier*innen so erstmals mit der US-amerikanischen Hip-Hop-Kultur in Berührung (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 26-27). Die erste Generation, die Zutritt zu dieser Art von Musik hatte, waren die Kinder einer Elite. Damit waren Kinder und Jugendliche gemeint, deren Eltern zur sozialen Oberschicht Tansanias gehörten, oder die Verwandte in westlichen Ländern hatten. Durch diese bekamen sie Kassetten und Hip-Hop-Kleidung geschickt und erhielten so als erstes die Gelegenheit, mit der Hip-Hop-Kultur vertraut zu werden. Etwas später wurde Hip-Hop auch in ausgewählten Bars und Clubs gespielt und weckte somit das Interesse weiterer junger Menschen. Durch das Spielen dieser Musik an öffentlichen Orten verlor Hip-Hop schließlich seinen Status als private Eliten-Musik und erlangte größere Bekanntheit in den verschiedensten sozialen Schichten. Vom ursprünglichen Interesse an dieser Musik bis zum Erschaffen einer eigenständigen Musikszene durchliefen

Tansanias Jugendliche viele experimentelle Phasen. Die erste davon war eine Imitation der importierten Musik. Junge Rapper traten in Clubs auf und performten Coverversionen von US-amerikanischen Hip-Hop-Liedern auf Englisch, während sie von DJs begleitet wurden. Dieses bloße Nachsingen fand Beliebtheit und wurde auch an Sekundär- und weiterführenden Schulen von jungen Männern kopiert, wo das große Interesse an der Musik für einen regen Austausch an Tonträgern sorgte. Private Hip-Hop-Partys, die von Schüler*innen veranstaltet wurden, vergrößerten den Kreis der an Hip-Hop interessierten Jugendlichen rasant (Raab 2006: 53-54). Viele junge Tansanier*innen adaptierten neben der Musik auch den Kleidungsstil, den sie in Hip-Hop Videos sahen. Es formten sich Hip-Hop-Gruppen und -Kollektive und einige davon erreichten große Bekanntheit innerhalb der Szene (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 24). Diese Nachahmung eines Lebens- und Musikstils wird auch *copy* oder *imitation* (Raab 2006: 52) genannt, da es sich um eine Kopie beziehungsweise Nachahmung eines bestimmten Originals handelt. Aufgrund der Neuheit des Hip-Hops in Dar es Salaam konnte sogar das Imitieren von Vorbildern als innovativ gelten (Raab 2006: 52). In dieser Phase der Aneignung prägten sich lokale Eigenheiten, sowie das Gespür der Musiker*innen für Sprache, Beats, Rhythmus und *flow*. Die Digitalisierung machte es zudem zunehmend einfacher, günstig und mit minimalem Aufwand Lieder zu produzieren (Reuster-Jahn 2014: 3-4).

Durch eine ansteigende Zahl an Aufnahmestudios und eine zunehmend organisiere Promotion entwickelte sich Hip-Hop von einer Subkultur zu einem beliebten Musikgenre. Der wichtigste Impuls dafür war der Wechsel von der Originalsprache Englisch zur lokalen Sprache Swahili. Dieser Trend, die sogenannte *Swahilization*, wurde durch den Musiker *Saleh J* angestoßen. Saleh, mit bürgerlichem Namen Saleh Jaber, war Sohn eines tansanischen Diplomaten und einer europäischen Mutter und hatte selbst Verwandte in Großbritannien. Er war einer der ersten tansanischen Musiker, der originale Hip-Hop Lieder verwendete und eigene Texte auf Swahili dazu schrieb, bevor er diese performte. Seine Version von *Ice Ice Baby* von US-Rapper *Vanilla Ice*, welche er 1991 veröffentlichte, gilt als Wendepunkt in der Hip-Hop- beziehungsweise Bongo Flava-Musik. Dieser Song war der erste Hip-Hop-Track, welcher auf dem tansanischen Musikmarkt auf Swahili veröffentlicht wurde. Anders als im Original Lied von *Vanilla Ice*, in welchem es um Gewaltverbrechen geht, sprach *Saleh J* in seinem Lied über AIDS, ein Thema welches viele Tansanier*innen zu diesem Zeitpunkt beschäftigte. Die *Swahilization* ermöglichte vor allem Jugendlichen aus ärmeren und sozial schwächeren Hintergründen sich an der Musik zu beteiligen. Der Wandel von Englisch zu Swahili als Musiksprache öffnete schließlich den Markt für alle Tansanier*innen und schuf

Platz für Themen, die die Jugend wirklich beschäftigten (Raab 2006: 52-54). Bevor die *Swahilization* stattfand und der Hip-Hop zur Phase der Imitation nur auf Englisch zugänglich war, war das nicht möglich, denn: „*Hip-Hop wurde in dieser Zeit als Musik wahrgenommen, die alles andere war als tansanisch. [...] Die Sprache des Hip-Hop [...] war Englisch, die Musik galt als US-amerikanisch, die Texte waren auf die Lebenswelten der US-Rapper, die sie geschrieben hatten, ausgerichtet*“ (Raab 2006: 53). Mit der *Swahilization* passte sich die Musik an die Lebensrealität tansanischer Jugendlicher an: „*Saleh J gab Hip-Hop in Tansania damit seinen vielleicht wichtigsten Impuls. Mit seinen Kiswahili Raps begann eine Phase des Hip-Hops in Tansania, in der die Rapper zunehmend Abstand vom Original nahmen*“ (Raab 2006: 56).

Durch das Auftreten von Rappern in Clubs und Discos wurde die Musik weiter befördert und so einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Das erste Hip-Hop-Event fand 1990 im *Langata Club* in Kinondoni, einem Stadtteil Dar es Salaams, statt. Mit der Liberalisierung der Medien im Jahr 1993 fiel schließlich die letzte Hürde für den Beginn einer neuen musikalischen Ära. Die Möglichkeit, nun durch private Medien wie TV und Radio für diese Musikrichtung zu werben, eröffnete Musiker*innen und Produzent*innen ganz neue Möglichkeiten. Im Jahr 2002 existierten bereits mehr als fünfzehn private Aufnahmestudios alleine in Dar es Salaam. Die Situation in Dar es Salaam in den frühen 2000ern beschreiben Reuster-Jahn und Hacke (2014) als eine *Bongo Explosion* (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 28), eine Phase in welcher der Konsum von Hip-Hop und Bongo Flava neue Ausmaße annahm: „*Bongo Flava was in the air – in streets, shops and minibuses*“ (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 30). Rap verlor so seinen Satus als Musik einer kleinen Elite und wurde von Jugendlichen aller sozialer Schichten aufgegriffen. *Kwanza Unit* war die erste Gruppe, die kiswahilisprachige Rap Songs schrieb, und sie zudem mit selbstproduzierter Musik unterlegten. 1994 veröffentlichten sie die erste Kassette, die komplett selbst produziert war, wenn auch stark beeinflusst von US-amerikanischen Vorbildern. Durch all diese Faktoren, Entwicklungen und sich verändernder Rahmenbedingungen schaffte es Hip-Hop in Tansania in einem mehrjährigen Prozess zu einem extrem erfolgreichen Genre zu werden (Raab 2006: 55-59). Der Wandel von der Adaption des US-amerikanischen Hip-Hops zu einer unabhängigen Musikrichtung namens Bongo Flava ereignete sich nicht über Nacht, sondern über einen mehrjährigen Adaptionprozess. In den 2000er Jahren hieß Swahili Rap bereits Bongo Flava beziehungsweise wurde unter diesem Begriff zusammengefasst. Die tatsächliche Umbenennung erfolgte vermutlich zwischen den

Jahren 1996 und 1997. Seit 2001 erkennt der nationale Kunstrat *BASATA* Bongo Flava als offizielles Musikgenre in Tansania an (Raab 2006: 62-64).

Eine ähnliche Entwicklung wie die der Hip-Hop Kultur in Tansania lässt sich zeitgleich auch in anderen afrikanischen Ländern beobachten. Ntarangwi¹⁵ (2010) sieht die Entstehung dieser musikalischen Zentren als Resultat einer postkolonialen Zeit sowie der Hinwendung zu westlichen Medien, vor allem aus den USA. Er argumentiert: *“Despite this direct correlation with American hip hop in the initial stages, African hip hop has undergone significant indigenization and today the majority of hip-hop artists articulate a kind of music that is very much reflective of local musical styles and sensibilities”* (Ntarangwi 2010: 1321). Die Motivation vieler junger afrikanischer Musiker*innen liegt in der persönlichen Identitätsfindung inmitten vieler sozioökonomischer und politischer Herausforderungen. Hip-Hop dient so als Ausdrucksmittel für die alltäglichen Probleme der afrikanischen Jugend und verschafft ihnen die Möglichkeit, sich kritisch an der Entwicklung ihres Landes zu beteiligen (Ntarangwi 2010: 1316). Clark¹⁶ (2012) sieht Hip-Hop als eine der wichtigsten kulturellen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte in Afrika. Angefangen als Musikbewegung hat sich Hip-Hop zu einem wichtigen Medium für Jugendliche entwickelt, um ihnen eine Stimme auf nationaler und internationaler Ebene zu geben. Laut ihr sind *„Anti-colonial struggle, Socialism and Pan Africanism“* (Clark 2012: 24) dafür verantwortlich, dass Jugendliche sich in der Not sehen, sich eine eigene Stimme verschaffen zu müssen. Die meisten Länder besitzen diverse Hip-Hop *communities*, unter anderem Burkina Faso, Kenia, Ghana, Mali, Senegal, Sierra Leone, Südafrika, Tansania und Uganda. Die wohl bekanntesten sind *Senerap* aus dem Senegal und *Hip-Life* aus Ghana. Vor allem metropole Städte und urbane Zentren sind Heimat dieser Musikbranchen (Clark 2012: 23-24).

2.2.2 Sprachwahl

Der Name Bongo Flava leitet sich vom Swahili Wort *ubongo* („Gehirn“) und einer lexikalischen Manipulation des englischen Wortes *flavour* („Geschmack“) ab. *Ubongo*, oder kurz *bongo*, bedeutet Gehirn oder Intelligenz und gilt als Spitzname für Tansania und speziell für Dar es Salaam. Die Motivation hinter dem Namen steckt darin, dass man viel Gehirn und Intelligenz braucht, um in der Millionenmetropole Dar es Salaam überleben zu können. So

¹⁵ Mwenda Ntarangwi ist Professor für Anthropologie am Calvin College in Michigan, USA. Er forschte unter anderem zu Musik, Geschlecht, Identität, Performance und Postkolonialität (Encyclopædia Britannica 2022).

¹⁶ Dr. Msia Kibona Clark ist Professorin und Direktorin am Institut für Afrikawissenschaften an der Howard Universität in Washington D.C., USA. Sie forschte unter anderem zu Panafricanismus, afrikanischem Feminismus, zur afrikanischen Diaspora, sowie zu afrikanischen Hip-Hop Kulturen (Howard University 2022).

werden die schwierigen Lebensumstände verdeutlicht, mit denen sich Jugendliche in Dar es Salaam täglich konfrontiert sehen (Raab 2006: 84). Der vollständige Name Bongo Flava entstand im Jahr 2000 durch verschiedene Radioprogramme. Der tansanische DJ *KBC* gründete eine Radio Serie, in der er ausschließlich tansanischen Rap und RnB spielte. Dieses Programm kündigte er stets an mit den Worten: „*And now what we are going to have are some Bongo Flavours*” (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 24). Wenig später griff der DJ *Steve B* diese Bezeichnung auf und nannte sein Programm *Bongo Flavours Session*. In dieser spielte er RnB, Bongo Hip-Hop und Zouk. Zusammen mit *DJ Venture* änderte er den Programm-Namen schließlich zu Bongo Flava, der Name, der bis heute erhalten blieb. Die ursprünglich rein englisch Bezeichnung *Flavour* hat sich mittlerweile phonetisch angepasst und wird nun häufig *Fleva* beziehungsweise *Flava* geschrieben (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 24).

Aus der Geschichte des Bongo Flavas wird klar, dass die Sprachwahl ein entscheidender Faktor für die Entwicklung dessen war. Die Sprache Swahili spielte eine wichtige Rolle in der Identitätsfindung einer eigenständigen, unabhängigen Musikkultur (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 31). Neben Swahili spielen mittlerweile jedoch auch andere Sprachen eine Rolle in der Gestaltung des Bongo Flavas, was Reuster-Jahn¹⁷ mit folgendem Zitat verdeutlicht:

„Tanzanian Bongo Flava artists generally choose among, or mix, Standard Swahili, Swahili urban street language (Lugha ya Mitaani), English and local languages to write their song lyrics. In doing so, they rely on their socio-cultural knowledge and their commercial awareness to position themselves within national and international music cultures.” (Reuster-Jahn 2014:1)

Die Sprachwahl der Jugend ist ein gut überlegter Prozess. Unter anderem durch Sprache bilden Sänger*innen eine *message*, die sie mit ihrer Musik verbreiten möchten. Durch die *Swahilization* wurde eine nationale Identität projiziert. Doch Swahili spielte schon in Zeiten der Unabhängigkeit und der Politik Nyereres eine große Rolle. Die Sprache Swahili wurde durch das *Interterritorial Language Committee*, welches in 1930 gegründet wurde, standardisiert. Nach der Unabhängigkeit des Landes im Jahr 1961 wurde sie als nationale und offizielle Sprache Tanganyikas beziehungsweise Tansanias anerkannt. Obwohl zeitgleich auch Englisch eine Position als nationale und offizielle Sprache besaß, hatte Swahili durch Nyereres Politik einen gesonderten Status als „*authentisches Symbol der tansanischen Nation*“ (Reuster-Jahn

¹⁷ PD Dr. Uta Reuster-Jahn ist eine der führenden Wissenschaftlerinnen in Bezug auf Swahili Studies und Forschungen über Lugha ya mtaani und Bongo Flava. Sie hat unter anderem Pädagogik, Afrikanische Philologie, Ethnologie und Humangeographie studiert und ist spezialisiert auf Swahili Literatur und Sprachlehre. Momentan ist sie Lektorin für Swahili an der Universität Hamburg (Universität Hamburg 2022).

2012: 150). Der nationale Swahili-Rat *BAKITA* (Baraza la Kiswahili la Taifa) bekam den Posten der Kontrolle über die standardisierte Form des Swahilis. Seine Aufgabe war die Observation der Sprache. Dies galt vor allem der Überwachung der Sprachverwendung in Medien wie Radio, Zeitungen und Verlagen. Daraus resultierte zunächst der Rückgang des Gebrauchs der englischen Sprache (Reuster-Jahn 2012: 150) und eine Stärkung bestimmter Werte:

“The urgency with which to utilize and preserve the Kiswahili language was evident in its official adoption as a medium of communication in Kenya and Tanzania. Since this quest for intense national pride, identity and unification through Kiswahili language was critical to Tanzania.” (Lukalo 2008: 257)

Seit den 2010er Jahren gibt es jedoch einen deutlichen Trend zur Verwendung der englischen Sprache in der Musikszenen. Grund dafür ist die fortschreitende Globalisierung. Diese stellt Musiker*innen in Bedrängnis, auch auf dem internationalen, nicht swahilisprachigen Markt erfolgreich zu sein (Reuster-Jahn 2014: 2). Die Benutzung des Englischen wird zudem mit einem gewissen Kosmopolitismus gleichgesetzt. Das Beherrschen der englischen Sprache wird gemeinhin mit Werten wie Internationalität, Prestige und Bildung verbunden und daher von vielen jungen Künstler*innen angestrebt (Reuster-Jahn 2012: 152).

Ein für Bongo Flava typischer Trend ist auch die Verwendung der lokalen Jugendsprache, *Lugha Ya Mtaani*. Dies ist eine Slang-Variation des Swahilis, welche besonders von der urbanen Jugend gesprochen und generiert wird. Erstmals dokumentiert wurde die Existenz einer solchen im Jahr 1958 als Swahili-Slang, welcher von jungen Männern im urbanen Raum benutzt wurde (Reuster-Jahn & Kießling 2006: 2-3). Jan Blommaert definierte *Lugha ya Mtaani* im Jahr 1990 folgendermaßen:

“A complex of English-interfered Kiswahili variants, appearing in most of the urban areas of present day Tanzania. It is assumed to be the medium of popular amusement through music and comic books, and seems to be the jargon of fashionable youngsters. Here, English interferences are mostly idiomatic in nature [...] and are heavily integrated.” (Reuster-Jahn & Kießling 2006: 3)

Lugha Ya Mtaani weist Gemeinsamkeiten mit anderen in Afrika gesprochenen Jugendsprachen auf. Das Ziel ist die informelle Kommunikation in *peer-groups*, also eine Gruppe von Menschen mit ähnlichem Alter und Interessen. Dies soll eine gemeinsame Identität und ein Gefühl von Solidarität erzeugen. *Lugha Ya Mtaani* ist somit gleichzeitig Zeichen und Träger jugendlicher Identität. Innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte wurde *Lugha Ya Mtaani* in direkten Zusammenhang mit Bongo Flava gebracht (Reuster-Jahn & Kießling 2006: 13-14).

Reuster-Jahn argumentiert: “*the rapid development of youth language after the socialist era in Tanzania, [...] was closely connected to the rise of Bongo Flava, a hip-hop movement in the country which spread lexical creations and imbued youth language with prestige*” (Reuster-Jahn 2016: 199).

Die Sprachwahl junger Menschen ist jedoch nicht statisch zu verstehen. Es ist ein konstanter Abwägungsfaktor und kann sogar innerhalb eines Liedes mehrmals wechseln. Englert¹⁸ (2008) erforschte, dass die Sprachwahl der Musiker*innen nicht auf deren Herkunft oder ökonomischen Status, sondern auf deren musikalischem Hintergrund basiert. Ihre verschiedenen sprachlichen Strategien hängen zwar auch mit ihrem bereits erlangten Erfolg und ihrer Identität zusammen, jedoch ebenso auch mit der Frage, welches Publikum sie mit ihrer Musik erreichen wollen. Obwohl auch Faktoren wie der Inhalt des Liedes oder das Ziel der *message* ausschlaggebend für die Sprachwahl ist, argumentiert Englert, dass diese Abwägung vor allem durch musikalische Ziele und Erfolge der Musiker*innen beeinflusst wird. So neigen bekannte, etablierte Sänger*innen (auch *masupastaa* genannt) häufiger dazu, Slang Wörter und *Lugha Ya Mtaani* in ihren Liedern zu benutzen. Unbekanntere Musiker*innen (sogenannte *maandagraundi*) verwenden hingegen häufiger Standard-Swahili in ihren Liedern. Dies tun sie, um die breite Masse zu erreichen, und sicherzustellen, von allen gehört und verstanden zu werden. *Masupastaas* können es sich hingegen leisten, auch neuere und kreativere Wortneuschöpfungen in ihren Liedern zu benutzen. Das Mischen verschiedener Sprachen als Strategie für Erfolgsmaximierung wird *kuchanganyachanganya* („vermischen“) genannt (Englert 2008: 52-53). Bongo Flava gilt als entscheidendes Vehikel für die Verbreitung von *Lugha Ya Mtaani* in der Gesellschaft. Musiktexte können sogar die Entstehung neuer Slang-Wörter begünstigen, sodass Bongo Flava zur Vitalität des *Lugha Ya Mtaani* beiträgt (Reuster-Jahn 2012: 152).

2.2.3 Soziale Aspekte: *msela* oder nicht?

Neben Sprache und Musik beinhaltet Bongo Flava weitere Komponenten, wie etwa das Nachempfinden des amerikanischen Lebensstils in Kleidung und Verhalten. Dieses wird durch die Nachahmung des afroamerikanischen *gangsters* erklärt. Verkörpert wird der stereotypische *gangster* durch den männlichen, Schwarzen Rapper, der durch Musik sein Geld verdient und

¹⁸ Assoz. Prof. Mag. Dr. Birgit Englert ist Vizestudienprogrammleiterin des Instituts für Afrikawissenschaften an der Universität Wien. Sie ist Professorin für Afrikanische Geschichte und Kulturen mit einem Fokus auf Landrecht, Gender, Populär- und Jugendkultur und Politik. Sie forschte unter anderem zu *Lugha ya mtaani* und Bongo Flava in Tansania (Universität Wien 2022).

sich durch bestimmte äußere Merkmale und Charakterzüge definiert. Das tansanische Gegenstück dazu ist der *msela*, ein „Mitglied der jungen, armen und hartarbeitenden Subgruppe Tansanias“ (Klein 2003: 24), ein „kinderloser Junggeselle“ (Raab 2006: 87). Dieser ist eine Art Vorbild und eine Figur mit der sich viele junge Tansanier identifizieren können oder wollen. Der *gangster* ist laut Klein (2003): „a global pattern of identification“ (Klein 2003: 24), und somit in der Hip-Hop-Musik akzeptiert und sogar angesehen (Raab 2006: 87-88). In Tansania jedoch stößt der *msela* bei der breiten Bevölkerung auf Abneigung und Verachtung. Ein *msela* zu sein bedeutet: „to have a hard life, to share the love for rap music and a hip-hop style of clothing, to greet each other with certain gestures, to speak a certain slang and to smoke Marihuana“ (Hacke 2007: 41). Oft wird ein *msela* jedoch stark mit dem Missbrauch von Alkohol und Drogen, Faulheit und Kriminalität in Verbindung gebracht, weshalb vor allem ältere Leute *msela* ablehnen und verabscheuen. Durch diese Stigmatisierung ist die Figur des *msela* und die Menschen, die sich mit ihr identifizieren in den Hintergrund gerückt, während sich Bongo Flava als Mainstream-Musik durchsetzte. Der Begriff des *msela* weist eine Verbindung zum *gangsta*-Rap auf, welcher „symbolisch fasziniert, aber inhaltlich abgelehnt wird“ (Raab 2006: 91). Obwohl der Begriff in den 1990er Jahren unter Jugendlichen Akzeptanz fand, wurde er von Älteren durch die Konnotation zu Drogen und Kriminalität abgelehnt, und mit *uhuni* (Hooliganismus) verglichen. So ist er heute in der Sub-Kultur des Hip-Hops akzeptiert und erwünscht, jedoch nicht in der allgemein zugänglichen Mainstream-Kultur des Bongo Flavas (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 27-28). Reuster-Jahn (2016) spricht über den *msela*, seine negative Konnotation innerhalb der Gesellschaft und wie er sich später entwickelte:

“However, during the second half of the 2000s, the image of the *msela* again underwent conceptual change; it became associated with drug use and unreliability. Moreover, it gradually dissociated from Bongo Flava, which at that point was being transformed into mainstream commercial music by entertainment and media companies. This changed music scene was, and still is, dominated by stylish artists such as Diamond, Barnaba and Ali Kiba. These artists either never wore or have abandoned their hip-hop outfits in favour of elegant dress, expensive accessories, and business like behaviour. With their attitude towards music as a business, they renounced their initial street credibility and their solidarity with poor urban youths. Moreover, many others in the Bongo Flava scene are now distancing themselves from the original *msela* identity and are aiming for elegance in dress and behaviour.” (Reuster-Jahn 2016: 204)

Durch die Verbindung von Hip-Hop beziehungsweise Bongo Flava mit der Kultur des *msela* hat vor allem die ältere Bevölkerung diese Musikrichtungen lange abgelehnt. Jugendliche und ihre Musik wurden von Älteren oft mit Gewalt und Feindseligkeit in Verbindung gebracht und

abgewiesen. Trotz dieser Tatsache versuchten Jugendliche sich selbst als kreative und ermächtigte Individuen zu sehen (Perullo 2005: 75). Für Jugendliche bietet Musik eine Möglichkeit, sich eine eigene *community* mit anderen Jugendlichen aufzubauen, in der sie ihren Ideen und Meinungen eine Stimme verschaffen können, welche von einer breiten Masse gehört wird (Reuster-Jahn 2008: 43). Da Bongo Flava von jungen Menschen gehört wird und größtenteils auch von jungen Menschen produziert wird, wird sie auch *muziki wa kizazi kipyaa* (Reuster-Jahn 2008: 44) genannt. Dieser Begriff wurde früher mit „Musik der Jugend“ übersetzt. Heutzutage versteht man darunter allerdings eher die „*Musik der Liberalisierungs-Ära*“ oder „*Musik der neuen Generation*“ (Reuster-Jahn 2008: 44). Obwohl der Begriff der „Jugend“ keine klar definierte oder homogene Kategorie darstellt, bildet der Ausdruck „junge Generation“ eine zwar mehrdeutige, aber doch zentrale Kategorie in Tansania (Suriano 2007: 208). Afrika ist demografisch gesehen ein sehr junger Kontinent. Die Mehrheit der Bevölkerung ist unter 30 Jahre alt. 2006 machten afrikanische Jugendliche zwischen 10 und 24 Jahren 33% der gesamten Bevölkerung aus. Dieser Trend ist auch in Tansania spürbar, wo Jugendliche eine breite soziale Kategorie darstellen (Ntarangwi 2010: 1318). Besonders Dar es Salaam gilt als junge, urbane Stadt, in der viele junge Menschen aufeinandertreffen. Bongo Flava wird zwar von Tansanier*innen aus allen Gegenden gehört, der Hauptproduktionsort ist jedoch nach wie vor Dar es Salaam. Obwohl die Hauptstadt Tansanias Dodoma ist, wird die Hafenstadt Dar es Salaam als artistisch-kreatives und kommerzielles Zentrum Tansanias gesehen und ist somit auch zugleich der Mittelpunkt des Bongo Flavas. Viele junge Tansanier*innen migrieren in der Hoffnung auf Arbeit, Erfolg und ein besseres Leben in die Millionen-Metropole (Reuster-Jahn & Kießling 2006: 10).

2.2.4 Bongo Flava und Hip-Hop im Vergleich

Die genaue Abgrenzung von Bongo Flava und Hip-Hop ist schwierig. Trotz der scheinbar linearen Entwicklung beider Genres, beginnend mit der Anpassung des Hip-Hops bis zur Entstehung des Bongo Flavas, bestehen Uneinigkeiten hinsichtlich der Abgrenzung der Musikrichtungen. Einige Musiker*innen sind der Meinung, dass tansanischer Hip-Hop zu Bongo Flava gezählt werden soll, andere wiederum wollen eine klare Grenze zwischen den beiden Genres ziehen (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 25). Obwohl sich Bongo Flava zweifelsohne aus der US-amerikanischen Hip-Hop-Bewegung heraus entwickelte, gibt es heute deutliche Unterschiede zwischen „*klassischem Bongo Flava*“ und „*klassischem Hip-Hop*“ (Englert 2008: 47). Als der Begriff des Bongo Flavas erstmals aufkam, wurde darunter „tansanischer Hip-Hop“ verstanden. Diese Sichtweise wurde später jedoch abgelehnt, als sich

Bongo Flava zunehmend in eine populäre Richtung entwickelte (Suriano 2007: 209). Die Kommerzialisierung und Kommodifizierung der Hip-Hop-Kultur in Tansania in den frühen 1990er Jahren verursachte erstmals das Bedürfnis nach einer klaren Definition der Grenze beider Genres. Dies wurde besonders von Befürwortern des originalen Hip-Hops angestoßen, welche Forderungen nach Authentizität unter Musiker*innen aussprachen. Grund dafür war die befürchtete Marginalisierung „authentischer“ Hip-Hop-Musik und -Kultur durch die Populärkultur (Clark 2013: 8). Viele Hip-Hop-Musiker*innen sehen in ihrer Musik die Verantwortung, tiefgründige und sozialkritische *messages* zu verbreiten, wohingegen Bongo Flava vorrangig einen poppigen *sound* und inhaltsleere Texte vermittelt (Frühwirt 2013: 54). Die Anforderungen an Musiker*innen, die sich als Hip-Hop-Künstler*innen verstanden, galten größtenteils den Texten beziehungsweise den Inhalten, jedoch auch der generellen Einstellung und dem Verständnis von Musik und Verantwortung: „*To be considered hip hop you need to stay true to the origins of hip hop as a tool of resistance and a voice of the people*“ (Clark 2013: 9). Viele Hip-Hop-Musiker*innen lehnen es deshalb ab, als Bongo Flava *artists* bezeichnet zu werden, um so ihre Authentizität zu bewahren (Clark 2013: 5). Die Gründe dessen werden von Clark (2013) folgendermaßen beschrieben:

„Hip hop not deemed ‘authentic’ is categorized as pop music, and a commodity [...]. That popular music (Bongo Flava) is perceived to lack the refinement or complexity (i.e., authenticity) of ‘high culture’ (in this case hip hop) it imitates, and is therefore not worthy of being taken seriously could be perceived as elitist. The criticisms of Bongo Flava, and the need to distinguish hip hop from Bongo Flava, centers not on a need to destroy popular music and culture, but on the perceived need to save hip hop music and culture.“ (Clark 2013: 6)

Bongo Flava enthält vereinzelte Elemente vieler Musikrichtungen, unter anderem *Rythm, Blues, Ngoma, Dansi, Taarab, Zouk, Bhangra, Reggae, Bengi* und eben auch Hip-Hop. Tansanischer Hip-Hop greift auf US-amerikanische Schemata zurück: ein Hip-Hop Beat, über den Sprechgesangartige Texte *gerappt* werden. Ein aktueller Trend ist es jedoch auch, *hardcore*-Rap in die ansonsten Pop-lastigen Bongo Flava Lieder miteinzubauen. In einigen Liedern ist das Mischen von Rappen und Singen zu hören, was die korrekte Einteilung in ein Genre massiv erschwert. Das Mischen vieler verschiedener Stile wird, wie auch das Mischen verschiedener Sprachen, *kuchanganyachanganya* genannt. Beides ermöglicht den Musiker*innen eine breitere Hörer*innenschaft und maximiert somit die Erfolgchancen auf dem Markt (Englert

2008: 47). Raab¹⁹ vertritt die Meinung: „*Im Prozess der Aneignung wurde Hip-Hop umgearbeitet und zu Bongo Flava*“ (Raab 2006: 72).

Über die genaue Abgrenzung zwischen Bongo Flava und Hip-Hop soll an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden. Dies stellt nach wie vor ein nicht geklärtes und komplexes Thema dar, welches zu beantworten den Rahmen dieser Arbeit sprengen beziehungsweise gar nicht vollständig möglich sein würde. Heute werden beide Musikrichtungen zwar größtenteils als separate Musikgenres angesehen, die Grenzen sind jedoch fluid. In wissenschaftlichen Texten lassen sich diverse unterschiedliche Definitionen beider Genres finden. Musiker*innen selbst sind sich nicht einig, wie und wo genau die Genres abzugrenzen sind. Suriano²⁰ schließt: „*The issue of which styles Bongo Flava exactly encompasses at the moment, is still an unresolved debate in Tanzania*“ (Suriano 2007: 209). Reuster-Jahn und Hacke (2014) schlagen vor, den Begriff des Bongo Flavas genreübergreifend als „*Tansanias Musik-Industrie*“ (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 2) zu verstehen. Englert (2008) argumentiert, dass der Begriff des Bongo Flavas aktuell am besten wie folgend zu verstehen ist: „*an umbrella term for popular Tanzanian music produced by relatively young musicians who consider themselves as 'the new generation' (kizazi kipya)*“ (Englert 2008: 45). In Laufe dieser Arbeit, sollen diese Auffassungen aufgegriffen werden, wenn von Bongo Flava die Rede ist. Damit soll die aktuelle Populär-Musik tansanischer Jugend gemeint sein, welche sowohl als moderner Hip-Hop oder Bongo Flava eingestuft werden kann.

2.3 Themen und Inhalte des Bongo Flavas

Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits erörtert, gibt Bongo Flava Jugendlichen die Möglichkeit, sich aktiv Gehör zu verschaffen. Musiker*innen besitzen so die Chance auf für sie wichtige Themen aufmerksam zu machen. Dazu nutzen sie bestimmte Strategien. Das Singen in der ersten Person Singular bewirkt etwa, dass sich Hörer*innen ihren Stars näher fühlen. Zusätzlich entsteht dabei der Eindruck, dass *artists* über ihre eigenen Erfahrungen singen, anstatt die Geschichten anderer Menschen nachzuerzählen. Inhaltlich thematisieren sie alltägliche Probleme, die sie und ihre *community* betreffen. Typische Themen in Bongo Flava-Liedern sind etwa Armut, Obdachlosigkeit, Überbevölkerung in der Großstadt, Arbeitslosigkeit, Korruption, häusliche Gewalt und Krankheiten. Dies sind alles Themen, mit

¹⁹ Klaus Raab ist ein deutscher Ethnologe und freier Journalist mit Wohnsitz in München. Er forschte zu Hip-Hop in Tansania (Heß und Raab 2022).

²⁰ Maria Suriano ist eine Sozial- und Kulturhistorikerin. Ihre Forschungsinteressen umfassen unter anderem afrikanische Populärkultur und afrikanische Literaturen (Academia 2022).

denen sich die überwiegende Mehrheit der tansanischen, urbanen Jugend täglich auseinandersetzen muss und die ihnen daher bekannt sind. In den späten 1980er und 1990er Jahren war außerdem die aufkommende HIV- und Aids-Pandemie ein Thema, welches ausführlich in den Medien und daher auch in tansanischen Hip-Hop-Liedern erörtert und diskutiert wurde. Der Fokus dieser Lieder lag auf der Warnung vor der neuartigen Krankheit und dem Aufzeigen des Ansteckungsrisikos. Da Musiker*innen in ihren Liedtexten Lebensrealitäten und Weltbilder teilen, mit denen sich viele tansanische Jugendliche identifizieren können, wird von der Bongo Flava Musik auch als *kioo cha jamii* („Spiegel der Gesellschaft“) gesprochen. Die Musik reflektiert wie ein Spiegel Wünsche und Gedanken der Gesellschaft, aber auch Kritik an dieser (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 27-28). Dabei vertreten die Musiker*innen vor allem die ärmeren Jugendlichen und erzählen von deren Anstrengungen und alltäglichen Problemen. Das Ziel ist es, auf Lebensrealitäten der armen, urbanen Bevölkerung aufmerksam zu machen, um ihr so eine Stimme zu geben, die von der restlichen Gesellschaft gehört wird (Reuster-Jahn 2012: 147). Viele Musiker*innen stammen selbst aus armen Stadtvierteln. Da es Salaams und können so die Probleme dieser Menschen verstehen, selbst wenn sie durch ihre Musik Erfolg erleben und aus dieser Bevölkerungsschicht zuweilen austreten (Reuster-Jahn 2016: 204). Raab sieht Bongo Flava nicht nur als musikalisches Unterhaltungsmedium, sondern auch als Chance für tansanische Jugendliche: „*Bongo Flava ist ein Medium für soziale Auseinandersetzung und Kritik, die positiv und negativ sein kann*“ (Raab 2006: 72).

Sozial- und gesellschaftskritische Texte waren bis in die frühen 2000er Jahre der Hauptinhalt in Hip-Hop und Bongo Flava-Songs. Die Verbreitung einer tiefgründigen *message* gilt als eines der höchsten Ziele beim Schreiben eines Songs: „*Most artists' explicit aim is to deliver a message. Their fans and journalists too, see music as educational*“ (Suriano 2007: 216). Da die in diesen Liedern angesprochenen Themen oft ernst und schwermütig sind, werden sie auch *ujumbe kali* (scharfe *message*) genannt (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 30). Reuster-Jahn (2016) sieht in der Bongo Flava-Musik gleich mehrere Funktionen erfüllt: „*Bongo Flava, [...] came to have multiple functions: it was the voice of the youth, a mouthpiece for the deprived, a vehicle for meaningful messages, and a tool to educate the populace*“ (Reuster-Jahn 2016: 204). Dies deckt sich mit Raabs Ansicht zur Funktion innerhalb der tansanischen Jugend. So gesehen ist Bongo Flava-Musik ein multidimensionales Medium, welches vielschichtige Funktionen innerhalb der Gesellschaft haben kann, wobei Unterhaltung oft nur ein untergeordnetes Ziel ist. Um die Jahrtausendwende gab es eine Vielzahl an Bongo Flava *artists*, die sich mit *ujumbe kali*

beschäftigten und so eine große Reichweite besaßen. Diese werden bis heute als Pioniere gesehen und mit Respekt von der restlichen Musikbranche behandelt. Darunter zählen unter anderen: *Mr. II.*, *Prof. Jay*, *Saleh J* und die Gruppe *Wagosi wa Kaya*. Obwohl es mittlerweile eine große Auswahl an weitaus erfolgreicheren Sänger*innen gibt, sind viele der anfänglichen Hip-Hop und Bongo Flava-Musiker*innen bis heute aktiv oder werden zumindest immer noch als Teil der modernen Bongo Flava-Kultur und dessen Geschichte gesehen (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 30).

Mit Beginn der 2000er Jahre, als die Kommerzialisierung der Musik weiterfortschritt und Bongo Flava sozial anerkannter wurde, änderte sich auch der Inhalt der Lieder. Sozial- und gesellschaftskritische Texte und tiefe *messages* wichen immer mehr in den Hintergrund. An ihrer Stelle wurden nun oft „leichtere“ Lieder veröffentlicht, die zwar einen hohen Unterhaltungsfaktor, jedoch auch inhaltsleere Texte hatten (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 27). Besonders zwei Trends entwickelten sich dabei bis heute heraus: Das Singen über „Lifestyle und Party“, sowie „Liebeslieder“ (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 35). Bei beiden lassen sich typische Merkmale und Muster erkennen, die wiederholt vorkommen: In Liebesliedern wird häufig ein stark idealisiertes Bild von romantischer Liebe und partnerschaftlicher Beziehungen projiziert. Ein zweites Schema ist das Singen über den tiefen Schmerz und die Trauer nach der Trennung von einer geliebten Person. Beide Szenarien werden oft sehr überspitzt dargestellt, während der Fokus klar auf der emotionalen Komponente liegt. Obwohl diese Art von Musik bei Hörer*innen sehr beliebt ist, werden die Lieder von vielen Künstler*innen und Produzent*innen als dumpf oder leer abgestempelt und daher abgelehnt. Da ihnen auch der tiefere Sinn und die moralische Komponente fehlt, werden sie gemeinhin als *ujumbe mwepesi* („leichte *message*“) bezeichnet (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 35-36). In diese Kategorie fallen auch Lifestyle- und Party-Lieder. Sie zelebrieren Genuss und Vergnügen, Spaß an Party, Drogen und Alkohol und die urbane Club-Szene Dar es Salaams. Auch der Geldaspekt spielt hierbei eine große Rolle. Die Darstellung von Reichtum, Luxus und Statussymbolen ist ein Überbleibsel der Ära der Liberalisierung, in welchem sich die „neue Generation“ dazu veranlasst sieht, das Leben so gut es geht zu genießen. Daher steht das Präsentieren von Geldscheinen und Luxusgütern sinnbildlich für einen neuen und besseren Lebensstil (Reuster-Jahn 2012: 148). Songs dieser beiden Kategorien, welche keine *message* enthalten, werden auch als *flava* zusammengefasst. Somit stehen sich *message*- und *flava*-Songs inhaltlich gegenüber (Raab 2006: 102). Der *sound* der *flava* Songs entfernt sich, wie auch der Inhalt, immer weiter vom ursprünglichen Hip-Hop und gleicht sich dem Mainstream-Pop an. Die musikalisch

ansprechenden und unterhaltenden, aber inhaltlich leeren Lieder werden von vielen Musiker*innen der älteren Generation kritisiert. Für sie ist Authentizität und das Vermitteln einer Botschaft ein wichtiger Aspekt. Dies führt zu einer Kluft zwischen *message* und *flava* und den jeweiligen Anhänger*innen (Suriano 2011: 121). Auch ursprüngliche Verfechter*innen der *message*-Songs springen zuweilen auf den Pop-Zug auf, nicht ohne jegliche Kritik: “*Now many rappers like Dully Sykes, Ray C and Mwanafalsafa sing about the ‘sunny side of life’, which is considered by some as contrary to the original concept of ‘keeping it real’ (talking of real problems) found in the first Swahili hip-hop lyrics*” (Casco 2006: 234). Manche werfen den Befürworter*innen und Produzent*innen von *flava*-Songs vor, keine wahren Musiker*innen zu sein, oder noch nicht erwachsen oder erfahren genug, um wirkliche *messages* verbreiten zu können. Dies geht einher mit der allgemeinen Abwertung, die *flava*-Musiker*innen aus der Branche, vor allem anderen Musikschaaffenden, erfahren (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 35).

Obwohl viele Musik-Fans eine gewisse soziale Obligation sehen, eine *message* zu verbreiten, haben die meisten *artists* heutzutage zumindest ein gemischtes Repertoire. Viele Musiker*innen versuchen den Spagat zwischen beiden Trends, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen. So kann ein und dieselbe Person sowohl Rap-Lieder mit *ujumbe kali* veröffentlichen und zeitgleich ein pop-lastiges *flava*-Lied produzieren. Selbst innerhalb eines einzigen Liedes lassen sich Mischungen erkennen: Sänger*innen kombinieren beispielsweise einen gerappten Vers mit einem gesungenen Refrain, oder eine „tiefe“ Strophe mit einem einfachen, oberflächlichen Refrain. Dieser Trend des Vermischens, das *kuchanganyachanganya*, ist eine Strategie zur Erfolgsmaximierung und zum Erreichen eines großen Publikums (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 1). Das verdeutlicht Bongo Flavas Stellenwert als Mainstream-Medium innerhalb der *Popular Youth Culture*, anstatt eine reine Nischen Musikrichtung zu sein (Reuster-Jahn 2008: 43). Die Strategie des Vermischens von Themen, Sprachen und Stilen ist besonders bei weniger bekannten Musiker*innen, den *maandagrandi* sehr beliebt, um den entscheidenden Absprung zum Erfolg zu schaffen. Englert (2008) argumentiert weiterhin, dass unbekanntere Musiker*innen oftmals nicht unbedingt die Belehrung der Hörerschaft anstreben, sondern in erster Linie ökonomische Motivationen besitzen. Viele junge Musiker*innen beginnen ihre Karriere in der Musikbranche mit dem Ziel, ihren Lebensunterhalt zu verdienen und machen sich zu Beginn wenige Gedanken um Konzepte wie das Produzieren von *messages*. Die Wahl der Themen basiert auf der Einschätzung des Erfolgs dieser. Kritische Themen, welche soziale Relevanz besitzen, folgen häufig erst im Verlauf der Karriere eines*r Musiker*in, sobald das ökonomische Überleben gesichert wurde.

Unkomplizierte, leicht zugängliche Texte lassen sich gerade zu Beginn einer musikalischen Laufbahn leichter vermarkten als tiefgehende, kritische Texte und werden so von Neulingen in der Musikbranche oft bevorzugt. Daher bildet eine durchdachte Variation an Themen das grundlegende Fundament für Erfolg der Bongo Flava-Musiker*innen (Englert 2008: 48-50).

Zusammenfassend lässt sich also sagen: Songs, die eine soziale oder politische Kondition kritisieren und somit eine wichtige Botschaft oder Belehrung an Hörer*innen vermitteln, nennt man *message*, oder auch *ujumbe kali*. Lieder, die einen weniger tiefen Inhalt vermitteln und eher über Party und Vergnügen sprechen, werden unter dem Sammelbegriff *flava* oder auch *ujumbe mwepesi* zusammengefasst. Es ist durchaus zu beobachten, dass sich der Fokus der Musiker*innen verschoben hat. Nach und nach löste der *ujumbe mwepesi*-Trend den *ujumbe kali*-Trend ab. Dieser inhaltliche Wandel wird von Casco (2006) mit der Kommerzialisierung der Musik verbunden. Er spricht von zwei Phasen der Bongo Flava-Musik: Die von 1980 bis circa 2000 dauernde Entstehungsperiode und einer ab den 2000ern beginnenden Boom-Periode, welche in direktem Zusammenhang mit dem Übergang von *message* zu *flava* stehen (Casco 2006: 232).

Raab (2006) unterscheidet *message* und *flava* außerdem aufgrund ihres Entstehungsortes. *Flava*-Songs, vor allem mit dem Fokus auf Party und Lifestyle, sind eine Kopie US-amerikanischer Song-Inhalte. US-amerikanische *message*-Songs können jedoch nicht so leicht kopiert werden, da ihnen eine Lokalität bestimmter sozialer Probleme zu Grunde liegt. Sobald jedoch eine *message* vorhanden ist, die sich mit dem eigenen, in diesem Fall tansanischen, Kontext befasst, wird dadurch etwas Nationales. Da *message*-Songs sich meist mit Kritik am eigenen Land befassen, entsteht so eine eigene kulturelle Schöpfung, die sich alleine durch den Inhalt stark von anderen Musikrichtungen abgrenzt. Zwischen *message* und *flava* entsteht somit der Unterschied zwischen „Eigenkontextuellem“ und „Fremdkontextuellem“ (Raab 2006: 104). Was genau eine *message* ausmacht und wo exakt die Grenzen zwischen *message* und *flava* liegen, darüber streiten sich Musiker*innen. Es gibt keine eindeutigen Regelungen, nach welchen bestimmt wird, wann ein Song eine *message* hat und wann nicht. Vorgeschlagene und weitläufig akzeptierte Kriterien sind jedoch Aktualität, Problembewusstsein und Kontextbezogenheit. Grundsätzlich gibt es nur eine übergreifende Gemeinsamkeit in der Ansicht aller Musiker*innen: nämlich der einer größeren Wertigkeit von *message*-Rap gegenüber Liedern ohne *message* (Raab 2006: 102-104).

2.4 Die Rolle von Bongo Flava Musiker*innen

Der Wert der Musik innerhalb der tansanischen Gesellschaft wurde im Laufe dieser Arbeit bereits herausgearbeitet. Dabei war es vor allem die Rolle der Jugendlichen, welche ein entscheidender Faktor in der Entstehung dieses musikalischen Trends war. Diese Rolle wird von Perullo folgendermaßen zusammengefasst: “[youth] turned a foreign musical form into a critical medium of social empowerment whereby they [were] able to create a sense of community among other urban youth” (Perullo 2005: 75). Doch durch die Verbreitung einer *ujumbe kali* werden nicht nur Hörschaft und Gesellschaft beeinflusst. Auch Musiker*innen selbst treten dabei in eine kritische Position. Durch die Möglichkeit, mit ihrer Musik viele Menschen zu erreichen und ihre *message* weit zu verbreiten, werden sie als *educators of society* bezeichnet. Diese Sichtweise wird durch den Großteil der Bevölkerung geteilt, jedoch zusätzlich auch von den Musiker*innen selbst unterstützt. Sie selbst sehen sich in der Rolle der *educators* („Erzieher*innen“/ „Lehrer*innen“), die mit ihren *messages* die Gesellschaft erziehen und bilden. Dadurch nehmen Sie eine wichtige Stellung in der Gesellschaft ein, die die eines Unterhaltungsmediums übersteigt (Reuster-Jahn 2012: 147). Durch die große Popularität des Bongo Flavas in der tansanischen Gesellschaft schlüpfen die Musiker*innen in eine erzieherische Rolle, in der sie die Möglichkeit haben die Menge zu bilden. Ein Mangel an tatsächlicher, formaler Schulbildung der *artists* ist dabei kein Hindernis (Englert 2008: 48). Rapper*innen, die eine *message* vermitteln, sehen sich als „Lehrer*innen“ der Nation und sehen es als ihre Pflicht, dieser Rolle mit der Verbreitung ihrer Musik nachzugehen. Dies verstärkt noch einmal den Drang nach der Vermittlung einer *ujumbe kali* (Raab 2006: 103). Diese Rolle ist weder neu noch ausschließlich an den Bongo Flava geknüpft. Casco (2006) bemerkt: „*Bongo Flava artists assumed a role as ‘educators of society’, a role linked not only to the cultural politics of the previous socialist era but also to Tanzania’s long-established tradition of poetry and song as political commentary*” (Casco 2006: 235). Er bemerkt eine Verbindung zwischen Bongo Flava und älteren Musikstilen, welche tiefgreifende Ähnlichkeiten besitzen. Dabei verknüpft er die Rolle der Bongo Flava-Musiker*innen mit der Rolle von früheren Poet*innen der Swahili-Gesellschaft, wobei Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Rolle und Funktion von Künstler*innen sowie ihrer Selbstzuschreibung auffallen: „*These poets believed that their works should contribute positive messages to the community through sophisticated prosodic rules and an elegant use of the language*“ (Casco 2006: 235). Diese Beobachtung lässt erkennen, dass es bereits vor längerer Zeit Poet*innen und Künstler*innen gab, die einer ähnlichen Rolle nachgingen wie die der kontemporären Bongo Flava-

Musiker*innen. Auch jene sahen in ihrer Kunst nicht nur einen Unterhaltungsfaktor, sondern eine Aufgabe und Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft. Besonders *Taarab* wird oft als Musikrichtung Tansanias hervorgehoben, welche bereits eine lange Tradition an kritischen Texten aufweist:

„Both written and musical poetry such as Taarab has a long history in responding to issues like identity, gender discrimination, and colonialism. Tanzanian Hip-Hop is a continuum of Taarab—in the way societal and health issues stand in the wake of globalization—and many artists use Swahili, modified Hip-Hop beats, and local language idioms to amplify issues locally and abroad.” (Rafiq 2008)

Die Vielzahl an Themen, die in den darstellenden Künsten thematisiert wurde, unterstreicht die Rolle von Musik als *kioo cha jamii*. Wichtige, aktuelle Themen können leicht durch Musik kommuniziert und diskutiert werden. Auch Reuster-Jahn und Hacke (2014) sehen in der Rolle der Bongo Flava-*artists* eine lang existierende Tradition. Dies sei nicht nur eine Verbindung zur sozialistischen Ära, sondern eine weitzurückreichende Tradition von Musik als „*socio-political commentary*“ (Reuster-Jahn & Hacke 2014: 27). Laut Casco (2006) hatte das Genre der Swahili-Lyrik schon in vorkolonialen Zeiten die Aufgabe, soziale Anliegen innerhalb der Gesellschaft aufzuzeigen und zu diskutieren (Casco 2006: 235). *Siti Binti Saad*, eine *Taarab* Gruppe aus den 1920er Jahren, wurde bekannt durch ihre gesellschaftskritischen und reflektierten Texte. Dadurch galt sie als Band mit einer speziellen Aufgabe, nämlich „*giving voice to the voiceless*“ (Raab 2006: 103). Auch andere *Taarab* und *Dansi* Gruppen kommentierten die sozio-politische Lage Tansanias und adressierten Probleme des urbanen Lebens. Um auch brisante Themen ansprechen zu können, ohne eine Zensur zu fürchten, benutzten viele Musiker*innen versteckte Botschaften und Zweideutigkeiten. Durch diese Art vager Kommunikation in den Liedtexten konnten schwierige Themen so angesprochen werden, dass die allgemeine Öffentlichkeit trotzdem den Sinn derer verstand (Perullo 2005: 77-78). Bongo Flava wird als Musik gesehen, die diese Tradition fortführt. Wie auch *Dansi* oder *Taarab* nutzen *artists* Lieder als Mittel sozio-politischen Ausdrucks innerhalb der Gesellschaft. Damit behält sich Musik in der Gesellschaft eine wichtige Position, genauso wie es bereits in der präkolonialen, kolonialen, und postkolonialen Zeit der Fall gewesen war (Englert 2008: 48). Dadurch wird zwar deutlich, dass Bongo Flava keineswegs innovativ in seiner Aufgabe ist, jedoch gilt seine Rolle innerhalb der modernen Swahili Gesellschaft trotzdem als einzigartig. Durch seine rasante Verbreitung und Popularisierung innerhalb Tansanias und Ostafrikas stellt Bongo Flava ein optimales Medium dar, um Nachrichten schnell, effizient und großflächig zu verbreiten. Dies bietet vor allem in Zeiten der Schnelligkeit und Globalisierung einen

enormen Vorteil. Genannte Faktoren begünstigten den raschen Anstieg von Bongo Flava zu einer florierenden Musikszene die ihren Platz in der Gesellschaft gefunden hat (Reuster-Jahn 2008: 1-2): „*The diversity of style as well as the range of positions taken, show, that Bongo Flava is a multifaceted cultural phenomenon which has assumed a role in public political discourse*” (Reuster-Jahn 2008: 1).

Der politische Aspekt des Bongo Flavas war im Jahr 2005 während des Wahlkampfes um die Präsidentschaft Tansanias besonders deutlich zu sehen. Neben bezahlten Propaganda-Songs, welche für bestimmte Parteien warben, gab es auch unabhängige Sänger*innen, die sich in ihren Texten mit den Wahlen und der nationalen Politik beschäftigten. Die Meinungen der einzelnen Musiker*innen gingen dabei weit auseinander, ebenso wie Absichten und Strategien. Einige zielten darauf ab, das Bewusstsein der Wähler*innen gegenüber bestimmter Parteien zu erhöhen, um so Wähler*innenstimmen zu erzeugen. Andere bezweckten politische Aufklärung ihrer Hörer*innen, indem sie auf Missstände in Tansania aufmerksam machten oder bestimmte Politiker*innen und Parteien kritisierten (Englert 2008: 71). Die Bedeutung des Bongo Flavas und sein Einfluss auf die Jugend wird durch die Rolle von Musik im Wahlkampf 2005 und der Politik im Allgemeinen deutlich. Dies gilt auch als Beispiel dafür, wie wichtig Musik in der Entwicklung Tansanias ist. Die tragende Rolle wird von Casco (2006) wie folgt beschrieben:

“[...] messages in hip-hop songs demonstrate a tremendous commitment to express popular non-conformity with the current political, social and economic situation of Tanzania. They share a clearly defined style in which the lyrics denounce the negative actions of politicians, police and ordinary citizens; they also advise people not to imitate those attitudes.” (Casco 2006: 245)

Wie wichtig Bongo Flava-Lieder und die darin angesprochenen Themen und Inhalte für die tansanische Gesellschaft sind, zeigt auch eine Umfrage, von der Englert (2003) berichtet. Die Website *darhotwire* veröffentlichte eine *online*-Umfrage zum Thema Bongo Flava. In dieser Umfrage konnten Menschen per Fragebogen darüber abstimmen, welche Elemente im Bongo Flava und Hip-Hop sie als besonders wichtig empfinden. Dazu wurden ihnen einige Kategorien vorgeschlagen. 41% aller Teilnehmenden stimmten dafür, dass der Inhalt und der Text eines Liedes der wichtigste Teil sei. 25% der Menschen empfand die Stimme der Sänger*innen des Liedes als ausschlaggebendstes Kriterium. Lediglich 18% waren der Meinung, dass der Beat und die Melodie des Liedes die wichtigste Komponente sei (Casco 2006: 235). Dies zeigt deutlich, wie relevant Inhalte eines Bongo Flavas-Liedes sind und was diese bewirken können.

Bongo Flava wurde lange mit Jugendbewegungen gleichgestellt welche mit einem Anti-Charakter behaftet waren. Trotzdem sollte der Aspekt der Bildung und des künstlerischen Ausdrucks der Musik nicht vernachlässigt werden. Obwohl Bongo Flava oft als Medium der Rebellion gesehen wird, gilt vor allem der Aspekt der Stimmgebung als wichtig: „*Bongo Flava [...] has to be viewed as being an important channel through which youth make themselves heard in Tanzanian society*“ (Englert 2008: 53). Englert argumentiert daher: „*From my point of view Bongo Flava is far less about a new relationship between Tanzanians and the state, then it is about a new visibility of youth and participation of youth in discourse over a great variety of issues such as HIV/AIDS, corruption, unemployment*“ (Englert 2008: 48).

Alle gezeigten Beispiele verdeutlichen die besondere Rolle, welche Bongo Flava innerhalb der tansanischen Gesellschaft einnimmt. Auch die Rolle der Musiker*innen wurde deutlich herausgearbeitet. Die erzieherische Komponente in der Musik baut auf einer langen Tradition auf, welche sich durch die aktuellen Geschehnisse in der Gesellschaft stets neu definiert und formt. Davon können etliche Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens tangiert werden. Die Art und Weise, wie Bongo Flava zur Bildung eines Diskurses beitragen kann, soll im nächsten Kapitel eingehender behandelt werden. Anhand der HIV/Aids-Pandemie der 1980er und 1990er Jahre soll herausgearbeitet werden, welche Rolle jugendliche Musiker*innen für die Gesellschaft eingenommen haben und wie sie damit den Diskurs über eine Krankheit verändern konnten.

2.5 Bongo Flava als Aufklärungsmedium: Das Beispiel der Aids-Epidemie in Tansania

Als *kioo cha jamii* spiegeln Bongo Flava-Lieder jeweils den aktuellen Stand der Gesellschaft wider und können so aufzeigen, welche Probleme, Herausforderungen und Missstände im Land herrschen. Dies kann auch dabei helfen, die Probleme und Herausforderungen bestimmter sozialer Gruppen, wie beispielsweise der urbanen Jugend, besser nachvollziehen zu können. Suriano (2007) nimmt dazu folgendermaßen Stellung: „*I consider this popular music not only as an artistic movement, but also as a vehicle for ideas, and as a cultural expression necessary to understanding a substantial part of Tanzanian urban youth*“ (Suriano 2007: 219). Diese Sichtweise wird durch die Nutzung von Musik während der HIV/Aids-Epidemie in Tansania ersichtlich, welche im folgenden Kapitel genauer beleuchtet werden soll.

2.5.1 HIV/Aids in Tansania: Ein kurzer Überblick

HIV-Aufklärung gilt als eines der am häufigsten angesprochenen Themen in *message* Songs des Bongo Flavas. Dies lässt sich mit der großen Relevanz des Themas innerhalb der tansanischen Gesellschaft erklären: Statistiken gaben an, dass im Jahr 2005, also mitten während der *Bongo Explosion*, zwischen 7,8 und 8,8 Prozent der tansanischen Bevölkerung mit dem Virus infiziert war, wobei besonders junge Menschen zwischen 25 und 40 betroffen waren (Raab 2006: 104-106).

HIV wurde erstmals im Jahr 1981 als Krankheit anerkannt. Ärzte in den USA berichteten über das Auftreten einer neuartigen Krankheit, welche überwiegend junge, homosexuelle Männer betraf. Obwohl man in den ersten Jahren noch wenig über die Krankheit wusste, war bekannt, dass eine Ansteckung in erster Linie durch sexuelle Kontakte und intravenösem Drogenkonsum erfolgte. Dies führte zu Ängsten und Stigmatisierungen von Homosexuellen und Drogenabhängigen, was durch Unwissenheit und Fehlinformationen noch verstärkt wurde. Noch im selben Jahr berichteten auch andere Länder vom Auftreten dieser Krankheit. Die Fallzahlen stiegen rasch an und die Krankheit verbreitete sich pandemisch über den gesamten Globus (Robert-Koch-Institut: 2017). Die HIV-Epidemie in Tansania begann kurz darauf, nachdem im Jahr 1983 in der nordtansanischen Stadt Bukoba der erste Fall bekannt wurde. Von dort aus entwickelte sich das Virus in den 1980ern und 1990ern über das ganze Land hinweg zu einer Epidemie mit steigenden Fallzahlen. Im Dezember des Jahres 1999 waren in Tansania bereits 118.713 Fälle registriert, wobei wegen der Dunkelziffer von noch mehr Fällen ausgegangen wird. Im Jahr 2012 waren schätzungsweise schon 600.000 bis 2 Millionen Menschen mit dem Virus infiziert (Askew 2015: 256-260).

Im Jahr 2000 deklarierte der damalige Präsident Tansanias, Benjamin Mkapa, HIV schließlich zu einem „*national disaster*“ (Raab 2006: 13), siebzehn Jahre nach dem Auftreten des ersten Falles. Dieser Schritt führte zur Einrichtung einer nationalen Aids Kommission, der *Tacaid*s²¹ („Tanzanian Commission for Aids“). Durch die *Tacaid*s wurden unter anderem regelmäßig gemeinnützige Aids-Konzerte organisiert und veranstaltet, die *tamasha wa aids* („Aids-Konzerte“), an denen bekannte Musiker*innen teilnehmen und sich zu den Themen HIV und Aids äußern konnten. So wurde Bongo Flava schon früh „zum Instrument der nationalen Aidsaufklärung“ (Raab 2006: 13). Die Rolle, welche Bongo Flava hierbei innehatte, war, junge

²¹ Die *Tacaid*s ist eine 2001 gegründete Institution, die der Verbreitung und dem Austausch von HIV- und AIDS-Informationen und -Erfahrungen unter Interessenvertretern für die ordnungsgemäße Umsetzung verschiedener Programme dient (Tacaid 2022).

Menschen vor den Gefahren und Risiken einer Ansteckung mit HIV zu warnen (Raab 2006: 13-14).

Danach folgten weitere nationale Bemühungen: Im Jahr 2004 wurden in Tansania erstmals antiretrovirale Medikamente zugänglich gemacht. Im Jahr 2007 startete der Präsident Jakaya Kikwete eine Kampagne, die sich für die Testung und Beratung von HIV einsetzte. Durch diese Bemühungen konnte die Zahl der registrierten Infektionen von 7% (während der Jahre 2003-2004) auf 5,1% (während der Jahre 2011-2012) minimiert werden. Dazu zählten auch Kondom-Kampagnen, die vermehrt Platz im nationalen Radio und TV fanden (Askew 2015: 260). Diese Art von Aufklärungsarbeit trug nicht nur dazu bei, Wissenslücken zu füllen, sondern half auch dabei, schon bestehende Fehlannahmen über das Virus zu korrigieren. Dazu gehörten vor allem sexistische Anschuldigungen hinsichtlich der Übertragung von HIV. Besonders verbreitet in Tansania war die Annahme, dass Frauen die alleinigen Überträgerinnen des Virus wären. Diese Annahme wurde durch diverse Faktoren verstärkt und unter anderem von der Musik reproduziert. *Message Songs*, die sich mit HIV und Aids beschäftigen, verfolgen oft eine geschlechterspezifische Handlung in den Songtexten. So wurden Frauen häufig als Täterinnen dargestellt, welche, wissentlich oder unwissentlich, den Virus an Männer übertrugen. Männer hingegen wurden als Opfer gehandelt, die lediglich passiv an der Übertragung beteiligt waren und deshalb zu bemitleiden seien. Viele Musiker riefen in ihren Liedern andere Männer dazu auf, den Geschlechtsverkehr mit vielen Frauen zu vermeiden, da sie die Trägerinnen des Virus seien. Dadurch wurden die beiden Geschlechter in eine spezifische Täter-Opfer Position gerückt (Raab 2006: 105). Diese Darstellung hängt zusammen mit der allgemeinen Annahme, dass Prostitution und Sex-Arbeit die Hauptansteckungs-Quellen von HIV sind (Bastien 2009: 1359). Erklärt wurde das damit, dass Frauen eine höhere sexuelle Lust als Männer in sich tragen, die mit sexuell riskantem Verhalten in Verbindung gebracht wird: „*Women are often said to have excessice desire (tamaa ya starehe)*“ (Bastien 2009: 1359). Daher wird in vielen Songs davon abgeraten mit einer Prostituierten zu verkehren, da sonst die Gefahr sehr hoch sei, das Virus zu kontrahieren (Bastien 2009: 1359). Diese Beispiele zeigen, dass Musik neben ihrer Chance auf Aufklärungsarbeit auch dazu beitragen kann, Vorurteile zu generieren oder bereits bestehende Fehlannahmen zu verstärken. Wichtig ist hierbei vor allem auch die Art und Weise, wie Informationsvermittlung innerhalb eines Liedes stattfindet. Solche Fehleinschätzungen und Vorurteile können, neben persönlichen Missständen, Anfeindungen und Stigmatisierungen, außerdem zu einer verzögerten Reaktion in der Prävention von HIV und Aids führen. Diese Verzögerung war in vielen afrikanischen Ländern zu beobachten: „*In the political sphere,*

African leaders generally sought to repress news of HIV/Aids outbreaks because of the immoral connotations which the disease brought with it and the potential damage the news could do to tourist industries” (Hilhorst 2009: 115). Dies war auch in Tansania zu vermerken: Obwohl im Jahr 1989 alleine in Dar es Salaam 3000 infizierte Personen gemeldet wurden, erwähnte Präsident Mwinyi dies mit keinem Wort in seinen öffentlichen Reden. Erst Mitte der 1990er Jahre wurden in Tansania Schritte zur HIV-Prävention und zur Aufklärung dieser Krankheit eingeleitet (Hilhorst 2009: 115).

2.5.2 Strategien von Musiker*innen in der HIV/Aids Aufklärungsarbeit

Die Auseinandersetzung mit dem Thema HIV/Aids in der Musik begann bereits sehr früh. Im Jahr 1991 brachte *Saleh J*s Version von *Ice Ice Baby* durch die *Swahilization* den Startschuss für den tansanischen Bongo Flava. Doch überdies hinaus gab er der Szene auch einen wichtigen inhaltlichen Impuls: sich nicht nur sprachlich, sondern auch inhaltlich vom amerikanischen Hip-Hop-Vorbild zu entfernen. Die Originalversion von *Ice Ice Baby* von *Vanilla Ice* handelt von einem *Drive-By-Shooting*. Er spricht über sein Leben in Florida, welches mit Gangs und Gewalt verbunden ist. *Saleh J* jedoch schrieb einen neuen Swahili-Text, welcher die Situation in den 1990er Jahren in Tansania beschreibt. In seiner Version singt er über die neuartige Krankheit HIV und warnt Hörer*innen eindringlich vor den Gefahren einer Ansteckung (Raab 2006: 56). Er singt:

<i>naogopa ukimwi</i>	Ich fürchte AIDS
<i>hauna kinga</i>	Es gibt keinen Schutz
<i>ukiupata wala hauponi</i>	Wenn du es kriegst, geht es dir bestimmt nicht besser
<i>watu wana dead, yo,</i>	Menschen sterben, yo
<i>so, hepukana na AIDS</i>	Also schütze dich vor AIDS ²²

Auch *Mwanafalsafas* Lied *Alikufa kwa ngoma*²³ („er starb an Aids“) thematisiert HIV/Aids und wurde 2003 sogar als bester Rap-Song des Jahres ausgezeichnet. Das Lied handelt von einem Mann, der seine Freunde wiederholt vor den Gefahren von HIV/Aids warnt, aber insgeheim selbst damit infiziert ist. Der Song endet damit, dass die Hauptperson schließlich überraschend an den Folgen von Aids stirbt. So wird die *message* verbreitet, dass das bloße Reden und Warnen alleine nichts bringt, wenn man sich nicht selbst auch aktiv vor der Krankheit schützt (Raab 2006: 104). Ein weiteres Lied, welches sich mit der Stigmatisierung HIV-positiver

²² Zitat und Übersetzung von Raab 2006: 56.

²³ Neben der Verwendung von *Ngoma* als Musikrichtung, kann das Wort *ngoma* auch als Synonym für HIV/Aids verwendet werden. Dies wird später in diesem Kapitel weiter erläutert.

Menschen befasst, ist *Msinitenge* („Isoliert mich nicht“) von *Prof. Jay*. Es handelt von einem Mann, welcher von seiner Familie und seinen Freunden beschämt und isoliert wird, nachdem er von seinem positiven HIV-Status berichtet. *Prof. Jay* spricht sich in seinem Lied aktiv dagegen aus, HIV-positive Menschen und deren Angehörige aufgrund ihrer Krankheit von ihrer Umgebung zu isolieren (Bastien 2009: 1359). Das Lied *dada wa heshima*²⁴ („respectful sister“) erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die sich mit HIV infiziert, weil sie mit vielen verschiedenen Männern schläft. Es werden eindrücklich ihre Lebensumstände und ihre Gefühle dazu geschildert (Rafiq 2008). Ein beliebtes Schema von Liedern mit HIV/Aids-relevanten Inhalten zu dieser Zeit war das Erzählen einer Geschichte. Durch das Ausschmücken von Details kann Nähe zu den Hörer*innen entstehen. Auch das Nachahmen eines Gesprächs ist ein wiederholtes Muster in diesen Liedern. Durch das Anhören eines solchen Liedes entsteht der Eindruck, man würde einer Unterhaltung beziehungsweise den Dialogen zweier Menschen lauschen. Dadurch wird die *message* der Songs eindrücklich vermittelt und es entsteht ein größerer Gemeinschafts- und Verbundenheitssinn. Musiker*innen können durch eine ästhetische, dialogische Form in ihren Liedern sowohl Interesse, als auch ein Gefühl von Nähe und Intimität erzeugen (Askew 2015: 270-271). Vor allem während der Anfangs-Phase des Bongo Flavas, als sich Musiker*innen vorrangig mit *ujumbe kali* befassten, wurden die Themen HIV und Aids ausführlich in Bongo Flava-Liedern thematisiert. Doch selbst vor dem Boom der Bongo Flava-Ära setzten sich Künstler*innen artistisch mit diesem Thema auseinander. *Dansi* und *Taarab* als gesellschaftskritische Musikgenres waren besonders bekannt für die inhaltliche Aufarbeitung des Themas HIV/Aids. Die Sängerin *Bi Pirira Athumani* warnt in ihrem Song *Wape Wape vidonge vyao* („Gebt ihnen ihre Medizin“), welcher 1993 erschien, vor einer möglichen HIV-Ansteckung. Darin belehrt sie Jugendliche, wie sie sich vor einer sexuellen Ansteckung schützen könnten. Durch die gesellschaftliche Tabuisierung des Themas Sex verwendet sie Metaphern um ihre Botschaft vermitteln zu können. Sie animiert Hörer*innen dazu „Huhn anstatt Fisch zu essen“, wobei sie Essen als Euphemismus für sexuelle Handlungen benutzt. Die morphologische Motivation dahinter ist, dass Fisch während dem Essen umgedreht werden muss, wohingegen Huhn „direkt“ gegessen wird. Die Benutzung des Wortfeldes „Essen“ als Metapher für Lust und Sex ist eine beliebte Methode, um ansonsten anstößige Nachrichten durch Verschleierung vermitteln zu können. Neben Sodomie und Promiskuität

²⁴ Der*die Interpret*in des Liedes ist unbekannt. Aufgenommen wurde das Lied jedoch im *Aang Serian Peace Village*, einer tansanischen NGO mit Sitz in Arusha, Tansania, die über fünf Jahre in den Bereichen Bildung und indigenes Wissen tätig war. Eines der Hauptziele von *Aang Serian* war es, Tansanias vielfältiges indigenes Wissen zu nutzen, um nachhaltige und ethische Antworten auf die Entwicklung zu schaffen. Mitbegründer und Manager des *Aang Serian Peace Village* war Mohamed Yunus Rafiq (Harvard College 2022).

warnt *Bi Pirira Athumani* vor einem Besuch in Dar es Salaam und Bukoba, da dort eine erhöhte Ansteckungsgefahr geglaubt wird (Askew 2015: 256).

Auch *Remmy Ongala*, ein bekannter *Dansi* Sänger, sprach im Jahr 1990 in seinem Lied *mambo kwa soksi* davon, wie wichtig es sei „Socken zu tragen“ (Hilhorst 2009: 114). Damit sprach er sich für die Verwendung von Kondomen als Mittel zur Prävention von HIV und Aids aus. Da die Umstände der neuartigen Krankheit und die Frage nach der richtigen Prävention zu diesem Zeitpunkt noch nicht geklärt waren, wurde das Lied und seine *message* von der Gesellschaft als äußerst kontrovers gehandelt (Askew 2015: 256; Hilhorst 2009: 114).

Es gibt viele sprachliche Mittel, die von Sänger*innen benutzt werden, um im öffentlichen Diskurs über ein heikles Thema wie HIV/Aids sprechen zu können. Viele davon wurden in und durch Bongo Flava Songs gemünzt und verbreitet. Sprachlich bedienen sie sich verschiedenster Motivationen:

“[...] Swahili songs, poems, and plays that give public voice to local concerns and theories about AIDS utilize metaphor and innuendo to frame the topic in a culturally acceptable manner – one in keeping with the long-standing Swahili aesthetic predilection for subtlety and subaltern discourses.” (Askew 2015: 261)

Neben bereits besprochenen Begriffen wie *kula kuku* („Huhn essen“) und *kuvaa socks* („Socken tragen“) haben sich etliche Begriffe als Synonyme für die Bezeichnung von HIV/Aids durchgesetzt, welche durch die Verwendung in Bongo Flava-Songs geschaffen wurden. Als einer der ersten Synonyme hat sich der Begriff *umeme* („Strom“) durchgesetzt, welcher durch *Ferooz*‘s Song *Starehe* geschaffen wurde. Die Motivation der Wortschöpfung liegt in der Unberechenbarkeit und Tödlichkeit von Elektrizität, was mit der Gefahr einer HIV-Infektion in Verbindung gebracht wird. Sich mit HIV zu infizieren wird mit einem Stromschlag gleichgesetzt, welcher einen plötzlich durchfährt. Das Lied *Starehe* erzählt den Weg eines jungen Mannes, der sich durch Unachtsamkeit und dem Genuss eines luxuriösen Lebens mit dem Virus infiziert. Dabei wird Genuss vor allem mit dem Zelebrieren von Partys und sexuellem Verkehr mit vielen Frauen gleichgesetzt. Die zentrale *message* des Songs liegt in der Warnung vor einem dekadenten Lebensstil mit vielen wechselnden Partnerinnen, da dies als Hauptansteckungsquelle gesehen wird. Auch der Begriff *moto* („Feuer“) wird häufig mit Aids/HIV in Verbindung gebracht. Durch die Redewendung „mit dem Feuer spielen“ wird das Risiko einer Ansteckung beschrieben und vor dieser gewarnt. Auch die Verwendung des Wortes *ajali* („Unfall“) wurde in Zusammenhang mit HIV/Aids dokumentiert. Durch den Song *Alikufa kwa ngoma* von *Mwanafalsafa* und *LadyJaydee* wurde der Begriff *ngoma*

(„Trommeln“) zu einer beliebten Metapher für HIV. Dies wurde unterstützt durch die Annahme, dass *ngoma*-Feste, traditionelle Zeremonien mit Trommeln und Tanz, mit Aids assoziiert waren, da sie ein Ort sexuellen Risikoverhaltens darstellten. Auch *mgeni* („Gast“) gilt als euphemistische Metapher für die Krankheit. Im gleichnamigen Lied von *Captain Komba* wird die Krankheit als ungebetener Gast dargestellt, welcher plötzlich in Tansania auftaucht und für Leid sorgt. Der Text spricht wiederholt davon, wie schrecklich der Gast sei, und dass er keine Rücksicht auf bestimmte Menschen nimmt. Ein weiteres beliebtes metaphorisches Synonym ist *mdudu* („Insekt“), sowie *scania*, ein bestimmter Schädling, welcher als Synonym für HIV/Aids benutzt wird. Dies zeigt die Angst und Abneigung gegenüber der Krankheit. So wie Schädlinge ganze Felder niederraffen und für Hunger und Leid sorgen, so rafft das Virus den menschlichen Körper dahin. All diese Begriffe verdeutlichen den Status der Krankheit als etwas Unberechenbares, wofür die infizierte Person selbst keine Schuld trifft. Somit wird die Kontrolle über eine Ansteckung aus der Hand gegeben und zu einer zufälligen Situation. Das infizierte Individuum wird zum passiven Wirt der Krankheit, welcher keine Handlungsmöglichkeit besitzt. Im Gegensatz dazu motivieren andere Sänger*innen dazu, die Krankheit und die Gefahren ernst zu nehmen und selbst aktiv zu werden. Sie verdeutlichen, dass eine Ansteckung in der Hand der Person selbst läge und dass man Kontrolle über seinen HIV-Status gewinnen kann. So können Lieder dazu beitragen, den Diskurs über ein Thema zu verändern (Bastien 2009: 1358-1359).

2.5.3 Möglichkeiten und Chancen von Musik als Unterstützung zur HIV/Aids

Präventionsarbeit

Es gibt viele Schnittstellen von Musik und staatlichen oder privaten Institutionen, die sich der Bekämpfung von HIV widmen. Taji Liundi, der erste Hip-Hop-Radio-DJ Tansanias und gleichzeitig Aidsbeauftragter der Regierung, organisierte einige der bekannten *tamasha wa Aids* mit. Viele der angesehensten Bongo Flava-Stars dieser Zeit, wie beispielsweise *Mwanafalsafa* und *GK*, nahmen regelmäßig an den *tamasha wa Aids* teil und trugen so ihren eigenen Teil zur Aids-Prävention bei (Raab 2006: 105). Wie wichtig Bongo Flava-Stars im Diskurs sozialer Probleme sind, zeigt das Beispiel des Sängers *Ferooz*. Sein Song *Starehe*, welches von HIV und Aids handelt, wurde so bekannt, dass sein eigener Name in einigen Situationen als Synonym für das Virus benutzt wurde (Reuster-Jahn 2016: 206). Auch der Fall des Philly Lutaya sorgte für Aufmerksamkeit: Der Musiker aus Uganda legte seinen HIV-Status offen dar und lenkte so nicht nur die Aufmerksamkeit auf das Thema, sondern konnte so auch erfolgreich für das Benutzen von Kondomen oder des Test-Angebotes werben. Seine Strategie

war, durch das Aufzeigen seines eigenen Status die Aufmerksamkeit zu diesem Thema zu erhöhen und auch andere Menschen zu ermutigen, sich damit auseinanderzusetzen (Bastien 2009: 1357).

Im Jahr 1993 ergab sich eine wichtige Schnittstelle zwischen Musik und offiziellen Institutionen als Medien der Aufklärungsarbeit: Die lokale NGO²⁵ *TAWG* („Tanga AIDS Working Group“) leitete im Dezember 1993 die erste Veranstaltung des jährlich stattfindenden weltweiten *World Aids Days* („*siku ya ukimwi duniani*“). Das Event sollte vor allem zur Aufklärung der Krankheiten dienen und fand aus diesem Grund seit dem Jahr 1988 regelmäßig am 1. Januar statt. Neben Vorträgen von Ärzt*innen, Politiker*innen und Gesundheitsbeauftragten wurden auch Musiker*innen eingeladen, am Welt-Aids-Tag aufzutreten und zu performen. Dies sollte die Reichweite steigern und eine möglichst hohe Besucherzahl für das Event garantieren. Das Ziel der *TAWG* war es, Ressourcen und wichtige Informationen über HIV/Aids aufzuzeigen und gleichzeitig durch Musik und andere Darbietungen künstlerisch zu stützen. Neben der potentiellen Gefahr bei sexuellen Handlungen wurde dabei vor allem auch auf die Übertragung durch verunreinigte Geräte wie Spritzen und Rasierer sowie auch durch Bluttransfusionen und durch eine Weitergabe des Virus bei Schwangerschaften hingewiesen. Dafür wurden regionale Ärzt*innen und Pflegekräfte eingeladen, um Workshops zum Thema HIV/Aids-Übertragung zu leiten. Zusätzlich zum medizinischem Personal setzte die *TAWG* auf den Wert der Musik in der Aids-Aufklärung. Künstler*innen aus den Bereichen Musik, Theater und Poesie wurden eingeladen zu performen. Bevor Bongo Flava als Vehikel für Aufklärung entdeckt wurde, fand man besonderen Wert in darstellenden Künsten wie Film und Medien, aber musikalisch auch in den Genres *Taarab*, *Ngoma* und *Dansi* (Askew 2015: 264-266).

“HIV/AIDS has attracted much artistic and financial, local and international attention in Tanzania. Given that music and poetry have long served the function of voicing matters relating to sex and sexuality, they present seemingly ideal vehicles for introducing biomedical knowledge about AIDS and its prevention.” (Askew 2015: 260-261)

Es konnte nachgewiesen werden, dass Kunst-gestützte Interventionen erfolgreich in der Aufklärung über gesundheitsrelevante Themen wirken können. Im Falle Tansanias wurde der allgemeine Kenntnisstand über die Krankheit, sowie die Bereitschaft Kondome zu verwenden, erhöht. Außerdem konnte nachgewiesen werden, dass die Stigmatisierung von betroffenen Personen durch diese Art von Präventionsarbeit gemindert werden konnte (Askew 2015: 258).

²⁵ *Non-Governmental-Organization* oder Nichtregierungsorganisation.

Askew²⁶ (2015) spricht sich für die Benutzung von Musik innerhalb dieses Arbeitsbereiches aus: *“One can understand, then, the view taken by an increasing number of development agencies, NGOs, and government ministries across Africa that the performing arts can and should be harnessed for disseminating knowledge about key development issues”* (Askew 2015: 257).

Die besondere Rolle und die Vorteile von Medien wie Kunst und Musik erklärt Askew durch den Aspekt der kulturellen Affinität: *“[...] People are more likely to accept a public health message from someone culturally akin to themselves than from a cultural foreigner, hence the importance of source”* (Askew 2015: 258). Auch Rafiq²⁷ (2008) setzt sich mit dem Thema HIV/Aids in der Musik auseinander. Wie auch Askew, unterstützt er die Annahme, dass kulturelle Affinität der Musiker*innen im Vergleich zu Politiker*innen und Expert*innen des Gesundheitswesens einen entscheidenden Vorteil haben.

“These forms of address are closer to youth than messages from institutions like NGO, government or faith-based organizations. Such groups only distribute condoms and health facts; speak to youth in a paternalistic voice; and do not belong to the same social situation in terms of their income, ethnicity, location, and education. It is through Hip-Hop that young people have the potential to drastically decline the HIV/AIDS epidemic in Tanzania.” (Rafiq 2008)

Dies erklärt, warum Aufklärung auf dieser Ebene besonders gut funktioniert, obwohl Künstler*innen selten medizinischen Vorkenntnisse oder Ausbildungen besitzen. Die besondere Verträglichkeit im Kontext der Aids-Aufklärung in Tansania begründet Askew (2015) folgendermaßen:

„Because poetry in this part of the world is so often a privileged vehicle for articulating and negotiating social relations, it makes perfect Swahili sense to filter a biomedical AIDS discourse through a local, socially relevant sensibility. HIV/AIDS as an abstract biomedical construct transmitted through material things such as infected needles, blood, breast milk, and razor blades is less meaningful in a Swahili context than an HIV/AIDS that defines social relations by distinguishing the promiscuous from the chaste, the shameless from the honourable, and the powerful in the workplace (managers, public officials, and teachers) from the powerless (secretaries, ordinary citizens, and students).

²⁶ Kelly Askew ist Professorin für Anthropologie, Afroamerikanistik und Afrikanistik am Zentrum für politische Studien an der LSA Universität in Michigan, USA. Sie lebte über 30 Jahre in Tansania und forschte dort unter anderem zu Kunst, Ästhetik und Politik, mit aktuellen Projekten zu postsozialistischer Poesie, afrikanischer bildender Kunst nach der Unabhängigkeit und Digitalisierung afrikanischer Musikarchive (University of Michigan 2022).

²⁷ Mohamed Yunus Rafiq ist Anthropologe an der Brown University in Rhode Island, USA mit Forschungsinteresse an der Schnittstelle von Staat, Religion und öffentlicher Gesundheit. Er führte 2 Jahre lang im ländlichen Morogoro und Tanga seine promovierte Feldforschung zur Rolle muslimischer religiöser Führer in öffentlichen Gesundheitsprogrammen in Tansania durch (Harvard College 2022).

Ultimately, Swahili poetic forms – whether sung or dramatized – are reserved for social commentary. Even when an external unit such as the TAWG recruits it for select purposes, the base denominator of Swahili poetry is social relations and it is to this that it necessarily and always returns.” (Askew 2015: 269)

Der Kontext der Aufklärung über HIV und Aids verlangt Aufmerksamkeit sowie grundlegendes medizinisches Wissen. Durch die Narrative in den darstellenden Künsten wie Gedichten, Theater und Musik wird dieses Wissen inhaltlich in den leichter verständlichen, kulturellen Rahmen gebettet. So können komplexe Inhalte einfacher verständlich, und durch die Affinität zu jugendlichen Medien leichter zugänglich gemacht werden. Vor allem Warnungen und Ratschläge werden so besonders wirksam aufgenommen, da sie in einen lokalen Kontext gebracht werden: *“HIV/AIDS programmes fare better if scientific explanations of HIV/AIDS are couched in terms of local contexts of understanding“* (Askew 2015: 271).

Auch Bastien²⁸ (2009) argumentiert für die Relevanz von Musik und Songtexten in der HIV-Prävention. Populäre Musik bietet eine optimale Möglichkeit wichtige Informationen in einem sozial angebrachten Rahmen zu verbreiten, welche unter anderen Umständen nicht oder schlechter angenommen werden würden. Die Nähe der Musiker*innen zu den potentiellen Hörer*innen bietet somit eine grundlegende Möglichkeit zur Verbreitung und Annahme von Informationen. Und zwar so, dass diese auch präventiv angewendet werden können (Bastien 2009: 1357), da: *“Endogenously conceived messages delivered via a channel such as music increase the likelihood of message being contextually appropriate and culturally engaging. This form of media also presents the greatest opportunity for wide dissemination“* (Bastien 2009: 1357).

Die Annahme, dass Aids-Prävention durch Musik erfolgreich stattfinden kann, bedingt die Annahme, dass die Verbreitung relevanter Informationen durch kulturelle Faktoren gesteuert werden kann. Musiker*innen gelten als *„potential opinion leaders and agents of social change“* (Bastien 2009: 1357) und können somit Meinungen, Ideen und Informationen verbreiten. Dadurch können Strategien der Prävention effektiv verbreitet und durchgeführt werden. Trotz jahrzehntelanger Präventionsarbeiten in Sub-Sahara Afrika und dadurch erzielter positiver Ergebnisse in Bezug auf Bildungs- und Wissenszuwachs, stellt sich eine tatsächliche Veränderung des sexuellen Verhaltens junger Menschen als schwerer fassbar heraus. Eine

²⁸ Dr. Sheri Bastien ist Professorin an der Fakultät für Landschaft und Gesellschaft an der *Norwegian University of Life Science*. Ihre Forschungsinteressen inkludieren soziale Gesundheitsförderung, schulische und gemeindebasierte Interventionen, sexuelle und reproduktive Gesundheit bei Jugendlichen, sowie HIV-Prävention (Norwegian University of Life Science 2022).

mögliche Erklärung ist, dass staatliche Interventionen durch den Mangel an lokalem Verständnis nicht ausreichend gegriffen haben. Auditive beziehungsweise visuelle Kommunikationsquellen, wie etwa Radio und Fernsehen, sind nicht nur weit einflussreicher, sondern durch die vertraute Kommunikation stärker zugänglich in der alltäglichen Nachrichtenverbreitung (Bastien 2009: 1357). Auch die allgemeine Verwirrung über das Thema trug dazu bei, dass Fehlinformationen geschaffen wurden, welche von diversen Institutionen manipuliert wurden: *“The HIV/Aids epidemic had become more than a medical issue. The scale of the crisis encouraged religious and political narratives to develop as attempts to come to terms with the scale of the epidemic”* (Hilhorst 2009: 116). Der Einfluss von Religionen und politischer Propaganda auf die Informationsverbreitung und -verarbeitung kann die allgemeine Präventionsarbeit behindern beziehungsweise erschweren. Musik gilt als gemeinhin vielversprechende Möglichkeit um Gesundheitsthemen zu vermitteln, da sie kulturell relevant und leicht zugänglich ist. Bastien spricht in diesem Zusammenhang auch vom Faktor der *cultural appropriateness* („kulturelle Angemessenheit“) (Bastien 2009: 1357). Damit meint sie die Beziehung zwischen kulturell relevanten Kommunikationsarten und inhaltlich wichtigen Informationen, welche sich jedoch eventuell von der Norm der üblich thematisierten Inhalte abheben. Das Konzept der *cultural appropriateness* ist ein wichtiger Faktor in der Aufklärungsarbeit, da es zugleich die Chancen erhöht, diese erfolgreich leisten zu können (Bastien 2009: 1357-1358). Musik ist ein sehr beliebtes Medium in Tansania, welches viele Menschen, besonders Jugendliche, betrifft und erreicht. Gleichzeitig gelten Musiker*innen als Personen des öffentlichen Lebens und stellen für viele junge Menschen eine Art Vorbild dar. Somit gelten sie als glaubwürdig genug, um auch Fragen der öffentlichen Gesundheit zu thematisieren:

„Moreover, using popular musicians to convey HIV prevention messages is a way to involve constituents from the target group, which not only promotes participation, but also contributes to ensuring the linguistic and socio-cultural dimensions of relevance are met, thereby reducing the cultural distance between message and recipient.” (Bastien 2009: 1357)

Besonders Musiker*innen, die demographische Merkmale mit Hörer*innen teilen, sind optimal positioniert um erfolgreiche Aufklärungsarbeit leisten zu können und Gesundheitsthemen zu thematisieren (Bastien 2009: 1358). Dass Musiker*innen die Rolle von Vorbildern übernehmen können, zeigt das Beispiel des Liedes *AIDS is dangerous*. Darin singen die Interpret*innen²⁹:

²⁹ Die Namen der Interpret*innen sind unbekannt.

„We as artists, we decide to take blood tests as an example because we are the mirrors of society...Leaders should start being an example to the society“ (Bastien 2009: 1359-1360). Dies zeigt die einzigartige Rolle von Musiker*innen, welche tief in den Prozess der Aufklärung eingebunden sind und als Medium eingesetzt werden können beziehungsweise sich selbst als dieses wahrnehmen. Die Rolle von Songs und Musik als Medium in der HIV-Prävention in Bezug auf die kulturelle Angemessenheit wird von Bastien so zusammengefasst:

“The narratives contained within songs are deeply embedded in local experiences and interpretations of the AIDS epidemic that are both historically and culturally bound. The recognition of the rich contextual information contained within songs and the potential this medium holds for the development of endogenously conceived HIV prevention messages which are not only culturally appropriate, but also culturally relevant and engaging, may enhance the effectiveness of messages.” (Bastien 2009: 1360)

Bekannte Musiker*innen gelten als Vorbilder für junge tansanische Menschen, besonders wenn diese aus dem gleichen lokalen oder demografischen Kontext stammen wie sie. Sie bezeichnen sich selbst als *mirrors of society* oder *educators of society* und werden auch allgemein so anerkannt. Dadurch stehen sie in der Position, den Diskurs um bestimmte Themen wie HIV/Aids anstoßen oder stimulieren zu können. Ihre Musik kann auch dabei helfen, bestehende Normen in Bezug auf das sexuelle Verhalten junger Menschen zu verändern. Durch Songtexte können so nicht nur Warnungen und Ängste ausgesprochen werden, sondern auch das Bewusstsein für bestimmte Dinge geschärft werden, um so eine Veränderung zu bewirken. Besonders in Ländern oder Regionen, in denen die Gesundheitsversorgung nicht ausreichend für alle Menschen vorliegt, bietet Musik eine optimale Möglichkeit eine breite Masse zu erreichen um gesundheitsrelevante Themen zu vermitteln (Bastien 2009: 1359). Die Vorteile von Musik und gestalterischen Medien als Einsatz in der HIV/Aids-Prävention und die möglichen Erfolge dadurch werden von Bastien anschaulich vorgelegt:

“For instance, music constitutes a pre-existing mode of communication that is favored by Tanzanians and likely to appeal to a wide segment of the population. In addition, musicians may be well positioned to deliver health information in a familiar manner that generates interest in the message and establishes source credibility, thereby enhancing receptivity. Moreover, using popular musicians to convey HIV prevention messages is a way to involve constituents from the target group, which not only promotes participation, but also contributes to ensuring the linguistic and socio-cultural dimensions of relevance are met, thereby reducing the cultural distance between message and recipient. ” (Bastien 2009:1357)

All diese Vorteile zeigen den enormen Wert, welchen Musik in der Aufklärungsarbeit von Gesundheitsthemen wie HIV/Aids besitzt. Leider wurde der Einsatz von Hip-Hop zur

Bekämpfung der Gefahren von HIV/AIDS erst vor kurzem als wichtiges Instrument der gesamten AIDS-Kampagne in Tansania anerkannt. Neben der Arbeit von NGOs und Gesundheitsorganisationen, die sich für die Prävention von HIV/Aids einsetzen, werden immer mehr junge, kreative Leute mobilisiert sich diesem Thema zu widmen. Durch Musik und Sprache informieren und helfen sie der lokalen *community*, HIV und Aids besser verstehen und vermeiden zu können. Durch die Verschiebung der Kommunikationsebene in „junge“ Bereiche wie Bongo Flava ändert sich die Wahrnehmung des Diskurses und kann zur positiveren Annahme bestimmter Debatten führen. Bongo Flava gibt jungen Menschen in Tansania die Möglichkeit, Teil der Lösung zu sein. Daher sollte es als wichtige Ressource im Kampf gegen HIV/Aids anerkannt werden (Rafiq 2008).

Dieses Kapitel hat anschaulich gezeigt, welche Position Bongo Flava-Musik in der Gesellschaft Tansanias hat und welche sozialen Funktionen durch Musik erfüllt werden können. Diverse Beispiele haben gezeigt, dass Musik und darstellende Künste die Möglichkeit haben, den öffentlichen Diskurs in einer Gesellschaft zu beeinflussen. Deshalb sollte Musik als Medium für Aufklärungsarbeit im Gesundheitswesen nicht unterschätzt werden. Dieses Kapitel gab einen Einblick in die diversen und vielversprechenden Möglichkeiten, die Musik und speziell Bongo Flava für die Tansanische Gesellschaft innehat. Dabei bot die HIV/Aids-Epidemie ein eindrückliches Beispiel über die tatsächlichen Wirkungsmöglichkeiten von Bongo Flava-Musik in der Aufklärungs- und Präventionsarbeit.

Im folgenden Abschnitt soll nun ein Blick auf die aktuelle Corona-Pandemie geworfen werden. Dazu wird analysiert, inwiefern Musiker*innen und deren Lieder einen Einfluss auf die Perzeption junger Menschen gegenüber dem Corona-Virus haben können und wie Musiker*innen selbst sich in dieser Situation positionieren. Das Ziel dabei ist es, die Intentionen der Musiker*innen zu hinterfragen und zu analysieren, mit welchen Mitteln und Strategien sie ihre Ziele verfolgen. Zu Beginn wird ein Überblick über die Corona-Situation und deren Auswirkungen gegeben.

3. *Corona ishaingia*³⁰ - Bongo Flava in Zeiten der Corona-Pandemie

3.1 Corona in der Welt und in Afrika: Ein Überblick

Am 31. Dezember 2019 meldete die *WHO* („World Health Organisation“) den weltweit ersten Fall von SARS-COV-2. Das neuartige Virus wurde Corona oder Covid-19 genannt, was für „Corona Virus Disease 2019“ steht. Innerhalb weniger Monate verbreitete sich die Krankheit über die gesamte Welt und sorgte für steigende Infektionszahlen. Im Juli 2020, gut ein halbes Jahr nach der ersten Meldung, hatte das Virus bereits über 200 Länder erreicht und über 16 Millionen Menschen infiziert (Durodola et. al 2020: 3). Bereits am 11. März 2020 deklarierte die *WHO* Covid-19 als Pandemie. Während der Jahre 2020 und 2021 wuchs die Krankheit zu einer globalen Gesundheitskrise mit drastischen Folgen. Im Juli 2021 waren bereits über 105,8 Millionen Menschen weltweit von dem Virus betroffen und weitere 2,3 Millionen Todesfälle wurden mit Corona in Verbindung gebracht. Abgesehen von gesundheitlichen Faktoren traf Covid-19 besonders wirtschaftliche, soziale und politische Sektoren (Stanslaus 2021: 386-388).

Während negative Auswirkungen der Corona-Pandemie weltweit zu vermerken waren, wurden Gebiete, welche bereits vor dem Beginn der Covid-Pandemie sozio-ökonomische Probleme und Herausforderungen zu bewältigen hatten, besonders stark getroffen. Dies galt beispielsweise in vielen afrikanischen Staaten, wo internationale Handels- und Exportstopps drastische Auswirkungen und Folgen auf die wirtschaftliche Lage hatten und haben. Durch bereits bestehende soziale Ungleichheiten, hohe Arbeitslosigkeit und internationale Grenzsicherungen traf die Pandemie hier besonders hart. Neben gesundheitlichen Risiken für die Bevölkerung mussten viele afrikanische Staaten auch strukturelle, interne Probleme bewältigen (Müller 2020: 441-446). Dies steht in direktem Zusammenhang mit der ökonomischen Abhängigkeit zu China, wo das Virus erstmals ausbrach (Stanslaus 2021: 387-388).

Das tatsächliche Ausmaß von Covid-19 lässt sich vorerst nur abschätzen und hängt mit der Dauer der Pandemie und weiteren möglichen *Lockdowns* zusammen. Es ist jedoch bereits erkennbar, dass viele Länder Sub-Sahara Afrikas neben sozialen Problemen auch in eine Wirtschaft- und Schuldenkrise geraten könnten (Müller 2020: 446-451). Neben genannten Faktoren sind viele Länder Sub-Sahara Afrikas zudem von den wichtigen

³⁰ Übersetzung: „Corona ist schon herein gekommen“, Auszug aus Lied Nr. 10.

Restriktionsmaßnahmen ausgeschlossen oder können diese nur begrenzt ausführen. Dies hängt vor allem mit der Grundversorgung des alltäglichen Lebens zusammen. Besonders gravierend ist beispielsweise der Mangel an sanitären Einrichtungen. So ist eine fließende und ausreichende Wasserversorgung zwingend notwendig, wenn Hygiene und Händewaschen als äußerste Präventionsmaßnahmen gelten: *“This is a dilemma to people living without basic access to water and sanitation among the urban poor and vulnerable in the world and mostly in developing countries”* (Durodola et. al. 2020: 2). Auch *Social Distancing* gilt als wichtige Maßnahme gegen die Verbreitung des Virus. Darunter fällt das Abstandhalten zu anderen Personen sowie das Vermeiden von großen Menschenansammlungen. In bestimmten Kontexten wurde sogar empfohlen, wenn möglich, komplett zuhause zu bleiben und das Haus nicht zu verlassen. Dies beruht natürlich auf der Annahme, dass jede*r ein Zuhause hat, in dem er*sie sich zurückziehen kann. *Social Distancing* funktioniert gut in Gesellschaften in denen Menschen Zugriff auf Wasserversorgung sowie ein stabiles und leistbares Energienetzwerk haben, um auch von Zuhause aus Kommunikation möglich zu machen. Dies ist jedoch nicht die Realität für die meisten afrikanischen Länder, wo eine dauerhafte Stromversorgung oft nicht gegeben ist. Auch Nahrungserwerb stellt eine Hürde in Corona-Zeiten dar. 113 Millionen Menschen weltweit kämpfen mit Lebensmittelunsicherheit im alltäglichen Leben. Durch Corona wird dieses Problem noch verstärkt. Zudem galten schon vor der Pandemie 1,2 Millionen Menschen in Afrika als unterernährt. Diese Menschen stellen nun potentielle Risiko-Patient*innen dar, da sie durch die Unterernährung besonders anfällig und ungeschützt sind. Restriktionen wie *Social Distancing* erschweren nicht nur den Zugang und die Produktion von Nahrungsmitteln, sondern auch die Möglichkeit vieler Menschen genug Geld zu verdienen. So wird eine Verschiebung der Armutsgrenze und der Versorgungsrate vieler Menschen riskiert (Durdola et. al 2020: 2-6).

Dies sind nur einige Beispiele die zeigen, welche unterschiedlichen Realitäten in der globalen Corona-Pandemie herrschen. Diese Ungleichheiten, besonders auch in Bezug auf die Situation im globalen Norden und die gravierenden Gefahren die davon ausgehen, werden von Peters & Tetzlaff (2021) folgendermaßen dargestellt:

„Wie ungleich die Corona-Pandemie Gesellschaften im globalen Norden und Gesellschaften im globalen Süden treffen können, zeigt sich besonders daran, dass COVID-19 für Länder mit hohem Durchschnittseinkommen in erster Linie eine Herausforderung für das nationale Gesundheitswesen darstellt, während strukturschwache Länder mit einem geringen Durchschnittseinkommen und mit einem hohen Anteil von Armen wie in Afrika zusätzlich mit einer Ernährungs- und Versorgungskrise zu kämpfen haben; denn nach dem Verlust des Arbeitseinkommens

geht es marginalisierten Menschen, die nicht von ihrer Regierung durch Kurzarbeitergeld oder andere staatliche Hilfsprogramme unterstützt werden, um Leben und Tod.“ (Peters & Tetzlaff 2021: 3)

Covid-19 wird von Mensch zu Mensch übertragen, etwa durch Körperflüssigkeiten einer infizierten Person, wenn diese hustet, niest oder einer anderen Person zu nahekommt. Daher wurden Maßnahmen zur Eindämmung eingeführt, die dieser Übertragung des Virus möglichst effizient entgegenwirken sollten. Diese variierten zwar von Land zu Land, häufige Maßnahmen inkludierten jedoch beispielsweise: teilweise oder komplette Grenzsicherungen, obligatorische Quarantäneregeln, Ausgangssperren, Maskenpflicht, *Social Distancing*, Versammlungsverbote und komplette *Lockdowns* bestimmter Städte, Länder oder Regionen. Diese Restriktionen beeinflussten stark das private und öffentliche Leben in sämtlichen Sektoren (Mwita 2020: 252). Das schnelle Voranschreiten der Pandemie forderte schnelle Reaktionen, die jedoch sehr unterschiedlich aussehen können:

„Heute sind alle Regierungen der Welt aufgefordert, die Ausbreitung von COVID-19 wegen seiner disruptiven Folgen für Gesellschaft und Wirtschaft einzudämmen und dabei folgende Strategie anzuwenden ‚Entdecken, testen, isolieren, nachverfolgen‘ und seit 2021 auch ‚impfen‘. Doch die Fähigkeiten der Regierungen in der Welt, dieser Schicksalsfrage der Menschheit angemessen und nachhaltig zu begegnen, sind höchst ungleich, weil nicht zuletzt eine Frage der verfügbaren Ressourcen (Geld, Know-how, Fachpersonal) und des inneren Zustands eines Landes. Dabei spielt das Vertrauen der Bevölkerung zur Politik ihrer jeweiligen Regierung eine entscheidende Rolle für Erfolg oder Misserfolg der Gesundheitsmaßnahmen.“ (Peters & Tetzlaff 2021: 1)

Obwohl der allgemeinen Öffentlichkeit schnell und direkt Informationen über Covid-19 und Anleitungen zur Eindämmung des Virus bereitgestellt wurden, weist das Bewusstsein über die Krankheit erhebliche Unterschiede in verschiedenen Regionen der Welt auf. In einigen Teilen Nordamerikas, Europas und Afrikas wurden falsche Vorstellungen und Informationen über Corona gemeldet. Infolgedessen sind innovative Wege zur Steigerung des Bewusstseins für COVID-19 von großer Wichtigkeit, um den Ausbruch dieser Infektionskrankheit einzudämmen (Johnson et. al 2020: 1).

3.2 Corona in der Welt und in Afrika: Das Beispiel Tansania

Die Erfolge beziehungsweise Misserfolge der Corona-Politik ließen sich während der Jahre 2020 und 2021 auf der ganzen Welt beobachten. Viele Länder reagierten im Frühjahr 2020 umgehend und beschlossen Maßnahmen zur Eindämmung der Corona-Pandemie. In Tansania gestaltete sich die Lage um die Virus-Eindämmung durch die Regierung etwas schwieriger. Die

ersten Fälle von Corona in Tansania wurden im März 2020 registriert (Durodola et al 2020: 3). Die Priorität der Regierung war es zu diesem Zeitpunkt, die Angst der Bevölkerung zu minimieren. Umy Mwalimu, der tansanische Gesundheitsminister, bat Bürger*innen über soziale Netzwerke, nicht in Panik zu verfallen und auf Expert*innen zu hören. Überraschenderweise entschied sich Tansania jedoch gegen einen *Lockdown* und eine strenge Richtlinien-Politik. Tansanias Präsident, John Pombe Joseph Magufuli³¹, erklärte seine Entscheidung damit, dass durch strenge Richtlinien besonders die arme Bevölkerung leiden würde, die von der Hand in den Mund lebe. Tansania importierte und vermarktete eine Reihe nicht verifizierter pflanzlicher Naturheilmittel und Kräuterbäder, übergang jedoch sämtliche offizielle Maßnahmen. Durch das Missachten der *WHO*-Richtlinien erntete Tansania scharfe Kritik aus anderen Ländern sowie nicht zuletzt von der *WHO* selbst. Viele umliegende Länder plädierten für schärfere Maßnahmen in Tansania. Die Bemühungen blieben vergebens: Nach nur 509 Fällen schloss Tansania im Mai 2020 mit der Corona-Pandemie ab und bestätigte das Wegfallen aller bestehenden Maßnahmen. Grenzen wurden geöffnet, Versammlungen wieder zugelassen und sogar offizielle Feste zu Ehren des Endes Corona gefeiert (Richey et. al 2021: 7-9). Zeitgleich wurde das nationale Labor Tansanias geschlossen, welches bis zu diesem Zeitpunkt als einziges Labor Corona-Tests auswerten konnte. Auch die Leiterin desselben wurde entlassen und der stellvertretende Gesundheitsminister zu einem Rücktritt gezwungen (Capellini 2020).

Im Juni 2020 deklarierte Präsident Magufuli Tansania als *Covid-free* und forderte seine Bürger*innen dazu auf, auf die Straßen zu gehen und dies zu feiern. Nachdem Ende Juni an der kenianischen Grenze 50 LKW-Fahrer aus Tansania positiv auf das Virus getestet wurden, öffnete sich der Fall wieder. Trotz scharfer Corona-Warnungen der US-amerikanischen Botschaft in Tansania stritt Präsident Magufuli die Existenz der Krankheit in Tansania weiterhin ab. Obwohl immer wieder Gerüchte aufkamen, dass Krankenhäuser überfüllt waren und viele Menschen durch Corona starben, gab Magufulis Regierung bis zuletzt keine offiziellen Zahlen bekannt. Sie begründete diese Entscheidung damit, dass die Regierung alles im Griff habe. Selbst nach der Freigabe einer Covid-Impfung weigerte sich die Regierung, diese zu importieren (Richey et. al 2021: 7-9). Nationale und internationale Zeitungen berichteten

³¹ John Pombe Magufuli wurde im Jahr 2015 zum Präsidenten Tansanias. Er erhielt den Spitznamen „der Bulldozer“, weil er als Arbeitsminister ein Programm zum Bau von Straßen vorangetrieben hatte, und wurde später für seine Antikorruptionshaltung und seine ausgeprägte Abneigung gegen Geldverschwendung gefeiert. Einst für seinen sachlichen Ansatz gelobt, wurde er zu einem umstrittenen Führer, insbesondere wegen seiner Reaktion auf die Coronavirus-Pandemie (BBC 2021).

währenddessen weiterhin von den Vorkommnissen im Land. Beispielsweise schrieb die Zeitung *The Guardian*: „*Magufuli denied the local spread of Covid-19 in Tanzania, discouraged the mention of the disease by health workers, and claimed without evidence that vaccines were dangerous, suggesting instead that people pray and inhale herb-infused steam*” (Burke 2021: 1). Während Magufuli weiterhin die Existenz des Corona-Virus leugnete, starben unzählige Menschen an den Folgen der Krankheit. Dadurch, dass auch Tests nur streng limitiert vorhanden waren, war oft nicht nachweisbar, an was genau die Personen starben. Für Angehörige jedoch reichten typische Corona-Symptome als klarer Beweis dafür, dass Corona existierte und tödlich war. Krankenhäuser veröffentlichen keine Zahlen bezüglich eingelieferter Patient*innen. Die letzte offizielle Meldung wurde im April veröffentlicht (Bariyo 2021: 1-2). Die Zeitung *Africa News* berichtete:

„Tanzanian authorities closed down a TV station last summer for reporting on a U.S. Embassy statement that warned of rising coronavirus cases across the country. Weeks later, Mr. Magufuli accused the embassy of exaggerating the health crisis, and warned citizens against accepting U.S. donations of items such as masks and other medical supplies.” (Bariyo 2021: 2)

Durch den Mangel an Restriktionen war es der tansanischen Bevölkerung möglich, das alltägliche Leben weitgehend aufrecht zu erhalten. Ebenso wurde auch das Passieren von Grenzübergängen und sämtliche Handelsflüsse mit anderen Ländern aufrechterhalten. Die wenigsten Menschen trugen Masken oder begaben sich in freiwillige Selbstisolation (Ombuor 2021). Dies spaltete Tansania zunehmend und sorgte für Angst und Unsicherheit unter der Bevölkerung. Die Zeitung *African Business* verkündete: „*The government is banning journalists from reporting on the subject and creating an environment where NGOs and doctors are scared to talk to the press*“ (Collins 2020). Die *WHO* warnte Tansania weiterhin und forderte das Land auf, seine 58 Millionen Bürger*innen und Menschen in angrenzenden Ländern zu schützen. Aber die tansanische Regierung weigerte sich Zahlen von Coronavirus-Fällen mit der Weltgesundheitsorganisation zu teilen (Burke 2021: 2):

“Despite repeated requests by the World Health Organization, Tanzania has not published any statistics on cases since May, when it registered 509 infections. It has no known testing programme in place and health officials have been forbidden from mentioning the virus.” (Burke 2021: 1)

Am 17. März 2021 verstarb Präsident John Magufuli mit 61 Jahren, nachdem er bereits zwei Wochen lang aus der Öffentlichkeit verschwunden war. Die Vizepräsidentin, Samia Suluhu Hassan verkündete den Tod des Präsidenten, der seit einem Jahrzehnt an einem Herzleiden

gelitten haben soll, was auch als offizielle Todesursache bekannt gegeben wurde. Oppositionsleiter und Diplomaten berichteten jedoch, dass Magufuli mit Corona infiziert gewesen sein soll (Bariyo 2021: 1). Diese Gerüchte wurden nie offiziell bestätigt. Die Meinungen der Bevölkerung bezüglich Corona und Magufulis Politik blieben gespalten. Viele Menschen beschuldigten Magufuli, durch die Leugnung von Corona und den Mangel an Restriktionen die Verantwortung für viele Tote zu besitzen. Anonyme Quellen berichteten von geheimen Massenbestattungen auf Friedhöfen. Die Zeitung *The Guardian* schrieb: *“Grieving relatives of Covid-19 victims, health experts and opposition politicians in the east African country have repeatedly accused Magufuli of causing thousands of deaths and undermining the fight against the pandemic across the continent”* (Burke 2021: 1).

Am 19. März 2021 wurde Samia Suluhu Hassan, Tansanias Vizepräsidentin, zur neuen Präsidentin Tansanias ernannt, was sie zugleich zur ersten weiblichen Staatsoberhauptin Tansanias machte. Innerhalb weniger Wochen formte Hassan ein eigenes Komitee aus Expert*innen, um Maßnahmen gegen die Verbreitung des Corona-Virus zu entwickeln und stellte sich so gegen die Politik ihres Vorgängers Magufuli. Im Juni forderte sie Zugang zu Impfungen gegen das Virus, im Juli wurde das Programm bereits gestartet. Kurz darauf ließ Hassan sich in Begleitung eines Live-Kamera-Teams des nationalen Fernsehens als erste tansanische Person selbst impfen, um alle Tansanier*innen zu ermutigen, es ihr gleich zu tun (The Wall Street Journal 2021). Obwohl durch die Corona-Wende Hassans Maßnahmen zur Eindämmung von Corona eingeleitet werden konnten, steht das Land und seine Bürger*innen längst noch im Schatten Magufulis. Dessen eigenwillige Corona-Politik sowie sein plötzlicher Tod verschärften die paradoxe Corona Situation, welche in Tansania und in vielen Teilen Afrikas vorherrschte und dies zum Teil noch immer tut:

„Africa's 54 nations, with a population of about 1.3 billion, have reported only four million cases and around 100,000 deaths, far behind the U.S. totally of 29.6 million cases and 538,000 deaths among a population of about 328 million. But the continent has lost more senior leaders from the coronavirus-related complications than anywhere else in the world.” (Bariyo 2021: 1)

Trotz seiner kontroversen Coronavirus-Haltung und eines zunehmenden Vorgehens gegen Rechte und Freiheiten der Bevölkerung blieb John Magufuli bis zu seinem Tod und darüber hinaus bei vielen Tansanier*innen und vor allem in ländlichen Gegenden Tansanias beliebt (Bariyo 2021: 1).

Das neuartige Virus motivierte Forschungen in verschiedensten Wissenschaftsdisziplinen. Es gibt bereits einige Studien, die die medizinischen, pharmazeutischen, politischen und sozialen Auswirkungen von Covid-19 auf die globale Wirtschaft herausgearbeitet haben. Einige Forscher*innen gehen zudem schon den Folgen nach, die Corona bisher auf die tansanische Gesellschaft hatte (Ayomitunde 2020: 28).

Neben tatsächlichen, statistisch nachweisbaren Folgen, etwa in der Politik oder der Wirtschaft, lassen sich soziale Probleme und Auswirkungen der Pandemie schwerer ausmachen. Diese Arbeit ist ein Versuch, soziale Ungleichheiten, die durch die Corona-Pandemie ausgelöst wurden, zu erkennen. Weiteres kann diese Arbeit Einblick darin geben, wie die junge Generation Tansanias durch Musik mit diesen Problemen der Ungleichheit umging und nach wie vor umgeht.

3.3 Möglichkeiten und Chancen von Musik als Unterstützung zur Corona-Präventionsarbeit in Afrika: ein Ausblick

Es wurde in dieser Arbeit bereits herausgearbeitet, wie Musik zur Aufklärungsarbeit im Gesundheitsbereich beitragen kann. Das Beispiel der HIV-Epidemie der 1990er Jahre hat gezeigt, dass Musik als Mittel zur Präventionsarbeit funktionieren kann und auch in Verbindung mit staatlicher Aufklärungsarbeit eingesetzt wird.

Auch in der aktuellen Corona-Pandemie konnte Musik bereits einige Beträge leisten. Viele Musiker*innen aus afrikanischen Ländern haben bereits Lieder mit Corona-Warnungen veröffentlicht. Sänger*innen und Gruppen wie *Y'en a marre* (Senegal), *Fally Ipupa* (Demokratische Republik Kongo) und der *Ndlovu Youth Choir* (Südafrika) veröffentlichten Lieder, die sich mit der Corona-Pandemie auseinandersetzen. Sie alle weisen Gemeinsamkeiten auf: der Wunsch über Corona zu informieren und davor zu warnen. Ungeachtet der Herkunft der Musiker*innen und ihres normalerweise ausgeübten Musikgenres verfolgen alle dasselbe Ziel. Sie diskutieren mögliche Infektionsquellen und teilen Informationen der Prävention, um die Verbreitung des Virus einzudämmen (Solomon 2020).

„African artists are finding that, when trying to spread lifesaving information about the coronavirus pandemic, it helps to have a catchy beat. Across the continent, musicians are recording songs about social distancing, spotting symptoms and, of course, washing hands. It's all part of an effort to get vital information about disease prevention to people who might not get it otherwise.” (Solomon 2020)

Ebenso wie während der HIV-Epidemie gibt es auch in der Corona-Pandemie Schnittstellen politischer und künstlerischer Instanzen der Aufklärung: Der ugandische Sänger und Politiker *Bobi Wine* veröffentlichte 2020 zusammen mit Sänger *Nubian Li* den Song *Coronavirus Alert* in welchem sie das Bewusstsein über das Corona-Virus stärken wollen. Sie singen über *Social Distancing* und Körperhygiene und nennen mögliche Corona-Symptome. Ihr Fazit: *“The bad news is that everyone is a potential victim, but the good news is that everyone is a potential solution”* (The Guardian 2020). *Wine*, mit bürgerlichem Namen Robert Kyagulanyi, war bereits ein bekannter ostafrikanischer Musiker, bevor er sich der Politik zuwandte. Er ist zu einem der führenden Kritiker und Kontrahenten des ugandischen Präsidenten Yoweri Museveni geworden und nutzte Musik bereits vor der Corona-Pandemie, um seine politischen Botschaften zu verbreiten. Zur Veröffentlichung seines Liedes *Coronavirus Alert* twitterte er: *“Watch as we use music to send the message and further raise awareness on the Corona Virus pandemic. We hope you enjoy the music, pick the message, share widely & spread the word. In solidarity, we shall beat the virus”* (Solomon 2020). Dazu nutzt er die Hashtags *#Edutainment* und *#UnitedAgainstCOVID19* (Solomon 2020). Doch er ist nicht der einzige afrikanische Politiker, der öffentlichen Gesundheitsthemen eine musikalische Komponente gibt. Auch Liberias Präsident George Weah singt über die Pandemie und sensibilisiert sein Land dazu, vorsichtig zu sein und das Virus ernst zu nehmen. In seinem Song: *Let’s stand together and fight Coronavirus* klärt er über die Ansteckungsmöglichkeiten mit dem Virus auf und ermahnt zum Hände waschen (Sosibo & Allison 2020).

Was alle diese *artists* gemeinsam haben ist die Motivation, die zur Produktion dieser Lieder geführt hat, nämlich Menschen zu informieren, sensibilisieren und zu schützen. Durch die Musik sollen wichtige Informationen weitergetragen werden, die so zur Eindämmung des Virus beitragen können. In Zusammenarbeit mit *MTV Base* und der *Nelson-Mandela-Stiftung* hat die Entwicklungsorganisation *ONE* einen Song veröffentlicht, der all diese Faktoren vereint: Zehn Musiker*innen aus sieben Ländern Afrikas gestalteten ein gemeinsames Musikprojekt, welches sie zum Nelson-Mandela-Tag³² im Jahr 2020 veröffentlichten. Der Song *Stand Together* ist eine Kollaboration afrikanischer Musiker*innen zum Zweck der Corona-Prävention. Die Botschaft: Niemand ist wirklich vor Corona sicher, solange nicht alle Menschen geschützt sind. Die Zusammenarbeit zu diesem gemeinnützigen Zweck führt vor Augen, mit wie viel Kreativität und Motivation Musiker*innen in Afrika versuchen, die Menschen zu mobilisieren, um die

³² Ein Gedenktag, welcher seit 2010 jährlich am 18. Juli anlässlich des Geburtstags des südafrikanischen Friedensnobelpreisträgers Nelson Mandelas (1918–2013), gefeiert wird (Stock 2019).

Ausbreitung von Corona einzudämmen. Mit ihrem Lied *Stand Together* rufen die zehn Musiker*innen dazu auf, im Kampf gegen die Pandemie zusammenzuhalten. Die beteiligten Künstler*innen sind *TuBaba* (Nigeria), *Ben Pol* (Tansania), *Teni* (Nigeria), *Yemi Alade* (Nigeria), *Amanda Black* (Südafrika), *Stanley Enow* (Kamerun), *Gigi la Mayne* (Südafrika), *Prodigio* (Angola), *Betty G* (Äthiopien) und *Ahmed Soultan* (Marokko). Produziert wurde der Song von *Cobhams Asuquo*. Die Songpremiere fand anlässlich der jährlichen *Nelson Mandela Lecture* statt, bei der UN-Generalsekretär António Guterres als Hauptredner geladen war (One 2020). Edwin Ikhuoria, Afrika-Exekutivdirektor von *ONE* äußerte sich dazu:

“ONE freut sich, mit diesen zehn fantastischen Künstlerinnen und Künstlern, MTV Base und der Nelson-Mandela-Stiftung zusammenzuarbeiten, um ‘Stand Together’ zu veröffentlichen. Der Song ist eine schöne und kraftvolle Botschaft an alle Afrikaner*innen, dass wir Covid-19 mit einem Geist der Einheit, Entschlossenheit und gemeinsamen Verantwortung überwinden werden. Wir rufen die Regierungen Afrikas auf, dem Beispiel dieser Künstlerinnen und Künstler zu folgen, die den Kontinent vereinen, so wie Nelson Mandela es sich gewünscht hätte.” (ONE 2020)

Ein weiteres Beispiel aus Westafrika zeigt eindrücklich, wie viel Arbeit Musik in der Corona-Diskussion bereits vorangebracht hat. Johnson, Nutor und Thomson führten 2020 eine Studie durch, in der 28 Corona-Songs aus Ghana analysiert wurden. Das Ziel ihrer Studie war es zu zeigen, dass Lieder das Potential haben, Informationen über Krisen des Gesundheitssektors schnell und effizient zu verbreiten. Damit wollten sie zeigen, dass durch Musik das lokale Verständnis über ein komplexes Thema geschärft wird und so Präventionsmaßnahmen gefördert werden können. Sie sprechen in diesem Zusammenhang vom Begriff des *edutainment*, eine Kombination von *ecudation* („Bildung“) und *entertainment* („Unterhaltung“). Diese Strategie des *edutainment* wird häufig in der Musik angewandt. Sie erlaubt die Vermittlung lehrreicher Botschaften durch die Einbettung in Unterhaltungsmedien, um so Verhaltensweisen und Einstellungen positiv zu verändern (Johnson et. al 2020: 1). Den Begriff des *edutainments* erklären sie folgendermaßen:

“[edutainment] involves the design and implementation of media programs that deliberately incorporate persuasive, educational content in popular entertainment formats to influence audience knowledge, attitudes, behavioral intentions, and practices. This communication process is a tool for implicit persuasion as it is able to suspend disbelief and facilitate changes in the behavior of an audience.” (Johnson et. al 2020: 2)

Sie behaupten weiterhin, dass die gewünschte Verhaltens- oder soziale Veränderung durch *edutainment* in Afrika innovativer als in anderen Teilen der Welt ist. Infolgedessen unterstützen einige Nichtregierungsorganisationen finanziell Programme und Aktivitäten, die versuchen,

soziale Probleme durch Kreativität und Unterhaltungsmedien, wie etwa Musik, zu lösen (Johnson et. al. 2020: 2).

Dieses Kapitel hat gezeigt, dass Musik in der Aufklärung über Gesundheits-Themen, besonders Corona, nützlich sein kann, und dazu beitragen kann, relevante Informationen schnell und effizient zu verbreiten. Dazu wurden diverse Beispiele angeführt, in denen bekannte Musiker*innen Corona-Lieder als Mittel zur Aufklärungs- und Eindämmungsmaßnahme verwendeten. In folgendem Kapitel soll betrachtet werden, wie Musik in Tansania zur Bildung der Gesellschaft in Bezug auf die Corona-Pandemie beitragen kann. Dazu soll analysiert werden, wie Bongo Flava Musiker*innen in ihren Liedern über die Corona-Pandemie sprechen. Zunächst soll die in dieser Arbeit angewandte Methodik erläutert werden, bevor Forschungseinblicke gegeben werden.

4. Die Darstellung der Corona-Pandemie in Bongo Flava-Liedern

4.1 Methodik

Die vorliegende Arbeit untersucht, wie in Bongo Flava-Musik über die Corona-Pandemie in Tansania und der Welt gesprochen wurde. Da Musiker*innen eine wichtige Rolle in der tansanischen Gesellschaft spielen, kann davon ausgegangen werden, dass ihre Ansichten zum Thema Covid-19 die Möglichkeit haben den aktuellen Diskurs darüber in der Gesellschaft zu verändern. Diese Arbeit schlägt vor, dass neben Politiker*innen und Expert*innen aus dem Gesundheitswesen, vor allem auch Musiker*innen einen tragenden Einfluss darauf haben, welche Informationen jungen Menschen in Tansania zugänglich gemacht werden und wie sie mit der Corona-Krise umgehen. Diese Annahme wird gestützt durch die allgemeine Rolle von Musik und bekannten Musiker*innen in Tansania, was anhand diverser Beispiele, wie der HIV-Epidemie in den 1990er Jahren, bereits herausgearbeitet wurde. Die vorliegende Arbeit ist ein Ansatz, diese Rolle auf die aktuelle Corona-Situation zu übertragen. Der Zweck dieser Arbeit ist es daher, den Inhalt von Liedtexten im Zusammenhang mit Covid-19-Nachrichten zu beschreiben, um so herauszufinden, welche Inhalte und *messages* Musiker*innen verbreiten möchten. Zusätzlich sollen die dargestellten Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie herausgearbeitet werden.

Die Corona-Pandemie im Frühjahr 2020 stellte eine große Änderung im Leben vieler junger Menschen dar. Aufgrund der Aktualität und Diversität dieses Themas, nicht nur in Tansania sondern auf der ganzen Welt, gilt die Corona-Pandemie als besonders relevantes Forschungsobjekt. Die Pandemie beeinflusste soziale, politische und ökonomische Faktoren Tansanias und betrifft das Leben jeder einzelnen Person. Die Legitimation von Corona als beliebtes Thema in Bongo Flava-Songs ist somit nachvollziehbar.

Literaturrecherchen, die während dieser Arbeit getätigt wurden, haben gezeigt, dass Bongo Flava als Instrument im Kampf gegen soziale Ungleichheit und Kommunikation verwendet werden kann. Anhand mehrerer Beispiele, besonders der HIV/Aids-Epidemie der späten 1980er und 1990er Jahre wurde gezeigt, dass Musik als Aufklärungsmedium im Gesundheitswesen instrumentalisiert werden kann und wurde. Im nächsten Kapitel soll nun herausgearbeitet werden, welche Rolle Bongo Flava in der aktuellen Corona-Pandemie einnimmt und ob Musik hierbei eine ähnliche Rolle besitzt. Dazu sollen Songtext-Analysen durchgeführt werden, anhand derer aufgezeigt werden soll, wie Musiker*innen mit dem Thema Covid-19 umgegangen sind.

Für diese Aufgabenstellung war ein sehr individueller Korpus nötig. Um die Aktualität dessen sicherzustellen, suchte ich nach Liedern, die in den Jahren 2020 und 2021 veröffentlicht wurden. Dafür bediente ich mich der Streaming-Plattform *youtube [youtube.com]* und suchte nach den Schlagwörtern „Corona“ und „Covid-19“ in Kombination mit „Bongo Flava“ und „Musik Tansania“. Die vielen Lieder und Videos, die auf diese Suche folgten, wurden von mir angehört und ausgesiebt. Ein wichtiger Faktor war der starke Fokus auf das Thema Corona, nicht etwa nur eine einmalige Nennung des Begriffs im Songtext. Ich sammelte sowohl Lieder von bekannten Stars, als auch von weniger bekannten Musiker*innen. Ausschlaggebend war lediglich der Bezug zu Tansania sowie zur Musikrichtung Bongo Flava. Nach dem Aussieben dieser „groben“ Kriterien blieben in Summe sechzehn Lieder. Dadurch, dass während der Bearbeitungszeit keine weiteren Lieder mehr akquiriert wurden und der Anfangspunkt der Sammlung durch den plötzlichen Ausbruch der Pandemie klar definiert war, ergab sich ein natürlich geschlossener Korpus für diese Arbeit. Das bedeutet, dass die Texte des Korpus nach vorab festgelegten Kriterien gesammelt und danach analysiert wurden (Bendel Larcher 2015: 52-53). Hauptfokus dieser Arbeit ist daher *„ein Korpus von Texten, die thematisch zusammengehören und aus einem vorab definierten Zeitraum stammen“* (Bendel Larcher 2015: 34). Für die Korpusanalyse dieser Arbeit wurden lediglich *„natürliche Daten“* (Bendel Larcher 2015: 48) verwendet. Dies bedeutet, dass keine Daten für Forschungszwecke generiert wurden (wie etwa Interviews), sondern ausnahmslos schon bestehende Daten gesammelt wurden (Songtexte). Der Fokus lag dabei auf qualitativen Methoden, was bedeutet dass *„kleine Korpora oder Einzelfälle mittels hermeneutisch-interpretativer Verfahren untersucht [werden]. Das Ziel ist, soziale Phänomene zu deuten und in ihrem Kontext zu verstehen“* (Bendel Larcher 2015: 47).

Zur Deutung habe ich die Lieder mehrfach angehört, dann die Texte transkribiert und schließlich von Swahili (und Englisch) ins Deutsche übersetzt. Alle Transkriptionen und Übersetzungen wurden von mir selbst durchgeführt. Durch den Mehraufwand dieser Arbeit wurden nicht alle Songs komplett bearbeitet, sondern lediglich ausgewählte Text-Passagen transkribiert und übersetzt. Relevante Passagen werden im nächsten Kapitel dargelegt und erörtert. Wo sprachliche Hilfe notwendig war, half mir der tansanische Swahililehrer Joseph Sarimbo³³. Wörter oder Ausdrücke, die mir fremd waren oder bei denen ich mir unsicher war, sandte ich zusammen mit den zuständigen Liedern an Joseph Sarimbo, welcher über mein

³³ Joseph Sarimbo ist ein tansanischer Sprachlehrer aus der Region Morogoro. Ich selbst durfte im Jahr 2014 sechs Wochen lang durch Joseph Sarimbo die Sprache Swahili lernen. Er lebt und unterrichtet heute in Arusha.

Forschungsvorhaben Bescheid wusste. Er half mir, durch Übersetzungen und Erklärungen die Songtexte mit besserer Vollständigkeit zu verstehen. Alle Texte sind daher in Eigenarbeit durch die Bearbeitung der Lieder entstanden. Stellen, welche in Beihilfe von Joseph Sarimbo übersetzt wurden, sind separat gekennzeichnet.

Im Anschluss an das Erarbeiten der Texte wurden diese bearbeitet. Dies umfasste vor allem eine Analyse der in den Liedern angesprochenen Themen. Diese wurden zum besseren Verständnis kategorisiert. Nach Analyse aller Texte ergaben sich für mich fünf sinnvolle Gliederungsgruppen. Diese Gruppen werden im Anschluss näher erläutert und zum besseren Verständnis mit Beispielen unterlegt, welche aus den Liedtexten extrahiert wurden.

Unter anderem mithilfe dieser Texte konnte eine Diskursanalyse, auch in Bezug auf die soziale, ökonomische und politische Situation Tansanias, getätigt werden. Dafür werden die Texte nicht als isolierte Einheiten betrachtet, sondern vielmehr als „*Fragmente eines größeren Diskurses, einer Gesamtheit von Äußerungen, mit denen sie inhaltlich und formal verbunden sind*“ (Bendel Larcher 2015: 49). Im weitesten Sinne soll in dieser Arbeit eine Diskursanalyse verrichtet werden die als „*disziplinenübergreifende Art des Forschens*“ verstanden werden soll (Bendel Larcher 2015: 33). Neben der reinen Textanalyse ist es wichtig mit einzubeziehen, in welchem sozialen Kontext sich Musiker*innen und ihre Liedtexte bewegen. Der Zusammenhang besteht darin, dass „*Diskurse ein gesellschaftlich relevantes Thema betreffen und sich in Texten manifestieren, jedoch in ihrer Reichweite über diese Texte hinausgehen*“ (Bendel Larcher 2015: 13). So können Bongo Flava-Songs zwar helfen, zu verstehen was zu einem bestimmten Thema, etwa der Corona-Pandemie gesagt wird, jedoch ist dies stets eingebettet in einen übergeordneten Kontext, in welchem diese Songs verfasst werden. „*Die Diskursanalyse untersucht Texte als Träger des gesellschaftlichen Diskurses*“ (Bendel Larcher 2015: 49). Wichtig ist es, den allgemeinen Diskurs und alle Umstände holistisch zu betrachten, um folglich Lieder als Stütze dieser Beobachtungen nutzen zu können. Das Verhältnis von Korpus zu Diskurs ist umstritten, jedoch kann man davon ausgehen, „*dass Diskurse unabhängig von den Forschenden existieren und mittels den gesammelten Texten wenigstens ausschnittsweise erfasst werden können*“ (Bendel Larcher 2015: 34). Die Schwierigkeiten bei der Forschung mit einem Korpus bezüglich einer holistischen Diskursanalyse werden von Bendel Larcher³⁴ (2015) wie folgt erklärt:

³⁴ Prof. Dr. Sylvia Bendel Larcher ist Professorin für Professionelle Kommunikation, Wissenschaftliches Schreiben und Präsentieren, sowie Gesprächsführung an der Hochschule Luzern. Ihre Interessen liegen in den Bereichen Gesprächsanalyse, Textlinguistik, Diskursanalyse, Werbung, und Kommunikation in Institutionen (Hochschule Luzern 2022).

„Diskursanalyse sollte [...] mehr sein als Textlinguistik. Da Wissen und Sprache als gesellschaftlich, historisch und kulturell eingebettet verstanden werden, können sie nicht ohne die den Diskurs tragenden Akteure und den historischen Kontext betrachtet werden. Zu einer diskurslinguistischen Untersuchung gehört daher zwingend die Frage, welche Akteure im untersuchten Feld sind und zu Wort kommen und welche nicht, und ebenso sollte das politische, kulturelle und soziale Umfeld berücksichtigt werden.“ (Bendel Larcher 2015: 35)

Ein Korpus, egal wie umfangreich er ist, kann nicht mit dem Diskurs gleichgesetzt werden, da der Diskurs viel mehr umfasst als das was im Korpus beinhaltet ist und theoretisch auch nicht-Gesagtes mit beinhalten sollte. Daher sind die ausgewählten Texte eines Korpus lediglich eine Teilmenge des Diskurses. Im besten Fall sollte der Korpus so gewählt werden, dass er repräsentativ für den Diskurs ist und dass aus den analysierten Texten auf den gesamten Diskurs geschlossen werden kann, ohne Verallgemeinerungen zu ziehen (Bendel Larcher 2015: 52). Bendel Larchers (2015) Modell zeigt, wie man einen Korpus von Texten für den Zweck einer diskursanalytischen Studie erstellt. Die eigentliche Analyse teilt sie dabei in drei Ebenen, um ein systematisches Vorgehen zu fördern. Diese sind: (1) Die *Ebene des Einzeltextes*: Damit meint sie die „*minutiöse Analyse und Interpretation ausgewählter Texte, um das in ihnen propagierte Weltbild zu eruieren*“, (2) die *Ebene des Diskurses*: Dies meint die „*Suche nach wiederkehrenden Argumentations-, Deutungs- und Handlungsmustern über mehrere Texte hinweg, um ‚den‘ Diskurs zu einem Thema zu rekonstruieren*“, und schließlich (3), die *Ebene der Gesellschaft*, ein „*Brückenschlag von den Texten zu den gesellschaftlichen Strukturen, um das Wissen, die Ideologien und die Machtverhältnisse der Zeit zu erkennen*“ (Bendel Larcher 2015: 48). Für die Bearbeitung dieser Arbeit wurde Bendel Larchers System berücksichtigt und angewandt. Die Frage, die in dieser Arbeit beantwortet werden soll, ist nicht, ob sich Musiker*innen mit dem Thema Corona beschäftigten, sondern wie. Es soll nicht herausgearbeitet werden, welche tatsächlichen Änderungen dadurch in der tansanischen Gesellschaft entstanden. Die Perzeption der Hörer*innen ist ein anderes Thema, welches an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden soll. Vielmehr ist diese Arbeit ein Versuch zu analysieren, wie junge Musiker*innen mit ihrer Verantwortung umgegangen sind, welche *messages* sie in Bezug auf die Pandemie verbreiteten und mit welchen Mitteln sie dies taten. Viele der analysierten Lieder beschäftigten sich mit Aufklärung über das Thema Corona und warnten die Bevölkerung vor den möglichen Gefahren der Krankheit. Wenige andere sprachen zwar über die Pandemie, blieben jedoch dem *flava*-Genre treu. Anstatt einer tiefen *message* behielten sie es sich vor, über Party und Liebe im Rahmen einer Pandemie zu sprechen.

4.2 Überblick über den Korpus

Nr.	Titel	Interpret*innen	Genre	Themen
1	Corona	Barnaba ft. Linah	<i>message</i>	Zusammenhalt
2	Corona	Rayvanny	<i>message</i>	Informationen Schutzanweisungen Gebet
3	Corona	LavaLava	<i>message</i>	Informationen Warnungen Schutzanweisungen Gebet
4	Corona	Maua Sama ft. Marioo	<i>message</i>	Informationen Schutzanweisungen
5	Corona	Beka Flavour	<i>message</i>	Informationen Warnungen Schutzanweisungen Gebet
6	Corona	Mzee wa Bwax	<i>message</i>	Warnungen Gebet
7	Kwa Heri Corona	Mrisho Mpoto ft. THT	<i>message</i>	Schutzanweisungen Zusammenhalt
8	Corona	Asala	<i>message</i>	Informationen Gebet
9	Corona Virus	Daudi Mwanisenga	<i>message</i>	Warnungen

				Gebet
10	Corona	Jay Gravity, Roko Bizness & Wa Maselle	<i>message</i>	Informationen Warnungen Schutzanweisungen
11	Corona	Zanzibar All Stars	<i>message</i>	Informationen Warnungen Schutzanweisungen Gebet
12	Corona	Twenty Percent, Mwanchenje & Namba Difenda	<i>message</i>	Warnungen Schutzanweisungen
13	Hutukutaki Corona	Unicef Tanzania	<i>message</i>	Schutzanweisungen Zusammenhalt
14	Corona basi	Tanzania Icons	<i>message</i>	Informationen Warnungen Schutzanweisungen Gebet
15	Quarantine	Wasafi ft. Diamond, Rayvanny, Mbosso, LavaLava, Queen Darleen & Zuchu	<i>flava</i>	Party Lifestyle
16	Covid19	Jux ft. Maua Sama	<i>flava</i>	Liebe

Tabelle 1: Liste der analysierten Lieder

4.3 Songtext-Analysen: Die Darstellung der Corona-Pandemie in Bongo Flava-Liedern

Die bisherigen Darstellungen haben gezeigt, dass Musik als Mittel zur Aufklärung oder Verbreitung von Informationen dienen kann. Besonders im Gesundheitssektor zeigt sich die Wirkung von Musik als Aufklärungsmedium, was unter anderem durch den Ansatz des *edutainments* sowie der Rolle von Musiker*innen als *kioo cha jamii* erklärt wurde. Dieser Zusammenhang wurde durch die HIV/Aids-Epidemie und die tragende Rolle von Bongo Flava Musiker*innen während den frühen 1990er Jahren anschaulich dargestellt.

Basierend darauf möchte ich nun zeigen, wie Musik dazu beitragen kann, das Bewusstsein für die im Jahr 2020 aufkommende Corona-Pandemie zu schärfen. Ich habe dafür Bongo Flava-Songs gesammelt, die sich mit dem Thema Corona auseinandersetzen. Insgesamt wurden sechzehn Lieder in den Korpus aufgenommen, welcher dann thematisch untergliedert und näher analysiert wurde. Während vierzehn der sechzehn Lieder eine relativ homogene Einheit an Inhalten, nämlich eine lehrreiche, warnende Botschaft beziehungsweise eine *message* bezüglich Corona vermitteln, spiegeln zwei Lieder den typischen *flava* Charakter wieder. Eines dieser beiden Lieder lässt sich dem Untergenre *Party* zuordnen, das andere der Kategorie *Liebeslieder*.

Durch die anschließende Analyse der Lieder wird gezeigt, dass Lieder das Potential haben, den Diskurs um Gesundheitsthemen zu verändern. So kann Musik eine positive Verhaltensveränderung auf diesem Gebiet bewirken. Damit zeigen diese Arbeit und die folgende Analyse lokale Sichtweisen hinsichtlich des Virus auf. Zusätzlich wird so transparent dargestellt, welche Strategien Musiker*innen zur Förderung präventiver Maßnahmen und zur Schärfung des Bewusstseins über die Krankheit in der allgemeinen Bevölkerung anwenden. Alle sechzehn Lieder des Korpus sowie die einzelnen thematischen Gruppen sollen im folgenden Kapitel ausführlich erörtert werden. Dazu dienen Beispiele aus den Songtext-Analysen.

4.3.1 Corona in *message*-Songs

Message Songs sind das musikalische Rückgrat tansanischer Hip-Hop- und Bongo Flava-Musik. Sie prägten die Anfänge dieser Musikrichtung und gelten als prestigereichstes Genre. Häufig diskutierte Themen sind etwa Armut, Obdachlosigkeit, Korruption, Krankheiten und politische Probleme des Landes. Durch *message*-Songs können so Rückschlüsse auf die sozio-politische Situation im Land gezogen werden. Musiker*innen sehen sich selbst als *educators of society* und gelten gemeinhin als *kioo cha jamii*, wodurch sie jugendlichen Tansanier*innen

eine Stimme innerhalb der Gesellschaft geben können. Trotz dieser wichtigen Funktion lässt sich in der aktuellen Bongo Flava-Szene ein Rückgang von *ujumbe kali* oder *message*-Liedern erkennen. An diese Stelle treten Lieder mit leichterem Inhalt, den *ujumbe mwepesi* oder *flava*-Liedern.

Bei der Analyse des Korpus fiel zunächst auf, dass ein Großteil der Lieder inhaltlich den *ujumbe kali* zuzuordnen ist. In Summe vierzehn der sechzehn analysierten Lieder fielen in diese Kategorie. Jedes dieser vierzehn Lieder beschäftigte sich mit Corona auf einer belehrenden, ernstesten Ebene, sprach Probleme an und belehrte Hörer*innen ganz im Sinne der Rolle der *educators of society*. Obwohl sie ähnliche Botschaften vermitteln, lassen sich auch hier subtilere Unterschiede zwischen den einzelnen Liedern erkennen. Nach eingehender Analyse dieser vierzehn *message*-Lieder ergaben sich für mich fünf Themen-Gruppen. Die meisten Corona-bezogenen Aussagen der Lieder ließen sich in eine der fünf Gruppen einteilen. Die Inhalte dieser Gruppen sind zentrale Thematik eines jeden der folgenden Lieder und wurden wiederholt in diesen angesprochen. Zum leichteren Verständnis und zur besseren Einheitlichkeit habe ich mit diesen Gruppen gearbeitet. Diese dienen auch dazu, zu verstehen, was Musiker*innen mit ihren Liedern bezwecken möchten und wie sie dabei vorgehen. Jedes der vierzehn *message*-Lieder konnte in mindestens eine, meistens sogar in zwei oder drei dieser Gruppen gleichzeitig eingeteilt werden. Durch die Kategorisierung lässt sich leichter erkennen, welche Strategien Musiker*innen verwenden. Die einzelnen Songtext-Analysen veranschaulichen die Bedeutung und den Zweck der thematischen Gruppen. Die fünf Gruppen und ihre Inhalte sind:

- (1) Informationen: Die Unterrichtung darüber, dass es eine Krankheit namens Corona gibt, sowie Auskunft darüber, beispielsweise woher diese Krankheit kommt oder welche Symptome man davon bekommt.
- (2) Warnungen: Explizite Warnung vor den Gefahren Coronas, sowie die Verdeutlichung darüber, dass Corona real, gefährlich und kein Witz ist.
- (3) Schutzanweisungen: Das explizite Aufzeigen und Nacheahmen von Schutzmaßnahmen wie beispielsweise das Händewaschen, Abstand halten oder das Tragen einer Maske.
- (4) Gebet: Die Einsicht darüber, dass nur Gott etwas an der Situation ändern kann, gemeinsamer Aufruf zum Gebet sowie die Anrufung Gottes als Mittel zum Schutz.
- (5) Zusammenhalt: Mut machen durch den Aufruf an alle Tansanier*innen zusammenzuhalten und nicht aufzugeben, um die Pandemie gemeinsam zu überstehen.

4.3.1.1 Informationen

Die Lieder dieser Gruppen bezwecken die Unterrichtung und die Aufklärung der Öffentlichkeit über die Existenz des Coronavirus. Acht Lieder lassen sich dieser Kategorie zuteilen, da sie zu einem großen Teil informativ waren. In dieser Kategorie geht es nicht um eine Wertung, sondern lediglich um die Funktion, die Nachricht zu verbreiten und Menschen über Neuigkeiten zu informieren. In den Liedern dieser Kategorie werden etliche Informationen darüber geliefert, wie es zur Krankheit Corona kam, woher sie stammt und wie sie sich verbreitet hat. Es wird wiederholt betont, dass das Virus nicht nur Tansania befallen hat, sondern die ganze Welt und dass es sich von Grenze zu Grenze verbreitet. Teils wird auch darauf verwiesen, dass es in anderen Ländern Afrikas und Europas sowie in den USA ebenfalls zu Corona-Fällen kam:

- | | | |
|------|---|--|
| (2) | <i>Habari kote duniani zimesambaa,
ugonjwa unaua na hauna tiba³⁵</i> | Nachrichten auf der ganzen Welt haben sich verbreitet,
diese Krankheit tötet und sie hat kein Heilmittel ³⁶ |
| (10) | <i>Gonjwa lishavuka border,
ipo hapa, tusiambukizane,
Kenya mpaka Bongo,
Corona imenitambua,
si Uganda si Congo, kote imeshavamia,
Afrika habari zishaenea,
tusiwe chongo, tahadhari tuchukue</i> | Die Krankheit hat schon die Grenze überschritten,
Es ist hier, stecken wir uns besser nicht an,
von Kenia bis Tansania, Corona hat mich entdeckt,
ob Uganda, ob Kongo, überall ist es schon da,
in Afrika haben sich die Nachrichten schon verbreitet,
seien wir nicht blind ³⁷ , seien wir vorsichtig |
| (10) | <i>Italy na Uingereza,
Afrika tumejaa waadhirio</i> | In Italien und in England,
in Afrika sind wir schon voller Infektionen |
| (11) | <i>Italia, China, Uingereza, weka nao hapa
Tanzania, Amerikani, na Ruanda,
nchi zote za dunia</i> | Italien, China, England, und dazu noch
Tansania, Amerika und Ruanda,
alle Länder dieser Welt |
| (11) | <i>Hii sio tu Tanzania,
hii ni homa ya dunia</i> | dies ist nicht nur in Tansania so,
dies ist eine Welt-Krankheit |

³⁵ Soweit nicht anders vermerkt, sind alle in der linken Spalte vermerkten Texte Original-Zitate aus den angegebenen Liedern, welche von mir transkribiert wurden. Auf der rechten Seite befinden sich die deutschen Übersetzungen.

³⁶ Alle in dieser Arbeit dargelegten Übersetzungen wurden von mir selbst getätigt. Übersetzungen, bei denen die Hilfe von Joseph Sarimbo benötigt wurde, wurden separat gekennzeichnet.

³⁷ Übersetzung des Wortes *chongo* („blind“) durch Joseph Sarimbo.

- | | |
|--|---|
| (14) <i>Ni gonjwa zito limeenea duniani,
ndio tuna imani,
ila tuchukue tahadhari,
lisitufike, lisitufike</i> | das ist eine schwere Krankheit, die sich auf
der Welt verbreitet hat,
wir haben Vertrauen,
aber seien wir vorsichtig,
damit es uns nicht erreicht, es uns nicht
erreicht |
|--|---|

In manchen Liedern werden Ereignisse angesprochen, welche durch die Pandemie eingetreten sind. Damit sind etwa akute Maßnahmen der Corona-Prävention gemeint, welche von der Regierung angeordnet wurden. Diese Verkündigungen gleichen Nachrichten und haben eine trockene, informierende Form:

- | | |
|---|---|
| (3) <i>Sekondari, primari,
na vyuo vyote vifungwe</i> | Sekundär-, Primärschulen,
und alle Universitäten sollen schließen |
| (3) <i>Maara kitimu timu nasikia habari,
ila nikipita,
waziri na walimu wanatangaza,
tayari kuna waadhirika</i> | Plötzlich hörte ich Nachrichten,
beim Vorbeigehen,
Minister*innen und Lehrer*innen haben
verkündet,
dass es bereits Infizierte gibt |
| (5) <i>Serikali inatupenda
ndo maana wamezifunga shule,
na matamasha ya wasanii hakuna kule</i> | Die Regierung liebt uns,
und deswegen haben sie die Schulen
geschlossen,
und Konzerte von Musiker*innen gibt es nicht
mehr |

Eine weitere Thematik ist die genaue Beschreibung von Symptomen, welche bei einer Infektion mit Covid-19 eintreten könnten. Dabei sind die Künstler*innen sehr gewissenhaft in der Beschreibung. In Liedtexten wird unter anderem von Kopfschmerzen, starkem Fieber, Kurzatmigkeit, Schnupfen und Husten gesprochen. Es wird betont, dass dies Symptome der neuartigen Krankheit sind und dass diese Symptome sehr ernst zu nehmen sind. Weiterhin betonen sie, dass bei Auftreten etwaiger angesprochener Symptome dringend ein Arzt aufzusuchen sei:

- | | |
|---|---|
| (4) <i>Kichwani maumivu,
mafua kubanwa na mbavu,
puani vidonda pia</i> | Kopfschmerzen,
Schnupfen mit Drücken in der Brust,
und auch die Nase ist wund |
| (8) <i>Na dalili zake, mafua kwa mpigo,
ukohoa kikohozi, na mengine ohh</i> | und seine Symptome, plötzlicher Schnupfen,
Husten, und andere ohh |

- | | |
|---|---|
| (14) <i>Mafua kikohozi, homa kali, nenda,
nenda kumwona daktari,
kichwa kuuma, mbavu kubana,
hizo ni dalili za hatari</i> | Schnupfen, Husten, starkes Fieber, geh,
geh zum Arzt,
Kopfschmerzen, drückende Brust,
dies sind gefährliche Symptome |
|---|---|

4.3.1.2 Warnungen

Acht Lieder wiesen eine Zuordnung zur Gruppe der Warnungen auf. Diese Themengruppe ist eng verknüpft mit der Gruppe der Informationen. Häufig folgen in Liedtexten informierende und warnende Texte direkt aufeinander. Teilweise sind diese sogar in einen gleichen oder überlappenden Kontext eingebettet. Daher ist es nicht möglich, die Aussagen dieser beiden Gruppen immer komplett voneinander zu trennen. Der deutlichste Unterschied liegt jedoch in der Wertigkeit der getroffenen Aussagen. Während einige Künstler*innen darauf abzielen, sachliche Informationen weiterzugeben, legen andere zudem Wert auf eine eigene Beurteilung. Die eigene Meinung der Künstler*innen wird ausgedrückt, in dem sie beispielsweise betonen, dass Corona gefährlich ist, und nicht auf die leichte Schulter zu nehmen sei. Viele Musiker*innen warnen besonders vor der Schwere des Virus sowie vor dem hohen Risiko einer Ansteckung, und bewerten somit subjektiv den Grad der Gefahr, welcher von dieser Krankheit ausgeht. Sie betonen, dass Corona eine höchst ansteckbare und tödliche Krankheit ist, an der viele Menschen sterben:

- | | |
|--|---|
| (3) <i>Hili gonjwa hatari kabisa,
tujichunge</i> | Diese Krankheit ist sehr gefährlich,
passen wir auf uns auf |
| (5) <i>Hili gonjwa ni hatari na tena linaua,
ni tishio duniani, nani asiyejua, jua.
kusema za ukweli Corona ni pigo,
mpaka sasa dawa haijulikani bado,
tujilinde wenyewe kwa hili tatizo</i> | Diese Krankheit ist gefährlich und sie tötet,
es ist eine Bedrohung für die ganze Welt, wer
weiß das nicht,
um ehrlich zu sein ist Corona ein ganz
schöner Schlag,
bis jetzt gibt es noch keine Medizin dagegen,
schützen wir uns selbst vor diesem Problem |
| (5) <i>Tusichukulie tu poa poa,
Corona gonjwa hatari,
watu wanakufa,
nchi zote duniani</i> | Nehmen wir es nicht auf die leichte Schulter,
Corona ist eine gefährliche Krankheit,
Menschen sterben,
in jedem Land dieser Welt |
| (6) <i>We jamani nawakumbusha watanzania
wenzangu,</i> | Hey Leute, ich erinnere euch daran, liebe
Mitbürger*innen, |

*we tuisisahau tusipuuze kuna gonjwa
limeingia.
we jamani gonjwa ni balaa,
gonjwa hili sio poa*

vergesst ja nicht, ignoriert ja nicht, dass eine
Krankheit hereingekommen ist,
Freunde, diese Krankheit ist katastrophal,
diese Krankheit ist nicht cool

- (6) *Tunakumbushana ndugu zangu
watanania,
ukisikia ujumbe huu mjulishe na mwenzio,
tujikingie tujilinde, tusichukulie poa,
Corona ipo Tanzania*

Lasst uns alle daran erinnern, liebe Brüder
und Schwestern Tansanias,
wenn du diese Nachricht hörst, lass auch
deinen Nächsten davon wissen,
schützen und verteidigen wir uns,
verharmlosen wir es nicht,
Corona ist hier in Tansania

- (9) *Corona, virusi hatari*

Corona, ein gefährlicher Virus

- (10) *Corona inasambaa kwa kasi,
gonjwa hatari mno*

Corona verbreitet sich mit Eile,
eine sehr gefährliche Krankheit

- (11) *Corona inaua*

Corona tötet

Weiterhin wird mehrmals deutlich gemacht, dass es sich bei Corona nicht etwa um einen Schwindel oder eine Lüge handelt, sondern um eine tatsächliche Krankheit. Musiker*innen betonen, dass Corona sehr real ist und Menschen diesen Virus auf keinen Fall auf die leichte Schulter nehmen sollen. Es wird darauf hingewiesen, sich über vertrauenswürdige Quellen zu diesem Thema zu informieren, und sich an etwaige Anweisungen zu halten, um sich selbst und andere zu schützen:

- (3) *Nilidhani utani, wanatudanganya,
waongo nikawaona,
si unajua vijana wa maskani wajuaji
sana,
eti Bongo hakuna Corona*

ich habe geglaubt es ist ein Witz, sie lügen
uns an,
ich habe sie für Lügner gehalten,
du weißt ja die Jugend von daheim sind
Besserwisser,
als ob es kein Corona in Tansania gäbe

- (14) *Achana na stori za upotoshaji,
Corona ipo kweli na inaua,
fatilia vyanzo na tahadhari uchukua,
maana yake nyuki wengi kwenye mzinga
ni asali,*

Hört mit den Storys der Irreführung auf,
Corona gibt es wirklich, und es tötet,
folge Quellen und sei vorsichtig,
weil viele Bienen im Honigkorb bedeuten
Honig³⁸,

³⁸ Übersetzung des Satzes *nyuki wengi kwenye mzinga ndio asali* („viele Bienen im Bienenkorb bedeuten Honig“) und Erkennung dieses Satzes als tansanisches Sprichwort, welches in diesem Fall mit Corona in Verbindung gebracht wird, durch Joseph Sarimbo. Die Bedeutung hierbei ist, dass dort wo sich viele Menschen aufhalten, auch das Ansteckungsrisiko steigt.

ila mkusanyiko sio lazima ndo hatari

aber Menschenansammlungen sind nicht
notwendig und deshalb gefährlich

(14) *Corona is real*

Corona ist real

4.3.1.3 Schutzanweisungen

Eines der vorherrschendsten Themen in allen Bongo Flava-Liedern waren Anweisungen zum Verhalten in Bezug auf das Corona-Virus. In zehn von vierzehn Liedern ging es zumindest anteilmäßig um Anleitungen zur Vermeidung einer Infektion mit Covid-19. Obwohl auch andere Themen oft vorkamen, wurde die Kategorie der Schutzanweisungen am intensivsten thematisiert. Es wurde ausführlich besprochen mit welchem Verhalten man sich selbst und andere vor einer Ansteckung schützen und somit die Ausbreitung des Virus verhindern kann. Einige Maßnahmen wurden häufiger erwähnt als andere und teilweise sogar mehrmals in ein und demselben Song wiederholt. Besonders häufig wurden Handlungen angesprochen, welche zur Eindämmung des Virus und zum persönlichen Schutz jeder einzelnen Person beitragen sollen. Musiker*innen verwiesen hier größtenteils auf öffentliche Gesundheitsrichtlinien, wie das Tragen eines Mund-Nasen-Schutzes oder das vermehrte Händewaschen. Diese Handlungen wurden jedoch nicht nur empfohlen, sondern zusätzlich auch ausführlich erklärt. Außerdem plädierten sie für Eigenverantwortung jeder*s einzelnen Bürgers*in. Die Texte legen einen verantwortungsvollen Umgang mit sich selbst und Mitmenschen nahe, um Ansteckungen zu vermeiden und die Krankheit zu bekämpfen. Oft wurden zusätzlich zu verbal kommunizierten Hinweisen auch Videos mit expliziter Darstellung der jeweiligen Praktiken gezeigt. Die häufigste Anweisung bezog sich auf das Händewaschen. In acht von vierzehn Liedern wurden Hörer*innen angewiesen, sich die Hände zu waschen. In einigen Liedern gab es zusätzliche Hinweise, wie etwa der Rat, Seife zu benutzen, fließendes Wasser zu bevorzugen, oder die Hände 20 Sekunden lang zu säubern, um einen optimalen Schutz zu erhalten. Der zweithäufigste Hinweis betraf das *Social Distancing*. In sieben Liedern wurde dazu geraten, nicht zu verreisen, sich nicht mit anderen Menschen zu treffen, und grundsätzlich nicht notwendige Unternehmungen abzusagen. Besonders auf das Vermeiden von Menschenansammlungen wurde dringend hingewiesen. Am dritthäufigsten galten die Hinweise, eine Maske über Mund und Nase zu tragen, Desinfektionsmittel zu benutzen, sowie der Hinweis, niemandem die Hand zu schütteln. Jeweils in vier unterschiedlichen Liedern wurden diese Ratschläge thematisiert. In drei Liedern wurde darum gebeten, sich zum Schutz die Hand beim Niesen und Husten vorzuhalten, sowie die Bitte, bei Symptomen ein

Krankenhaus aufzusuchen. In zwei Liedern wurde den Hörer*innen geraten, sich nicht ins Gesicht zu fassen. Besonders das Berühren von Augen und Nase sei zu vermeiden. Nur einmal kamen jeweils folgende Ratschläge vor: sich nicht zu küssen, 1,5m Abstand zu anderen zu halten, Dinge wie Zigaretten und Wasser nicht mit anderen zu teilen, sowie bei Verdacht auf Corona eine Gesundheitshotline zu wählen, welche während des Liedes auch vorgelesen wurde. Diese zwölf Ratschläge wurden in unterschiedlicher Ausführlichkeit in den Liedern thematisiert. Häufig wurden mehrere Ratschläge hintereinander erteilt, was den lehrreichen Charakter dieser Lieder zusätzlich betont. Einige anschauliche Auszüge aus den Liedern zeigen, wie intensiv sich mit dem Thema Schutzanweisungen beschäftigt wurde:

- | | |
|---|--|
| (2) <i>Osha mikono,
epuka mikusanyiko sio ya lazima,
na unapo dalili,
mapema wahi hospitali</i> | Wasch deine Hände,
Vermeide unnötige
Menschenansammlungen,
und wenn du Symptome hast,
geh frühzeitig ins Krankenhaus |
| (3) <i>Mikono kwa sabuni, osha, osha,
kwa sekunde 20 osha, osha,
vaa maski, usilete uhuni,
ukiwa nyumbani ofisini osha, osha</i> | Die Hände mit Seife, wasch, wasch,
für 20 Sekunden, wasch, wasch,
trage eine Maske, mach keinen Unsinn,
ob du Zuhause oder im Büro bist, wasch,
wasch |
| (4) <i>Safari tusitishe, sanitizer tuzitumie,
ziba mdomo na pua</i> | Vertagen wir Reisen, benutzen wir
Desinfektionsmittel,
bedecke Mund und Nase |
| (5) <i>Tusipeane mikono chonde chonde,
safari ziso muhimu tusiende,
tuvae mask, chafya tuzikinge,
ndio kinga mbadala,
mabusu kupigana jamaa tusipende,
ili tusiambukizane,
tujikinge mpaka gonjwa hili lipite</i> | Lasst uns, bitte, bitte ³⁹ , nicht die Hände
geben,
lasst uns nicht auf unwichtige Reisen gehen,
lasst uns Masken tragen und Niesen
abschirmen,
das ist der beste Schutz;
lasst uns Verwandten lieber keine Küsschen
geben,
sodass wir uns nicht anstecken,
beschützen wir uns bis die Krankheit vorbei
ist |
| (11) <i>Ziba mdomo unavyopiga chafya au
kukohoa,
nawa mikono yako kwa maji
yanayotiririka,
epuka mikusanyiko yasio ya lazima,</i> | decke den Mund ab, wenn du niest oder
hustest,
wasche deine Hände unter fließendem
Wasser,
vermeide unnötige Menschenansammlungen, |

³⁹ Übersetzung des Ausdrucks *chonde chonde* („bitte, bitte“) durch Joseph Sarimbo.

	<i>na ukihisi dalili za homa ya Corona, nenda kituo cha afya</i>	und wenn du Symptome von Corona vermutest, geh ins Gesundheitszentrum
(12)	<i>Muhimu kunawa mikono maofisini majumbani, tena ni vizuri mno kwa madawa na sabuni, barakoa usiseme “no”, kwa midomoni pia puani, hii itasaidia sana kujikinga na Corona</i>	es ist wichtig die Hände zu waschen, in der Arbeit und zu Hause, und es ist noch besser mit Chemikalien und Seife, sag nicht „nein“ zur Maske, über Mund und Nase, das hilft sehr, sich vor Corona zu schützen
(13)	<i>Epuka kushika uso wako, kunawa mikono yako mara kwa mara, hii ndio kinga, ndio kinga, usipuuze ndo kinga, tumia sanitizer, tuepushe kusongeleana mita 1,5, tusije kuambukizana, kutokomezwa Corona inawezekana, inawezekana</i>	Vermeide es, dein Gesicht zu berühren, wasche deine Hände von Zeit zu Zeit, das ist der Schutz, ja, der Schutz, nimm es nicht auf die leichte Schulter, den Schutz, benutze Desinfektionsmittel, halte 1,5m Abstand, nicht dass wir uns noch anstecken, Corona zu vernichten ist möglich, es ist möglich
(14)	<i>Hata kama ni lazima kujichanganya kwenye mitkasi, unapobongo na wateja ufanye uvae maski, mjini kuna joto tu na sababu ya kushikana, kaa kule, maintain social distance</i>	Auch wenn es notwendig ist, sich am Geschehen zu beteiligen, wenn du mit Kund*innen handelst, trage eine Maske, in der Stadt ist es heiß und es gibt Gründe sich anzufassen, bleib zurück, bewahre <i>social distance</i>

4.3.1.4 Gebet

Mehr als die Hälfte aller Songs, nämlich acht von vierzehn, drückten die Idee aus, dass göttliche Intervention etwas an der Corona-Situation ändern könne. Diese Texte erklärten, dass Gottes Hilfe erforderlich ist, um das Virus zu stoppen oder sogar, dass Gott alleine das Leid um das Corona-Virus beenden könne. Daher flehten diverse Musiker*innen in ihren Songs um Gottes Hilfe. Mehrere baten Gott darum, Gnade walten zu lassen und Tansania von der Krankheit zu verschonen. Dies unterstreicht Magufulis Idee, dass Gottes Gnade alleine reiche, um die Pandemie einzudämmen und zu stoppen oder bereits infizierte Personen zu heilen. Einige Texte ähnelten Gebeten, da in ihnen Gott direkt angesprochen wurde. Dafür wurden diverse Anreden, wie *mungu* („Gott“), *mola* („Herr“/„Gott“), oder *baba* („Vater“) benutzt. In einigen Texten wurde der Ausruf *eh* benutzt, was ein typisches Merkmal christlicher Gebetsstrukturen ist.

Dadurch, sowie durch viele Dopplungen und Wiederholungen, wird der flehende Charakter des Gebets deutlich, mit denen die Musiker*innen ihrer Verzweiflung Ausdruck verleihen:

- | | | |
|------|--|--|
| (3) | <i>Eh mola, waja wako tumesimama,
tuonyeshe suluhisho</i> | Oh Gott, deine Untertanen stehen hier,
zeige uns die Lösung |
| (5) | <i>Bado tunakuomba, mungu baba,
utunusuru na hili janga</i> | Immer noch bitten wir dich, Gott, Vater,
bewahre uns vor dieser Qual |
| (9) | <i>Corona inamaliza watu wote,
eh baba tusaidie, eh mungu tusaidie,
baba itazame Tanzania we,
itazame Kenya, baba yuko we,
tazama Afrika,
dunia inaangamiya, tunahitaji msaada,
dunia baba...tuko we baba,
baba oh, tuepushe na corona eh,
tazama ndugu zetu wanaangamiya,
tazama wapendo wenzetu wanapotea,
na Corona, Corona, Corona, Corona</i> | Corona trifft alle Menschen,
oh Vater hilf uns, oh Gott hilf uns,
Vater, schau über Tansania, du,
schau über Kenia, Vater, der du bist,
schau auf Afrika,
die Welt geht zugrunde, wir brauchen deine
Hilfe,
die Welt, Vater...Wir sind hier, Vater,
Vater oh, verschone uns von Corona, eh,
schau auf unsere Familien, sie gehen
zugrunde,
schau auf unsere Lieben, sie gehen verloren,
durch Corona, Corona, Corona, Corona |
| (11) | <i>Huzuni imetawala dunia nzima,
Corona, eh mola tulinde,
tupate uzima na Corona</i> | Traurigkeit herrscht auf der ganzen Welt,
Corona, oh Gott beschütze uns,
sodass wir Gesundheit mit Corona erhalten |
| (11) | <i>Mungu baba tuepushe na Corona,
eh mola tunusuru,
na hili gonjwa baya Corona,
hakuna kimbilio zaidi ya kwako,
na wewe ndio dawa ya kuponya</i> | Gott Vater, verschone uns von Corona,
oh Gott, bewahre uns,
vor dieser bösen Krankheit Corona,
es gibt nirgends wo man weglaufen könnte,
außer zu dir,
und du bist auch die Medizin der Heilung |

Einige der Texte hingegen sprachen nicht direkt zu Gott, sondern über ihn. Das häufigste Motiv waren Drängungen an das Publikum, zu Gott zu beten, um die Corona-Problematik zu überstehen. Auch hier entsteht der Eindruck, dass die Pandemie nur durch die Gnade Gottes besiegt werden könne. Andere baten Hörer*innen dringend darum, gemeinschaftlich um Gottes Hilfe zu bitten oder ihn um Vergebung und Gnade zu bitten:

- | | | |
|-----|---|--|
| (2) | <i>Wote tumwombe mungu kwa hili janga
ikibidi lipite,
tujuiadhari na tujikinge,</i> | Bitten wir Gott darum, dass diese Qual bald
aufhört
Schützen und bewahren wir uns, |
|-----|---|--|

ili lisitufike

damit es uns nicht erreicht

(5) *Tuombe mungu,
atunusuru kwa hili*

Bitten wir Gott,
er bewahre uns davor

(6) *Watanzania tumwombe mungu,
atuepushe Corona,
dini zote tumwombe mungu,
atuepushe na Corona*

Tansanier*innen, bitten wir Gott,
er beschütze uns vor Corona,
alle Religionen sollen zu Gott beten,
er beschütze uns vor Corona

(9) *Ndugu zangu,
tunapoona mambo kama hayo,
tumwambie mungu atusamehe*

Meine Schwestern und Brüder,
wenn wir Dinge wie diese sehen,
sagen wir Gott er soll uns verzeihen

4.3.1.5 Zusammenhalt

Die kleinste der fünf Gruppen befasst sich mit dem Thema Zusammenhalt. Sie thematisiert Einheit und Gemeinschaftlichkeit aller Bürger*innen als zentrale Praktiken während der Pandemie. Zwar fand sich dieses Thema in nur vier der sechzehn Lieder, dafür wurde es in diesen ausführlich thematisiert. Die *message* hinter diesen Songs ist, dass Corona nicht besiegt werden kann, wenn jede*r nur für sich selbst kämpft. Um das Virus zu bezwingen braucht es Zusammenhalt und Einheit aller Tansanier*innen. Die Texte dieser Lieder versuchen nicht zu informieren oder zu belehren, sondern Hoffnung zu geben. Sie verdeutlichen die Verbundenheit aller Menschen in dieser Situation und geben Mut, dass durch diese Verbundenheit Corona ein Ende bereitet wird. Musiker*innen rufen aktiv dazu auf, sich zu vereinen:

(1) *Kwa pamoja tumeguswa
na tumasema „Corona sasa basi“*

wir wurden alle betroffen davon
und wir sagen: „Corona, jetzt reicht’s“

(1) *Dunia bila Corona inawezekana,
taifa bila Corona inawezekana,
tuungane kwa pamoja,
tukukomeze Corona, Corona*

Eine Welt ohne Corona ist möglich,
eine Nation ohne Corona ist möglich,
lasst uns alle zusammen vereinigen,
dir Corona, Corona ein Ende zu bereiten

(13) *Tusimame, tuungane,
kitu kimoja: tusiachane,
tupambane, ijulikane,
tiba ya Corona ipatikane*

Stehen wir auf, vereinen wir uns,
und eine Sache: trennen wir uns nicht,
kämpfen wir, es soll bekannt sein,
die Heilung von Corona ist zu erhalten

Des Weiteren erschaffen die Musiker*innen den Eindruck eines „Wirs“ gegen einen „Feind“ (Corona). Durch das Erschaffen eines Feindbildes und die starke Zweiseitigkeit dieser Dynamik wird versucht, Hörer*innen zur Zusammenarbeit zu motivieren. Dies wird auch durch die Beschreibung der Pandemie als *vita* (Krieg) dargestellt. Dies verdeutlicht, dass Tansanier*innen zusammen kämpfen müssen, um den symbolischen Krieg gegen das Virus zu gewinnen. An einer anderen Stelle wurde zudem betont, dass Corona kein Freund sei, sondern ein Feind. Dies verstärkt die starke Polarität zwischen der menschlichen Bevölkerung Tansanias auf der einen Seite und dem Virus auf der anderen:

- | | |
|--|---|
| <p>(7) <i>Ndugu zangu watanzania,
ili kushinda vita hii,
kila mmoja ana nafasi ya kunawa mikono,
kulinda nchi yetu ya Tanzania</i></p> | <p>Meine Brüder und Schwestern Tansanias,
um diesen Krieg zu gewinnen,
hat jede*r einzelne die Möglichkeit
seine Hände zu waschen,
um unser Land Tanzania zu beschützen</p> |
| <p>(11) <i>Corona si rafiki yangu,
adui wa uhai yangu</i></p> | <p>Corona ist nicht mein Freund,
sondern der Feind meiner Freiheit</p> |

Die Notwendigkeit einer Einheit und Kollektivität besteht vor allem auf nationaler Ebene. Dies wird deutlich durch die wiederholte Nennung Tansanias beziehungsweise der Nationalität *watanzania* („Tansanier*innen“). In einem Lied wird sogar auf die Geschichte Tansanias und dessen Bevölkerungsgruppen angespielt.

- | | |
|---|--|
| <p>(7) <i>Corona, sisi ni watanzania,
wajukuu wa Nyerere,
tuna makabila 120,
watu milioni 58,
kumbuka Corona,
wewe ni kidudu tu, tena mmoja,
sisi ni umoja, wenye uzalendo, utaiifa,
tunaungana</i></p> | <p>Corona, wir sind Tansanier*innen,
die Enkel*innen Nyereres,
wir haben 120 ethnische Gruppen,
58 Millionen Einwohner*innen,
erinnere dich Corona,
du bist nur ein Insekt, und sogar nur eines,
wir sind eine Einheit, voller Patriotismus,
und Nationalismus,
wir schließen uns zusammen</p> |
|---|--|

An zwei Stellen wurde zudem auch darauf verwiesen, dass die ganze Welt zusammen kämpfen müsse, nicht nur Tansania und seine Einwohner*innen.

- | | |
|---|--|
| <p>(1) <i>Dunia bila Corona inawezekana,
taifa bila Corona inawezekana,
tuungane kwa pamoja</i></p> | <p>Eine Welt ohne Corona ist möglich,
eine Nation ohne Corona ist möglich,
schließen wir uns alle zusammen</p> |
|---|--|

- | | |
|--|--|
| (7) <i>Tanzania, tupambane kwa pamoja,</i>
<i>Tanzania tutailinda Tanzania,</i>
<i>dunia, tupambane kwa pamoja</i> | Tansania, kämpfen wir gemeinsam,
Tansania, wir werden Tansania beschützen,
Welt, kämpfen wir gemeinsam |
|--|--|

4.3.2 Corona in *flava*-Songs

Zwei Lieder des Korpus fielen nicht in die Gruppe der *message*-Songs. Sie zeigten deutliche inhaltliche Unterschiede. Anders als in den eben besprochenen Stücken geht es in diesen Liedern nicht um die Gefahren des Virus oder Strategien für Schutz und Prävention. Beide Lieder behandelten zwar die Corona-Pandemie, jedoch befassten sie sich damit auf eine andere Art und Weise. Eines der analysierten Lieder fällt in die Gruppe *Party*, das andere in die Gruppe *Liebeslieder*. Inhaltlich sind beide weniger tief und ernst und kaum lehrreich. Der Unterhaltungsfaktor wird hier viel deutlicher sichtbar als die Wichtigkeit zur Verbreitung einer *message*. Dies wird folgend durch ausgewählte Songtextbeispiele dargestellt.

4.3.2.1 *Party*

In diese Kategorie fallen Lifestyle- und Party-Lieder, welche Spaß und Vergnügen zelebrieren. Dies äußert sich meistens im Genuss von Partys, Drogen, Alkohol und der urbanen Club-Szene Dar es Salaams. Dabei wird ein reicher und dekadenter Lebensstil vorgelebt, den sich viele junge Tansanier*innen nicht leisten können. Auch teure (Marken-) Kleidung, Autos und andere Status-Symbole werden hier gekonnt platziert. Dies zeigt sich auch in den prunkvollen und aufwändig gestalteten Musikvideos dieser Lieder. Der Corona-Song dieser Kategorie wurde produziert von Tansanias wohl bekanntestem Bongo Flava Star, *Diamond Platnumz*. Der Gründer des Labels *Wasafi Classic Baby (WCB)* veröffentlichte im Mai 2020 seinen Corona-Song mit dem Titel *Quarantine Moves*. In diesem singt er zusammen mit seinem gesamten *WCB*-Team, den Sänger*innen *Rayvanny*, *Mbosso*, *Lava Lava*, *Queen Darleen* und *Zuchu*. Jede*r von ihnen hat eine eigene Strophe, während *Diamond* selbst den sich wiederholenden Refrain singt. Inhaltlich geht es in dem Lied zwar um die Corona-Pandemie, jedoch wird der Name nie erwähnt. Auch werden keine der eben genannten Strategien benutzt um Hörer*innen zu warnen oder zu informieren. Der Song *Quarantine Moves* handelt von der durch die Pandemie bedingte Quarantäne, die in vielen Ländern der Welt zu Beginn der Corona-Krise einberufen wurde. Das Lied erzählt von den Schwierigkeiten des *Lockdowns*, mit denen vielen Individuen zu kämpfen hatten beziehungsweise haben. Dabei stellt besonders die Langeweile ein großes Problem dar. *Diamond Platnumz* und sein Team beschreiben in diesem Song ausführlich was sie während des *Lockdowns* tun, und rufen Hörer*innen zu bestimmten Handlungen auf. So stellt das Lied eine Art Anleitung dazu dar, was man während einer

Quarantäne machen könne, um sich zu beschäftigen. *Mbosso* spricht von Langeweile während des *Lockdowns*, erzählt jedoch am Ende seiner Strophe, dass er am Wochenende trotzdem Party machen und Alkohol trinken wird.

- | | |
|--|--|
| <p>(15) <i>Sometimes naboeka,
nanuna nacheka,
weekend ni vibweka,
mitungi tunabomeka</i></p> | <p>Manchmal ist mir langweilig,
ich schweige, dann lache ich,
am Wochenende wird's super⁴⁰,
wir betrinken uns</p> |
|--|--|

Auch *Queen Darleen* spricht ausdrücklich davon, dass sie trotz Quarantäne Party machen wird. Sie möchte es sich nicht nehmen lassen, trotzdem ihre Freunde einzuladen um mit ihnen gemeinsam zu feiern. Das mögliche erhöhte Infektionsrisiko durch das Treffen mit vielen Menschen wird durch die natürliche Heilkraft von Ingwer-Tee relativiert, sollte jemand krank werden:

- | | |
|---|---|
| <p>(15) <i>Quarantine yangu mi na machizi,
ni kuparty no usingizi,
ukisikia "uhuhhh" tangawizi,
tunasogeza nyungu ni mafukizi</i></p> | <p>Meine Quarantäne, ich und meine Freunde,
das heißt Party machen und kein Schlaf,
wenn du hörst „uhuhhh“ (Hust-Geräusche),
Ingwer,
wir inhalieren Rauch traditioneller Kräuter⁴¹</p> |
|---|---|

Das neueste Mitglied des *WCB Teams*, *Zuchu*, spricht über mediale Interessen während des *Lockdowns*. Um trotzdem auch während der Quarantäne vernetzt zu bleiben sei es wichtig, soziale Netzwerke zu nutzen. Sie ruft Hörer*innen dazu auf, Fotos und Videos von sich zu machen, und diese auf *Instagram* und *Snapchat* zu posten.

- | | |
|---|---|
| <p>(15) <i>Okay Stop, take a selfie,
Insta, Snapchat kote posti,
and then drop, kichokozi,
ringa, ukomeshe mabitozi</i></p> | <p>Okay Stop, mach ein <i>Selfie</i>,
<i>Insta, Snapchat</i>, poste es überall,
und dann geh runter, reizvoll,
gib an, zeig es den Angebern</p> |
|---|---|

Der Refrain des Liedes beschreibt eine Choreographie bestimmter Schritte und Bewegungen. Da diese sehr leicht und eingängig sind und da sie mehrmals wiederholt und gezeigt werden, ist es leicht möglich, diese *moves* nachzuahmen. Dies scheint ein zentrales Ziel zu sein, da unter dem offiziellen *youtube*-Video steht: „*Do You Think Your Quarantine Moves Are Better Than*

⁴⁰ Übersetzung von *vibweka* („super“) durch Joseph Sarimbo.

⁴¹ Übersetzung von *tunasogeza nyungu ni mafukizi* („wir inhalieren Rauch traditioneller Kräuter“) durch Joseph Sarimbo. Dies beschreibt eine Praktik, bei welcher natürliche Heilkräuter verschiedener Art gekocht werden und das Einatmen dieser, während man sich mit einem Tuch bedeckt, kranken Personen Linderung verschaffen kann.

Us? Show Us Your Quarantine Moves!“ Damit wurde ein *online* Video-Trend geschaffen. Tausende Menschen filmten sich beim Nachahmen der gezeigten Bewegungen zu *Diamond Platznuns* Song und luden dies auf soziale Netzwerke hoch. Nicht zuletzt dadurch erreicht das Video auf *youtube* mehr als 18 Millionen Aufrufe (Stand 15.06.2022). Die Schritte dieses Tanzes werden ausführlich erklärt und zusätzlich im Video vorgetanzt. Dazu erklärt beziehungsweise singt *Diamond Platnumz*:

- | | |
|--|---|
| <p>(15) <i>On the left, to the right,
One, two, three, four, then five,
Nae Nae, yeah that's right,
Do the wacko jacko, now slide</i></p> | <p>Von Links, nach rechts,
eins, zwei, drei, vier und dann fünf,
<i>Nae, Nae</i>, so ist's richtig,
mach den <i>wacko jacko</i>, und jetzt gleite</p> |
|--|---|

4.3.2.2 Liebeslieder

Die andere Kategorie von *flava*-Songs sind Liebeslieder. Darin wird häufig ein stark idealisiertes Bild von romantischer Liebe und partnerschaftlicher Beziehungen dargestellt, welches durch sehr emotionale Sprache unterstrichen wird. In anderen Liedern wird hingegen über das qualvolle Enden einer tiefen Liebe oder Beziehung gesungen. Auch hier geht es vor allem um die emotionale Komponente, nämlich den tiefen Schmerz, den eine solche Trennung verursachen kann. Beide Szenarien werden oft sehr überspitzt dargestellt, was durch die drastische Sprache, ob positiv oder negativ, noch unterstrichen wird. Inhaltlich sind diese Lieder oft recht seicht. Der Plot ist oft kurz und nichtssagend, während jedoch Gedanken und Gefühle der Interpret*innen ausführlich beschrieben werden. Das Schema dieser Liebeslieder ist stets das gleiche und oft vorhersehbar. Trotzdem gilt die Kategorie der Liebeslieder als eines der beliebtesten Genres des Bongo Flavas. Unterstrichen werden Lieder dieser Art oft durch aussagekräftige Videos, in denen ein romantisches Bild von Liebe und Beziehung gezeigt wird. Der Korpus dieser Arbeit enthält lediglich einen Song welcher in die Kategorie der Liebeslieder eingeordnet werden konnte: Das Lied *Covid-19*, welches im Mai 2020 von Sänger *Jux* und Sängerin *Maua Sama* veröffentlicht wurde. In ihrem Song verkörpern sie ein verliebtes Paar, welches sich jedoch aufgrund der Quarantäne nicht sehen kann und sich daher vermisst. Der Songtext wird abwechselnd gesungen, sodass ein Dialog nachgestellt wird. Durch das Ansehen des Videos wird klar, dass es sich um einen geschriebenen beziehungsweise gesprochenen Dialog am Handy handelt. Die beiden erzählen sich gegenseitig und somit auch dem Publikum von dem tiefen Schmerz, den sie dabei spüren ihre geliebte Person nicht sehen zu können. Dabei werden die Gefühle überspitzt und sehr dramatisiert dargestellt:

- | | |
|---|---|
| (16) <i>You know that i can't take it no more,
 unaniumiza la kufanya sina,
 I'm feeling low this it not normal,
 I can't take this feeling</i> | du weißt, ich kann das nicht mehr länger
aushalten,
du verletzt mich und ich kann nichts machen,
ich fühle mich schlecht, das ist nicht normal,
ich kann dieses Gefühl nicht ertragen |
|---|---|

Wiederholt betonen sie, wie sehr sie sich vermissen und dass sie es nicht mehr erwarten können sich zu sehen, sobald die Quarantäne vorbei ist. Die Spitze erreicht das Liebesgeständnis im Refrain, in welchem sie singen:

- | | |
|--|---|
| (16) <i>I can't wait to make love,
 make love to you after this Covid-19</i> | Ich kann es kaum erwarten Liebe zu machen,
Liebe mit dir zu machen, nach diesem Covid-
19 |
|--|---|

In der zweiten Strophe wird dem Song schließlich eine sexuelle Komponente hinzugefügt. Mit Metaphern und Andeutungen erzählen sich beide ausführlich, wie, wann und in welchen Positionen sie miteinander schlafen werden, sobald sie sich wiedersehen:

- | | |
|---|---|
| (16) <i>Baby one day,
 bandika, bandua, nikugande,
 Monday mpaka Sunday,
 nikuchezeshe gwaride mguu pande</i> | Baby, eines Tages,
zusammenfügen und loslösen, lass mich dich
umfassen,
Montag bis Sonntag,
lass mich dich drillen mit starken Beinen |
|---|---|

4.3.3 Strategien zur Unterstützung der Aufklärungsmessages

In gewisser Weise sind alle der oben aufgeführten Gruppen miteinander verwoben. Nicht selten werden innerhalb eines Satzes Aussagen getätigt die gleichzeitig in zwei verschiedene Gruppen passen würden. Dies machte die Aufteilung in einzelne, separate Gruppen nicht leicht, da manche Textpassagen nicht immer eindeutig bestimmten Gruppen zuzuordnen sind. Es ist daher wichtig zu erkennen, dass die Aussagen nicht als isolierte Statements zu verstehen sind, sondern vielmehr als Teil eines komplexen und verwobenen Diskurses gelten. Die Aufteilung in fünf verschiedene Themengruppen war eine Möglichkeit, den Korpus aus sechzehn unterschiedlichen Liedern hinsichtlich ihres Inhaltes zu gliedern. Durch diese Kategorisierung konnte zudem gut herausgearbeitet werden, welche Ziele Musiker*innen in ihren Liedern verfolgten. Neben Aufzeigen von Schutzmaßnahmen, Warnungen und Informationsverbreitung

war auch das Teilen von Hoffnung durch Religion und Gemeinschaftlichkeit eine wichtige Botschaft in den analysierten Bongo Flava-Liedern.

Nachdem herausgearbeitet wurde, über welche Themen Musiker*innen in Corona-Liedern sprechen, soll nun noch die Frage beantwortet werden, mit welchen Mitteln und Strategien sie ihre *messages* verbreiten. Neben den eigentlichen, übergreifenden inhaltlichen Themen fielen einige Besonderheiten in der Gestaltung der Texte auf, welche als Strategien vermerkt werden können. Dazu gehören insbesondere rhetorische Stilmittel, wie beispielsweise die direkte Adressierung der Krankheit Corona. Das Ansprechen dieser in der 2. Person Singular ist eine Methode, von welcher in einigen Liedern Gebrauch gemacht wurde. In diesen Liedern wurde nicht nur über das Virus geredet, sondern sogar *mit beziehungsweise zu* ihm. Dadurch entsteht der Eindruck, dass Corona ein Lebewesen mit Gedanken und Gefühlen ist, welches sich durch die direkte Botschaft der Musiker*innen beeinflussen lässt. Durch die Benutzung dieser sogenannten Apostrophe wenden sich die Sänger*innen vom realen zuhörenden Publikum ab, und richten sich an die imaginäre Gestalt Coronas. So wird das Virus personifiziert. Die Reaktionen, die dem Virus entgegen gebracht werden, sind vor allem Wut, Frust, Trauer und Unverständnis. Diese werden durch den direkten Dialog mit dem Virus verbalisiert. So können Musiker*innen diese verbalen Strategien benutzen, um das Virus zu verscheuchen und ihre Emotionen direkt an dieses adressieren. Durch die Hinwendung zu Corona als ein fiktives Lebewesen können Hörer*innen einen Dialog (bzw. Monolog) verfolgen:

- | | | |
|------|--|--|
| (1) | <i>Tukukomeze Corona, Corona</i> | Wir machen dich fertig, Corona, Corona |
| (13) | <i>We Corona, hatukutaki Corona,
ebu ondoka Corona,
we Corona, ebu tuache Corona,
we Corona hatukutaki Corona wewe</i> | He Corona, wir wollen dich nicht Corona,
verzieh dich, Corona,
du Corona, lass uns mal in Ruhe, Corona,
du Corona, wir wollen dich nicht, Corona du |

Zusätzlich ist zu erkennen, dass es sich bei dieser Methode oft um Fragesätze handelt. Einige Musiker*innen stellen wiederholt Fragen an das Virus, zu welchen sie keine Antwort wissen und fordern das Virus dazu auf, ihnen zu antworten. Diese Fragen werden direkt an Corona adressiert, scheinbar mit der Hoffnung auf eine Antwort. Da sich hierbei logischerweise keine wirkliche Antwort erhofft wird, handelt es sich um rhetorische Fragen. Diese dienen nicht dazu, neue Informationen zu verbreiten, vielmehr sollen sie Aufmerksamkeit erzeugen und das Gesagte betonen. Das mehrfache eindringliche Wiederholen dieser Fragen zeugt von Frust und

Ratlosigkeit aufgrund der unsicheren Lage. Es wird deutlich, dass die Musiker*innen sich Antworten auf diese Fragen wünschen. Diese Fragen beziehen sich auf die Herkunft und den Sinn dieser Krankheit sowie der Frage nach dem Verschwinden der Krankheit. Häufig werden die Fragen, ebenso wie der Name Coronas selbst, mehrmals wiederholt:

- | | | |
|------|---|--|
| (3) | <i>Corona, Corona eh, unataka nini?</i>
<i>Corona, Corona eh, kwetu umefuata nini?</i>
<i>Corona, Corona eh, tumekukosea nini?</i>
<i>Corona, Corona eh, utaondoka lini?</i> | Corona, Corona, was willst du?
Corona, Corona, was suchst du hier bei uns?
Corona, Corona, was haben wir dir angetan?
Corona, Corona, wann gehst du wieder weg? |
| (7) | <i>Corona, wewe ni nani?</i>
<i>Umekuja kwa ajili ya nani?</i>
<i>Unahitaji nini?</i>
<i>Tukupe, uondoke</i> | Corona, wer bist du?
Für wen bist du gekommen?
Was brauchst du?
Wir gebens dir, dann geh |
| (12) | <i>Unatokea wapi?</i>
<i>Una nguvu kama nyukilia we,</i>
<i>una nguvu kama nyukilia we, Corona</i> | Woher kommst du?
Du bist stark wie eine Kernreaktion,
du bist stark wie eine Kernreaktion, Corona |

Auch in der Benennung des Virus lassen sich Besonderheiten erkennen. Zwar wird die Krankheit fast ausschließlich mit ihren offiziellen Namen „Corona“, oder seltener „Covid-19“ benannt, jedoch wurde sie in einem Lied auch als *mgeni* („Fremder“/ „Gast“) bezeichnet. Dieser Begriff, eingesetzt als Euphemismus für die Benennung einer Krankheit, ist bereits aus der HIV-Debatte der 1990er Jahre bekannt. Damals wurde er aufgrund der Unsittlichkeit des Themas als Synonym für HIV/Aids verwendet. Auch für die Benennung des Corona-Virus wirkt dies euphemistisch, da Gäste normalerweise etwas Erfreuliches sind und man diese gern empfängt. Corona wird jedoch vielmehr als ein Gast empfunden, welcher einfach uneingeladen eingetreten ist und nicht mehr verschwinden möchte:

- | | | |
|------|--|---|
| (13) | <i>Tuzoe kunawa mikono na sabuni,</i>
<i>iwe jadi yetu,</i>
<i>tumwondoe huyu mgeni wetu</i> | Gewöhnen wir uns daran unsere Hände mit
Seife zu waschen,
es werde unsere Tradition,
lasst uns diesen Gast von uns entfernen |
|------|--|---|

Die zweite kreative Benennung der Krankheit ist *adui* („Feind“). In diesem Textausschnitt wird betont, dass Corona kein *rafiki* („Freund“) sei, sondern das Gegenteil, eben ein *adui* („Feind“). Sowohl durch die Bezeichnung Coronas als *mgeni*, als auch *adui*, wird das Virus personifiziert. Gäste, Freunde und Feinde sind Bezeichnungen, welche ausschließlich für Menschen

beziehungsweise Lebewesen benutzt werden. Durch die Zuschreibung dieser für Corona wird dem abstrakten Virus eine Vermenschlichung auferlegt, wobei ihm auch menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden.

- | | |
|--|--|
| (11) <i>Corona si rafiki yangu,
adui wa uhai yangu</i> | Corona ist nicht mein Freund,
sondern der Feind meiner Freiheit |
|--|--|

Eine andere Strategie bezieht sich auf die im Text angesprochenen, menschlichen Charaktere. In der Analyse fiel auf, dass ein bestimmtes Muster wiederholt angewandt wurde. Dieses Muster glich einer Aufzählungsstrategie von bestimmten Personen. Dabei handelt es sich vor allem um Menschen des nahen Kreises, Familienmitglieder und Verwandte. Musiker*innen hoben dabei besonders Kinder und Frauen hervor, welche als schwächere Mitglieder der Gesellschaft erachtet werden und somit für Mitleid sorgen können. So wird gezeigt, dass Corona jede*n treffen kann und niemand davor sicher ist, was vor allem für Kinder, Alte und Kranke zu einem Problem werden kann. So betreiben sie zwar Aufklärungsarbeit über die Ansteckungsrisiken, zum anderen kann durch diese Strategie aber auch eine emotionale Ebene erzeugt werden, auf welcher Hörer*innen sich mit denen im Text angesprochenen Personen identifizieren können. Es wird an den gesunden Menschenverstand und die Aufmerksamkeit der Hörer*innen plädiert, da jede*r Familienmitglieder besitzt, welche man schützen möchte. So werden Probleme und Gefahren näher an die Hörer*innen gebracht und deutlich gemacht, dass Corona alle Menschen betrifft. Zusätzlich wurde betont, dass Corona niemanden verschont, sondern jede*n betreffen kann, unabhängig von Faktoren wie Alter, Aussehen oder Religionszugehörigkeit:

- | | |
|--|---|
| (1) <i>Ambao familia na watoto vizazi
vinaanguka,
kwa Corona yenye mlipuko imefanya
imani yao iwe na nyufa</i> | Familien mit Kindern, die Eltern können nicht mehr,
der Corona-Ausbruch hat ihrem Glauben einen Riss gegeben |
| (2) <i>Watoto wetu mashule,
mama zetu sokoni,
kwenye vyombo vya usafiri,
makazini, tujilinde</i> | Unsere Kinder in den Schulen,
unsere Mütter auf den Märkten,
in den öffentlichen Verkehrsmitteln,
auf der Arbeit, schützen wir uns |
| (2) <i>Na wengi wetu maskini hatujiwezi</i> | Und viele unserer Armen können nicht mehr |
| (3) <i>Mtoto analia,</i> | Ein Kind weint, |

baba, mama, wote manung'uniko

Vater, Mutter, alle klagen.⁴²

- (9) *Corona haichagui sura,
wala itikadi ya mtu,
Corona haichagui mrembo au mbaya,
uwe mrefu au mfupi,
Corona inaweza kukutafuna*

Corona wählt kein bestimmtes Gesicht,
und auch nicht den Glauben einer Person,
Corona wählt nicht Schöne oder Hässliche,
ob du groß oder klein bist,
Corona kann dich umhauen

- (11) *Uilinde na familia yako,
ianze kwako na rafiki zako,*

Beschütze deine Familie,
es beginnt bei dir und deinen Freunden

Neben rhetorischen Stilmitteln fielen diverse andere Aspekte und Strategien auf, welche von Musiker*innen angewandt wurden. Obwohl der Fokus dieser Arbeit auf Songtexten liegt, soll an dieser Stelle ein kurzer Blick auf die Musikvideos dieser Lieder gewagt werden. Elf der sechzehn Lieder besitzen ein offizielles Musikvideo. Mit Ausnahme der beiden *flava*-Lieder, die auch visuell eben jene Aspekte zeigen, die sie verkörpern (nämlich Party und Liebe), stellen die restlichen Videos ernste Szenen dar. In vielen wurden Szenen des Corona-Geschehens gezeigt, die in Asien, Europa und den USA gefilmt wurden. Ausschnitte, die in Tansania gedreht wurden, zeigten häufig alltägliche Situationen der Straßen. Dar es Salaams, in denen Menschen mit Masken zu sehen sind. Andere Szenen zeigten Krankenhäuser und Gesundheitseinrichtungen, in denen der Fokus auf dem Abbilden medizinischen Equipments lag. Entgegen der meisten Bongo Flava-Videos, die typischerweise bunt, fröhlich und unterhaltsam sind, waren diese Videos düster und unheilvoll. Häufig zeigten sie Leid und Frust der Menschen, welche durch die Corona-Pandemie beeinflusst wurden. Manche Lieder betrieben auch visuell Aufklärung. In Liedern, in denen Schutzanweisungen thematisiert wurden, wurde zusätzlich veranschaulicht wie man sich beispielsweise richtig die Hände wäscht, sicher niest oder wie viel Abstand zu anderen Menschen gehalten werden soll. Auch das Tragen eines Mund-Nasen-Schutzes wurde als Stilmittel von vielen Musiker*innen aufgegriffen. Neben diversen Darsteller*innen trugen auch einige Künstler*innen selbst während des Videos einen Mund-Nasen-Schutz, selbst wenn sie alleine zu sehen waren.

Des Weiteren fiel auf, dass sich einige Musiker*innen politischen Instanzen zuwendeten. In drei Liedern wurden Originalausschnitte aus politischen Reden gezeigt. Diese waren einige Sekunden lang und zeigten Original-Video und -Audio. Zwei der drei Szenen zeigten den ehemaligen Präsidenten John Magufuli bei einer Rede über Corona. Die Reden beziehen sich

⁴² Übersetzung von *manung'uniko* („Klagen“) durch Joseph Sarimbo.

jedoch auf die kurze Anfangsphase, bevor Präsident Magufuli die Existenz des Virus verweigerte. In den dargestellten Reden warnt er noch vor dem Virus und bittet die Menschen, achtsam zu sein, wofür er von den Musiker*innen Lob erntete. Die dritte Szene zeigt die aktuelle Präsidentin Samia Suluhu Hassan, ebenfalls in einer Rede über die Corona-Pandemie, nachdem Präsident Magufuli verstorben war und Hassan die Corona-Wende einläutete. Auch sie wird gefeiert und ehrwürdig *Mama Samia* genannt, was verdeutlicht, welches hohe Ansehen sie unter den Musiker*innen genießt.

Ein weiterer interessanter Fakt bezieht sich auf die Produktionsart der Lieder. Die wenigsten wurden von nur einer einzelnen Person gesungen oder veröffentlicht. Viele Musiker*innen scheinen sich für ihre Corona-Lieder zu Gruppen zusammengefunden zu haben. Das Lied *hutukutaki Corona* wurde nicht von privaten Musiker*innen sondern von *Unicef Tanzania*, dem Kinderhilfswerk der Vereinten Nationen vor Ort, produziert und veröffentlicht und ist eine Kollaboration von drei Musiker*innen. Auch andere *artists* holten sich bekannte Unterstützung, um ihrem Song zu größerer Reichweite zu verhelfen. Viele der analysierten Lieder sind gar Kollaborationen dreier oder mehrerer Musiker*innen. Nur sechs der insgesamt sechzehn Lieder wurden von einer Einzelperson veröffentlicht, der Rest wurde mindestens durch zwei Personen produziert. *Corona basi* ist ein Lied welches die Zusammenarbeit mehrerer Musiker*innen zeigt. Alle 20 Musiker*innen sind auch in dazugehörigem Musik-Video zu sehen. Sie bilden das Kollektiv *Tanzania Icons*, wovon die meisten bekannte und beliebte musikalische Persönlichkeiten der Bongo Flava-Szene sind. Neben dieser Star-Besetzung wurde das Lied zusätzlich von diversen Institutionen gesponsert. Unter dem öffentlichen Video auf *youtube* steht: „*Wimbo huu umeandaliwa na Wizara ya Habari, Utamaduni, Sanaa na Michezo kwa kushirikiana na Tanzania Icons*“ („Dieses Lied wurde bereitgestellt durch die Ministerien für Nachrichten, Kultur, Kunst und Sport in Zusammenarbeit mit den *Tanzania Icons*“). Auch das Lied *Corona* der *Zanzibar All Stars* verfolgt eine ähnliche Struktur. Das Kollektiv besteht aus zehn Musiker*innen, die zwar weniger bekannt sind, jedoch allein schon durch die Größe ihrer Gruppe auffallen. Das Lied *Kwa heri Corona* von *Mrisho Mpoto* ist eine Zusammenarbeit zwischen ihm und dem *Tanzanian House of Talents (THT)*. Diese langjährige Institution, die vor allem jungen Musiker*innen die Möglichkeit auf eine Ausbildung und die Chance auf eine musikalische Karriere gibt, wurde bereits zu Beginn der HIV/Aids-Pandemie als Aufklärungsmedium eingesetzt. Auch in diesem Lied geht es um Warnungen und Hinweise zum Thema Corona und den Schutz vor dem Virus.

All diese Kollaborationen haben einen bestimmten Zweck: die Reichweite an Hörer*innen zu maximieren. Besonders wenn die einzelnen Musiker*innen aus unterschiedlichen Genres des Bongo Flavas kommen oder gänzlich verschiedene Hörer*innen-Gruppen besitzen, lohnt sich eine Zusammenarbeit. Zusätzlich zu diesem eher eigennützigen, konsumorientierten Ziel gibt es noch einen anderen Vorteil: Die Nachricht um Corona und dessen Gefahren verbreiten sich so viel schneller, als wenn jede*r nur für sich arbeiten würde. So wird sichergestellt, dass Informationen über das Virus schnell in den Umlauf geraten. Musiker*innen kommen so ihrer Rolle als *educators of society* nach.

5. Diskussion der Ergebnisse

Wie aus vorangegangenen Kapiteln hervorging, handeln alle sechzehn analysierten Lieder auf unterschiedliche Art und Weise von der Corona-Virus-Pandemie. Obwohl sie sowohl inhaltliche als auch strukturelle Unterschiede aufweisen, lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen. Neben der Unterteilung in *flava*- und *message*-Songs wurden die Lieder zusätzlich in kleinere Themengruppen aufgeteilt. Sinngemäß wurden insgesamt sieben Gruppen erarbeitet und benutzt. Im Bereich *message* wurde der Korpus in die Gruppen (1) Informationen, (2) Warnungen, (3) Schutzanweisungen, (4) Gebet und (5) Zusammenhalt eingeteilt. Im Bereich *flava* gab es die beiden Teilgruppen (6) Party und (7) Liebeslieder. Diese Einteilung half sowohl beim Verständnis der Inhalte, als auch um festzustellen, welche Absichten und Intentionen die Sänger*innen mit ihren Liedern verfolgen. Bei der Arbeit mit diesen Gruppen ist aufgefallen, dass einige besonders beliebt bei Musiker*innen und deshalb häufiger vertreten waren als andere. Außerdem wurden interessante Überschneidungen hinsichtlich der Inhalte und Strategien bemerkt.

Es wurde bereits erläutert, dass die ursprünglich sehr beliebten *message*-Songs einen starken Rückgang in der Musikbranche des Bongo Flavas zu verzeichnen haben. An Stelle der tiefgründigen, bedeutungsschweren Lieder treten leere, oberflächliche Inhalte. Sänger*innen produzieren immer mehr Lieder, die über Party und Liebe sprechen, anstatt über die alltäglichen Probleme der Jugend innerhalb der tansanischen Gesellschaft. Dieser Trend ist in der Analyse der vorliegenden Arbeit jedoch nicht bemerkbar gewesen. Von den sechzehn analysierten Liedern des Korpus fielen lediglich zwei Lieder in die Gruppe der *flava*-Lieder oder *ujumbe mwepesi*. Der Rest, nämlich vierzehn Lieder, waren klar in die Gruppe der *message*-Lieder oder *ujumbe kali* einzuordnen. Sie beinhalteten tiefgründige Botschaften, welche die Musiker*innen an die Hörer*innen vermitteln wollten. Dabei benutzten sie diverse Methoden und Strategien, um ihre Fans über das Corona-Virus zu informieren und sie davor zu warnen beziehungsweise sie davor zu schützen. Diese Entwicklung lässt sich erklären durch die krisenhafte Situation, welche Tansania und den Rest der Welt kurzzeitig in eine Ausnahmesituation brachte. Das Eintreffen des Corona-Virus stellt einen Einschnitt im Leben vieler junger Menschen dar und führte zu großflächigen Unsicherheiten und Ratlosigkeit. Gerade in solch einer Situation entwickeln viele junge Menschen ein Bedürfnis nach Sicherheit und Rat, welches durch Bongo Flava Stars und ihre Rolle als *educators of society* erfüllt werden kann. Zudem kann eine Krise aus künstlerischer Perspektive für Inspiration und für Ideen und Abwechslung beim Schreiben neuer Lieder sorgen. Die Corona-Pandemie bedingte so neben zahlreichen Problemen und

Schwierigkeiten auch einen Anstieg an *message*-Songs, welche sich kreativ und innovativ mit dem Thema Corona-Virus auseinandersetzten und somit ein Medium für Aufklärung darstellten.

Innerhalb des Themenbereichs *message* fielen deutliche Unterschiede auf. Das beliebteste Leitmotiv der Lieder waren Schutzanweisungen. Dieses wurde in zehn der vierzehn Liedern wiedergefunden, öfter als alle anderen Themen. Dabei fiel auf, dass es nicht nur darum ging, Hörer*innen dazu zu motivieren, sich an bestehende Schutzanweisungen zu halten, sondern dass diese auch genau thematisiert wurden. So wurde beispielsweise nicht nur das Händewaschen an sich empfohlen, sondern auch die Dauer des Händewaschens sowie die dringende Benutzung von Seife. Alle in den Liedern besprochenen Maßnahmen ließen vermuten, dass Hörer*innen diese nicht schon vorher kannten, sondern durch die Bongo Flava-Lieder darüber in Kenntnis gesetzt wurden. Dies indiziert, dass Musiker*innen nicht nur zur Unterstützung bestehender Schutzmaßnahmen beitragen, sondern diese oft überhaupt erst verbreiten.

Erklären lässt sich dies durch eine fehlende politische Instanz in Bezug auf die Corona-Politik. Während viele andere Länder Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie und zum Schutz der Leute verordneten, ignorierte der ehemalige Präsident Magufuli nach nur einem Monat die offensichtliche Existenz der Krankheit. Über ein Jahr lang gab es keine Testmöglichkeit in Tansania sowie keinerlei öffentliche Richtlinien zum Verhalten in einer Pandemie. Sowohl von Einrichtungen des nationalen Gesundheitswesens, als auch von Seiten der Medien gab es wenig bis keine Informationen über Corona. Obwohl es trotzdem immer wieder Verdachte und Gerüchte über Infektionen sowie Todesfälle in Tansania gab, wurden keinerlei Schritte zum Schutz eingeleitet. Zusätzlich schwieg die Regierung zu Vorfällen, obwohl alle umliegenden Länder bereits mit der Pandemie zu kämpfen hatten. Das Wegfallen der öffentlichen und obersten politischen Instanz als führende und leitende Einheit der Menschen begünstigte das Entstehen der Corona-Songs. Gerade in einer Ausnahmesituation wie einer globalen Pandemie ist eine gute Führungskraft unabdingbar. Da sich Bongo Flava-Musiker*innen als *educators of society* und *kioo cha jamii* sehen, drängten sie in diese Lücke und nahmen die Position ein, die eigentlich der Regierung zustehen würde. Hinzu kommt das globalere Verständnis bekannterer Musiker*innen, die durch eventuelle Auslandserfahrungen und -kontakte bessere Möglichkeiten zur Informationsbeschaffung außerhalb der nationalen, tansanischen Medien verfügen. Diese Möglichkeiten erleichterten ihnen sowohl den Zugang zu Quellen und vertrauenswürdigen Informationen, als auch die schnelle Verbreitung einer *message* auf

nationaler Ebene. So konnten Musiker*innen während der Jahre 2020 und 2021 leicht *messages* über Corona verbreiten, die sowohl zur Eindämmung der Krankheit als auch zum persönlichen Schutz der Menschen dienen konnten.

Dies betrifft ebenfalls die Kategorien Informationen und Warnungen. Beide Gruppen waren annähernd so häufig vertreten wie die Gruppe der Schutzanweisungen, nämlich in je acht Liedern. Auch diese beiden Gruppen entstanden aus der Notwendigkeit einer Führungspolitik. Besonders im Bereich der Warnungen ist dies deutlich erkennbar. Hier wurde öfters vermerkt, keine Lügen zu glauben, sondern Corona ernst zu nehmen. Das wiederholte Aussprechen des Fakts, dass Corona tatsächlich existiert, zeigt, dass Musiker*innen die Menschen überzeugen möchten, ihnen zu glauben. Der Schwerpunkt dieser Lieder lag zum einen auf der Verdeutlichung der Gefahr, die von Corona ausgeht, zum anderen auf einem Aufruf zur Vorsicht, sich nicht damit zu infizieren und auf sich und Mitmenschen aufzupassen. Durch das Themenfeld Informationen wurde ebenfalls abgedeckt, was andernfalls durch nationale Medien und Berichterstattungen verbreitet worden wäre. Beispielsweise wurden hier Informationen bezüglich des Ausbreitens des Virus geteilt, sowie wichtige Hinweise mit Hörer*innen geteilt. So konnte beispielsweise auf mögliche Symptome bei einer Infektion oder auf das aktuelle Verbreitungsgebiet aufmerksam gemacht werden. Die Lieder dieses Themenfeldes scheinen die Aufgaben von Nachrichtendiensten übernommen zu haben. Sie besitzen ähnliche Eigenschaften und erfüllen deren Aufgaben. Die hohe Informationsdichte und die eher trockene Ausgabe der Informationen zeigt die Notwendigkeit von Musik als Mediums der Nachrichtenverbreitung. Sowohl das Themenfeld der Informationen als auch das der Warnungen lässt darauf schließen, dass Musiker*innen sich in einer leitenden Position wiederfinden, in der sie bewusst die Verantwortung für ihre Hörer*innen übernehmen. Alle drei Themen sind eng miteinander verknüpft und wurden in einem gemeinsamen Kontext vermittelt. Sie wurden jeweils sehr stark ausgeprägt diskutiert, was von einer hohen Wichtigkeit zeugt, mit der die Musiker*innen ihre *message* verbreiten wollen. Die hohe Anzahl der Corona-Lieder, die innerhalb eines derart kurzen Zeitraumes veröffentlicht wurden, zeigt die Relevanz des Themas sowie die Bedeutung dessen innerhalb der tansanischen Gesellschaft. Dies wird bestätigt durch die Nachdrücklichkeit, mit welcher bestimmte Themen in den Liedern angesprochen wurden.

Die Kategorie Gebet wurde ebenfalls ausführlich behandelt. In acht der vierzehn Lieder ging es um Religion beziehungsweise den Bezug zu Gott während der Pandemie. Dies verdeutlicht den hohen Stellenwert, den Religion in der tansanischen Gesellschaft einnimmt. Außerdem

veranschaulicht es die große Verzweiflung und Ratlosigkeit, von der viele Tansanier*innen betroffen waren beziehungsweise nach wie vor sind. Die Zuwendung zur Religion ist für viele Menschen der direkte erste Schritt, für die meisten jedoch zumindest eine Art letzter Ausweg aus einer schwierigen Lage. Sowohl das Gebet zu Gott als auch die Aufrufe an Mitmenschen zusammen zu beten, zeigen, wie wichtig gemeinschaftlich ausgeübte Religionspraktiken in der Gesellschaft sind und wie stark der Glaube daran ist, dass diese etwas bewirken können. Dabei gab es keinen Fokus auf eine bestimmte Religion, sondern vielmehr ein Aufruf an alle Religionen, zusammenzuhalten. Die Rolle Gottes wird auch deutlich in Zusammenhang mit der Corona-Politik Magufulis, welche sich auf die Annahme stütze, dass Gott Tansania von Corona befreit hätte.

Die Kategorie Zusammenhalt war die kleinste der fünf Rubriken. Nur in vier der vierzehn Lieder war dieses Motiv zu finden. Trotzdem nimmt es einen wichtigen Stellenwert innerhalb des Themenclusters ein. In den vier Liedern wurde dieses Thema ausführlich behandelt. Es wurde wiederholt betont, wie wichtig Zusammenhalt und Einheit sei, um das Virus zu besiegen. Auch dies kann durch die Ignoranz der Politik erklärt werden. Durch die Abwesenheit einer höheren, lenkenden Institution sind die Menschen Tansanias gezwungen, selbstständig durch die Pandemie zu navigieren. Dies kann vereinfacht werden, in dem alle zusammenhalten, anstatt gegeneinander oder nebeneinander zu kämpfen. Neben nationaler Vereinigung wird auch zur Vereinigung mit der gesamten Welt geraten, um Corona zu überstehen. Diese Botschaft kann den positiven Nebeneffekt haben, dass dadurch die allgemeine Motivation sowie das Wohlbefinden der Menschen während der Pandemie verbessert wird. Durch Lieder, welche dieses Thema vermitteln, können Menschen inspiriert werden, sich für die Eindämmung der Pandemie einzusetzen. Zusätzlich können diese Lieder als Versuch gesehen werden, Menschen Mut zu machen, auch in einer schwierigen Lage nicht aufzugeben. Auch die Darstellung eines „Wir“ gegen eines „Feindes“, welche in einigen Liedern festgestellt wurde, kann dies bestärken. So können Lieder, welche Zusammenhalt fordern, diesen auch wirklich bewirken und eine Besserung der allgemeinen Einstellung der Menschen bezüglich Corona erzielen.

Die Ausnahme des *ujumbe kali*-Trends innerhalb der Corona-Lieder bilden zwei Stücke, die der Kategorie der *ujumbe mwepesi* zuzuordnen sind und somit Teil der *flava*-Musik sind. Das Lied *Quarantine moves* von *Diamond Platinumz* ist ein ideales Beispiel für die Darstellung von *Party und Lifestyle* in *flava*-Liedern. In diesem Lied geht es subtil um die Corona-Pandemie und die damit einhergehende Quarantäne, den sogenannten *Lockdown*. Jedoch enthält das Lied

weniger einen lehrreichen, als vielmehr einen unterhaltenden Charakter. Der Text gibt keinen Aufschluss auf präventives Verhalten und offenbart weder Ratschläge noch Warnungen oder Informationen bezüglich des Virus. Vielmehr ist es eine prahlerische Darstellung eines Lebensstils, welcher nicht mit dem Lebensstil des Großteils der tansanischen Bevölkerung übereinstimmt. Das Lied handelt von der Quarantäne und den Aktivitäten, welche man während dieser machen kann. Darunter fällt vor allem der Konsum von alkoholischen Getränken, das Verwenden von sozialen Netzwerken wie *Instagram*, *Snapchat* und *Tiktok* sowie das Feiern mit Freund*innen, wobei nicht ganz klar ist, ob diese dabei *Social Distancing* praktizieren. Der Unterhaltungscharakter des Liedes wird durch die Anleitung verschiedener Tanzschritte signalisiert, welche Hörer*innen dazu animieren soll, mitzumachen. So gesehen animiert *Diamond Platinumz* Hörer*innen dazu, den *Lockdown* einzuhalten und *Social Distancing* zu praktizieren, und gibt ihnen eine Möglichkeit sich dabei mit etwas zu beschäftigen. Indem er selbst vorgibt in Quarantäne zu sein, wirkt er als positives Beispiel für Jugendliche, sich nicht mit anderen zu treffen, sondern zu Hause zu bleiben. Selbstverständlich wird spätestens beim Betrachten des Videos klar, dass er nicht wirklich in Quarantäne ist, jedoch kann durch sein Lied trotzdem das Bewusstsein für das Praktizieren des *Social Distancings* erhöht werden. Hörer*innen können die in seinem Lied gezeigten und erklärten Schritte nachmachen und diese sogar per Video selbst *online* stellen. Dadurch kann eine größere *online-community* entstehen, was soziale Kontakte trotz einer Distanzierung ermöglicht. So gesehen kann das Lied zur Einhaltung bestimmter Corona-Bestimmungen beitragen und junge Menschen dazu inspirieren und motivieren, diese zu verfolgen.

Das zweite *flava*-Lied ist ein Duett aus der Kategorie der *Liebeslieder*. Auch dieses Stück ist ein ideales Beispiel für diese Rubrik. *Jux* und *Maua Sama* geben in ihrem Lied vor, ein verliebtes Paar zu sein, welches sich stark vermisst, da es aufgrund der Quarantäne getrennt voneinander ist. Auch in diesem Lied gibt es keinen wirklichen Anhaltspunkt darauf, dass es sich inhaltlich um Corona handelt. Der gesamte Plot könnte tatsächlich auch unabhängig der Pandemie stattfinden. Dass sich das imaginäre Paar nicht einfach nur vermisst, sondern aufgrund der Quarantäne nicht sehen kann, wird den Hörer*innen nur durch den Refrain bewusst, in welchem der Name „Covid-19“ fällt. Abgesehen davon gibt es keine Referenzen bezüglich der Krankheit oder angrenzenden Gebieten. Der Fokus liegt somit nicht auf der Verbreitung einer Botschaft, sondern lediglich auf der Unterhaltung von Hörer*innen. Die Musiker*innen haben kein belehrendes Interesse, sondern nutzen Corona als Möglichkeit dazu, eine „gute Lovestory“ zu schreiben, ohne sich Gedanken um Hintergründe zu machen. Unter

dem Video von *Jux* und *Maua Sama* haben sie selbst vermerkt: “*Covid-19 is a song that Jux has collaborate with Maua Sama, to bring out the love aspect of the virus. It states how much we miss our partners; We miss Kissing them, touching them and more so, making love to them*“⁴³. In Zusammenhang mit diesem Statement wird klar, dass sie sich zwar nicht komplett von der Beschäftigung mit dem Virus abwenden, sich jedoch – ganz im Sinne des *flava*-Genres – auf die emotionale Komponente der Pandemie fokussieren. Bei beiden *flava* Liedern wird klar, dass die Absichten sich stark von denen der übrigen Musiker*innen unterscheiden.

Die Analyse der sechzehn Corona-Lieder zeigt deutliche Überschneidungen mit HIV/Aids-Liedern der 1990er Jahre. Doch nicht nur die musikalische Auseinandersetzung mit den Krankheiten ähnelt sich stark. Es gibt außerdem Hinweise darauf, dass die Umstände der Corona-Pandemie in Tansania denen der HIV/Aids-Pandemie der 1990er Jahre in einigen Punkten gleichen: Beide Krankheiten sind sehr schnell, plötzlich und von außen nach Tansania gekommen. Beides sind Krankheiten, welche zu globalen Pandemien ausgeartet sind und somit eine hohe gesellschaftliche Relevanz in Tansania und der Welt besitzen. Dies begründet, warum sich derart viele Musiker*innen mit diesen Krankheiten auseinandersetzen beziehungsweise gesetzt haben. Zwar gibt es einige Musiker*innen, die sich beispielsweise mit der Ebola-Krise oder anderen Krankheiten beschäftigten, jedoch ist Corona seit der HIV/Aids-Pandemie die erste Krankheit, welche ein großes Interesse seitens der Musik- und Unterhaltungsindustrie Tansanias erzeugte. Dies ist zudem durch die Umgangsweise der Politik zu begründen. Bei beiden Krankheiten spielten politische Instanzen zunächst untergeordnete Rollen. Obwohl der erste HIV-Fall bereits 1983 in Tansania bekannt war, intervenierte der Präsident erst im Jahr 2000 mit diversen Kampagnen. Der erste bekannte Bongo Flava-Song, der vor HIV warnte, wurde bereits 1991 veröffentlicht, Jahre bevor erste Gesundheitsarbeiten getätigt wurden. Trotz der Tatsache, dass Corona nach dem ersten Ausbruch auch in Tansania und unter Präsident Magufuli erkannt wurde, erklärte dieser Tansania bereits nach nicht mal zwei Monaten als Corona-geheilt und setzte alle Schutzmaßnahmen ab die diese Krankheit hätten eindämmen können. Erst im Juni 2021, nach seinem Tod und mit der Übernahme der Präsidentschaft durch Samia Suluhu Hassan, wurde eine aktive und präventive Corona-Politik wieder aufgenommen. Obwohl im Zeitraum zwischen Mai 2020 und Juni 2021 Tansania angeblich Corona-frei war und jegliche Mitteilungen darüber öffentlich unterbunden wurden, wurde es zum viel diskutierten Thema im Bongo Flava. Das Besondere daran ist, dass fünfzehn der sechzehn Lieder genau in eben jener Phase der Verleugnung, nämlich im Frühjahr bis Herbst 2020,

⁴³ Dieses Zitat wurde gefunden unter dem youtube-Video des Liedes Nr. 16.

veröffentlicht wurden, während die Regierung die Existenz Coronas innerhalb Tansanias abstritt. Erst seit Juni 2021 gibt es auch in Tansania Hinweise bezüglich des empfohlenen Verhaltens während der Corona-Pandemie, sowie hilfreiche Angebote wie Nachrichtenzugang und medizinische Zentren. Auch gibt es seit August 2021 Impfdosen, die Tansania zur Verfügung gestellt wurden, sowie eine staatlich geführte Impfkampagne. Präsidentin Hassan ließ sich als erste Tansanierin vor laufender Kamera mit dem Corona-Impfstoff impfen, was im nationalen Fernsehen übertragen wurde.

In beiden Fällen, also der HIV- und der Corona-Pandemie, kann vermerkt werden, dass Musiker*innen sich in die Rolle einer belehrenden und führenden Position begaben, besonders als diese von politischen Staatsführer*innen nicht eingenommen wurde. Die eindringliche Beschäftigung von Bongo Flava-Musiker*innen mit diesen Gesundheitsthemen ist also eindeutig verknüpft mit der Notwendigkeit einer höheren führenden oder belehrenden Instanz. Ist diese durch politische Institutionen nicht gedeckt, sehen es Musiker*innen als ihre Verantwortung, für das Volk zu sprechen und für dieses als eine Art Lehrperson zu sprechen. Während der HIV-Epidemie gab es zahlreiche Schnittstellen zwischen Musik und öffentlicher Gesundheitsarbeit. Für Corona lässt sich dies (noch) nicht behaupten. Lediglich ein Lied lässt dies erkennen. Das Lied *Corona basi* wurde erst im August 2021 veröffentlicht, in einer Zeit als Präsidentin Hassan bereits geimpft war und die Corona-Politik vorantrieb. Das Video spricht über Schutz Maßnahmen und informiert über das Verhalten während der Pandemie. Das Lied wird eingeleitet mit einem Ausschnitt aus einer Rede der Präsidentin und zeigt so deutlich, was sich seit der Präsidentschaft Magufulis verändert hat. Das Lied wurde gesponsort durch diverse nationale Ministerien.

Der vermutlich größte Unterschied zwischen HIV/Aids und Corona als Thema in Bongo Flava-Liedern ist die Sprachwahl von Musiker*innen. Während Corona-Lieder deutlich und ohne Umschweife über die Pandemie sprechen, verlief die Aufklärung um HIV/Aids deutlich schwieriger. Hier setzte man auf zahlreiche Metaphern und Synonyme, um über die Krankheit und angrenzende Themen zu sprechen. Durch die Tabuisierung von Sex und sexuellen Inhalten konnten Präventionsmaßnahmen, wie das Verwenden von Kondomen, nur mit Hilfe von Synonymen, Metaphern und anderen sprachlichen Stilmitteln durchgeführt werden. Durch die Verschleierung konnten so auch riskante oder verrufene Themen angesprochen und verbreitet werden. Alleine der Name HIV/Aids beziehungsweise der Swahili Name *ukimwi* fiel selten in diesen Liedern. Häufig war lediglich aus dem Titel noch nicht ersichtlich, welchen Inhalt das

Lied vermitteln würde und nur durch das Anhören und Interpretieren eines solchen Liedes konnte auf den Bezug zu HIV geschlossen werden.

Dies ist bei Corona-Liedern deutlich anders. Hier fällt direkt auf, wie konkret Musiker*innen ihre Lieder betitelt haben. Annähernd jedes Lied besitzt die Begriffe *Corona* oder *Covid-19* im Titel, sodass direkt vom Namen des Liedes auf den Inhalt geschlossen werden kann. Auch der Inhalt wird ohne Umschweife und direkt vermittelt. Alle in den analysierten Liedern angesprochenen Themen werden ohne subtile Verschleierung angesprochen. Sie werden klar und deutlich kommuniziert, sodass Missverständnisse ausgeschlossen werden können. Während HIV/Aids-Lieder sich häufig auf Geschichten und Nacherzählungen stützten, wird bei Corona-Liedern das direkte Ansprechen der Krankheit sowie das direkte Appellieren an Hörer*innen bevorzugt. Dies zeugt von der größeren Offenheit und der allgemeinen Anerkennung des Themas in der Bongo Flava-Musikszene und verdeutlicht zudem die Differenzen zwischen zwei Pandemien und ihrer unterschiedlichen Stellung innerhalb der tansanischen Gesellschaft.

6. Fazit und Ausblick

Diese Arbeit beschäftigte sich mit der Darstellung der Corona-Pandemie in der tansanischen Musikszene des Bongo Flavas. Der Fokus lag dabei auf der Perzeption der Krankheit durch Musiker*innen und die Vermittlung dieser an potentielle Hörer*innen. Weiterhin beschäftigte sich die Arbeit mit der Rolle von Musik als Aufklärungsmedium für Gesundheitsthemen. Dies wurde am Beispiel der HIV/Aids-Epidemie der 1990er Jahre dargestellt und am Beispiel von Corona selbstständig erarbeitet. Durch diverse Songtext-Analysen konnte herausgearbeitet werden, über welche Themen Musiker*innen in ihren Liedern sprechen und welche Botschaften sie an potentielle Hörer*innen senden möchten.

Das Ziel dieser Arbeit war die Beantwortung folgender Fragen:

- wie wird in der aktuellen Bongo Flava Musik über Corona gesprochen?
- welche Themen und Inhalte werden von Musiker*innen in diesen Liedern vermittelt?
- welche Strategien benutzen Musiker*innen, um ihre Inhalte zu verbreiten?
- welche Maßnahmen und Methoden werden zur Eindämmung der Pandemie dargestellt?

Dazu wurde ein Korpus aus sechzehn Bongo Flava-Liedern der Jahre 2020 und 2021 erstellt, welche aufgrund ihres Bezugs zu Corona ausgewählt wurden. Dieser Korpus wurde anhand diverser inhaltlicher Kriterien gegliedert und anschließend analysiert. Mithilfe von Untersuchungen der Liedtexte im Zusammenhang mit eigener Literaturarbeit und Diskursforschungen konnten die Forschungsfragen größtenteils beantwortet werden. Aus der Datenerhebung dieser Lieder ging deutlich hervor, dass es bestimmte Themengruppen gibt, über die Musiker*innen bevorzugt sprechen. So konnten sieben Themenfelder herausgearbeitet werden. Diese sind (1) Informationen, (2) Warnungen, (3) Schutzanweisungen, (4) Gebete, und (5) Zusammenhalt, (6) Party und (7) Liebeslieder. Der verwendete Korpus an Liedern in dieser Arbeit stellt lediglich eine Auswahl dar, die zur Veranschaulichung gewählt wurde, welche jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Vielmehr handelt es sich dabei um einen Einblick in ein weites und komplexes Feld aus Liedern und Materialien. Die Lieder wurden aufgrund vorher festgelegter Kriterien ausgewählt sowie aus persönlicher Sicht als relevant für die Bearbeitung der Fragestellung dieser Arbeit erachtet. Alle Texte wurden von mir transkribiert, übersetzt und analysiert.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage war es wichtig, Bongo Flava bereits zu Beginn als holistisches Phänomen zu beleuchten. Dazu wurde zunächst auf die Geschichte der Musik verwiesen, welche etliche Stufen der Liberalisierung und Demokratisierung benötigte, um sich zum heute etablierten Genre entfalten zu können. Besonders politische und ökonomische Öffnungen und Veränderungen halfen dabei, Zugang zu neuen Medien zu schaffen und so Hip-Hop-Musik aus den USA nach Tansania zu bringen, welche für die Entstehung des Bongo Flavas unablässig war. Es wurden diverse Aspekte dieser Musikrichtung vorgestellt, wobei besonders soziale Hintergründe der Jugendlichen als wichtig erachtet wurden. Es konnte dargestellt werden, dass die urbane Jugend als soziale Gruppe den Bongo Flava formte und durch die Benutzung der eigenen Sprache den Prozess der Aneignung oder *Swahilization* startete. Neben Swahili benutzen Musiker*innen vor allem eine tansanische Jugendsprache namens *Lugha ya Mtaani*, aber auch indigene tansanische Sprachen oder Englisch. Es wurden Unterschiede und Überschneidungen von Bongo Flava und Hip-Hop gezeigt, jedoch ist eine klare Abgrenzung nicht möglich. Beide Genres werden verbunden durch das Image des *gangsters* oder *mselas*, in welchem viele junge Musiker*innen eine Art Vorbild sehen.

Besonders für diese Jugendliche ist Bongo Flava eine Art Ausdrucksmedium, durch welches ihre Sorgen, Ängste, Wünsche und Probleme kommuniziert werden können. Musiker*innen benutzen ihre Reichweite, um über die alltäglichen Schwierigkeiten der urbanen, tansanischen Jugend zu sprechen. Aus diesem Grund spricht man von Bongo Flava auch als *kioo cha jamii* („Spiegel der Gesellschaft“) oder Sprachrohr der Gesellschaft. Da Musiker*innen so eine tragende Rolle innerhalb der tansanischen Gesellschaft besitzen, durch welche sie wichtige Themen vermitteln können, werden sie auch als *educators of society* betrachtet. Durch ihren Status als Vorbilder und Personen des öffentlichen Lebens besitzen sie einen großen Einfluss auf die mediale Landschaft Tansanias und können so zur Bildung von Hörer*innen beitragen. Neben alltäglichen Problemen wie Armut, Arbeitslosigkeit und Korruption können besonders auch anstößige Themen und Botschaften angesprochen werden, die ansonsten in der Gesellschaft tabuisiert werden würden. Dadurch, dass Musik als Art des poetischen und künstlerischen Ausdrucks gesehen wird, können durch sie auch schwierige oder verrufene Themen vermittelt werden. Um Nachrichten verbreiten zu können, welche etwaige problematische Themen oder Aussagen beinhalten, bedienen sich Musiker*innen verschiedener Strategien wie Metaphern oder Euphemismen. Dies wurde besonders durch das Aufzeigen der Rolle von Musik während der HIV/Aids-Epidemie der 1980er und 1990er Jahre deutlich. Während dieser wurde Musik bewusst als Mittel zur Aufklärungsarbeit verwendet.

Durch lehrreiche Liedtexte wurde so beispielsweise das Bewusstsein von Hörer*innen gestärkt, die sich mit den Geschichten der Lieder identifizierten. Auch sprachliche Aspekte und rhetorische Mittel wie etwa Metaphern oder Vergleiche wurden angewandt, um die angestrebte Botschaft in angemessener Weise zu vermitteln. In diesem Zusammenhang spricht man auch von der Methode des *edutainments*, eine Koppelung zwischen *entertainment* und *education*, welche die Chance von Musik besonders gut zusammenfasst. Durch den unterhaltenden Charakter können lehrreiche Botschaften besonders effizient verbreitet und in die Gesellschaft integriert werden. Anhand diverser Beispiele konnte so herausgearbeitet werden, dass sich Musik und besonders auch Bongo Flava als Vehikel für Aufklärungsarbeit optimal anbietet.

Die analytische Arbeit der Liedtexte und diverse Beispiele aus den Corona-Liedern zeigten, dass es sich in der aktuellen Corona Situation ähnlich verhält und davon ausgegangen werden kann, dass Musik hier ebenfalls als Aufklärungsmedium verwendet wurde. Grundlegend war dabei zunächst einmal zu vermerken, dass Corona ein sehr beliebtes Thema innerhalb der Bongo Flava-Szene ist. Innerhalb weniger Monate wurden mindestens sechzehn Lieder zu diesem Thema veröffentlicht, was die Popularität des Themas verdeutlicht. Der Großteil dieser Lieder und ihrer Interpret*innen schien Corona sehr ernst zu nehmen und die Krankheit als gefährliches Risiko für die Gesundheit und das Leben aller Tansanier*innen zu sehen. Dies wurde auch durch die in den Liedern angesprochenen Themen belegt. Die Analyse zeigte, dass die überwiegende Mehrheit der Musiker*innen ihrer Rolle als *educators* nachkommt. Ersichtlich wurde dies auch dadurch, dass Inhalte und Themen der Lieder hauptsächlich informierender oder warnender Natur waren. Ein Hauptanliegen der Künstler*innen und ihrer Musik ist es, Aufklärungsarbeit zu leisten. Dazu zählten Informationen bezüglich der Krankheit Corona und ihrer äußeren Umstände wie etwa die Verbreitung sowie die Betonung der Gefahr die von ihr ausgeht. Einige Musiker*innen warnten zudem davor, Corona nicht auf die leichte Schulter zu nehmen, sondern die Risiken ernst zu nehmen. Ein weiterer Fokus lag auf der Diskussion um Schutzmaßnahmen. Viele Lieder beinhalteten Aufrufe, die sich darauf bezogen, sich und andere zu schützen sowie Anleitungen dazu, wie dies zu tun sei. Dabei fiel besonders die Eindrücklichkeit der besprochenen Maßnahmen auf und wie explizit Musiker*innen diese beschrieben. Einige dargestellte Maßnahmen waren etwa: Hände waschen, Abstand halten, nicht das Gesicht zu berühren oder einen Mund-Nasen-Schutz zu tragen. Zusätzlich stellten einige Lieder einen Bezug zu Gott her, was auf die hohe Relevanz von Religion schließen lässt. Das Thema dieser Lieder lag auf Gebeten zu Gott, um das Virus zu besiegen. Als letztes Thema wurde der Aufruf zur Gemeinschaftlichkeit vermerkt, welcher Tansanier*innen dazu animierte,

nicht aufzugeben und sich zusammenzuschließen, um der Pandemie gemeinschaftlich zu entgehen. Neben diesen ernsten und belehrenden Themen wurden auch zwei Lieder vermerkt, welche der Kategorie der *flava*-Lieder zuzuordnen waren. Diese Lieder beschäftigten sich zwar inhaltlich mit Corona, gestalteten dies in ihren Texten jedoch äußerst subtil. Die Songtext-Analysen zeigten, dass hier das Thema Corona hauptsächlich gewählt wurde um Aufmerksamkeit zu erregen und zu unterhalten. Die Motivation hinter diesen Liedern war keine belehrende, sondern eine rein unterhaltende.

Zusätzlich wurde herausgearbeitet, dass Musiker*innen sich bestimmter Strategien bedienen, um ihre Botschaften zu vermitteln. Dazu gehörten hauptsächlich sprachliche Stilmittel wie Apostrophe, rhetorische Fragen oder Metaphern. Diese Mittel dienen der Aufmerksamkeit und der Erfolgsmaximierung, wobei zusätzlich eine *message* verbreitet wurde. Als letzten Punkt wurde gezeigt, dass auch Segmente wie Musikvideos oder Kollaborationen mit anderen Musiker*innen einen wichtigen Teil der Gesamtproduktion darstellen und zur erfolgreichen Vermittlung gesundheitsrelevanter Botschaften beitragen können.

Trotz einiger Ausnahmen lässt sich feststellen, dass das Hauptziel der Musiker*innen die Belehrung der Gesellschaft darstellte. Dies wurde mit der Abwesenheit einer politischen, führenden Instanz während der Corona-Pandemie sowie durch die bestehende soziale Rolle der Bongo Flava-Stars erklärt. Dadurch kann bestätigt werden, dass die Rolle, welche Bongo Flava während der (immer noch andauernden) Corona-Pandemie einnimmt, deutliche Ähnlichkeiten zur Rolle während der HIV-Epidemie aufweist. Besonders die äußeren politischen Umstände des Landes sowie die künstlerische Annäherung beider Krankheiten durch Musik stellt ein wiederkehrendes Muster dar. Ein deutlicher Unterschied ist jedoch der musikalische Zugang. Während Corona-bezogene Texte offen und direkt über die Krankheit und mögliche Maßnahmen sprechen, wurde in HIV-bezogenen Texten die Nennung der Krankheit sowie Details über diese vermieden. Anstelle dessen wurden versteckte oder diskrete und subtile Botschaften vermittelt. Dies ist auf die Anstößigkeit des Themas HIV zurückzuführen, welches durch seinen Übertragungsweg unweigerlich mit dem Thema Sex verknüpft wird. Die Maßnahmen und Methoden, welche zur Eindämmung der Corona-Pandemie in den Liedern vorgestellt wurden, decken sich mit den allgemein verbreiteten Maßnahmen, welche globale Gültigkeit besitzen und von Institutionen wie der *WHO* geregelt und empfohlen wurden. Obwohl es in Tansania während der Phase der Liedveröffentlichungen keine dieser Regeln gab, stellten Musiker*innen diese dennoch dar und forderten ihre Hörer*innen dazu auf, diese zu befolgen.

Sämtliche eben angesprochenen Punkte widerlegen den aktuellen Trend der Hinwendung zu Liedern mit *ujumbe mwepesi* in Bongo Flava-Liedern. Da die in dieser Arbeit analysierten Stücke jedoch nur eine Teilmenge aller Veröffentlichungen darstellen und diese zusätzlich thematisch stark begrenzt war, lässt sich dadurch kein Rückschluss auf die Entwicklung des Bongo Flavas ziehen. Vielmehr ist zu erwarten, dass die Vielzahl an *ujumbe kali*-Liedern eine Reaktion auf die Ernsthaftigkeit des Themas Corona und die tansanische Politik dazu war. Dies wird zwar den Trend vermutlich nicht ändern, jedoch ist zu vermerken, dass Musiker*innen sich trotz ihrer vermehrten Zuwendung zu *ujumbe mwepesi*-Liedern ihrer Rolle als *educators of society* und *kioo cha jamii* bewusst sind und diese im Ernstfalle, wie hier während einer Pandemie, wahrnehmen.

Diese Arbeit zielte darauf ab, eine Verknüpfung zwischen einer globalen Pandemie und einer nationalen Musikszene herzustellen. Eine kurze Zusammenfassung der Corona-Situation in Tansania hat gezeigt, welche Stufen politischen Handelns das Land während der Jahre 2020 und 2021 durchlief. Besonders die Corona-Politik Magufulis, welche die Existenz Coronas innerhalb Tansanias leugnete, hatte tiefgreifende Folgen. Die Abwesenheit einer politischen Führungsinstanz förderte die Entstehung zahlreicher Corona-Lieder. Überdies hinaus begünstigte es die Rolle von Musiker*innen als *ecudators of society*. Es konnte herausgestellt werden, dass Musiker*innen diese Rolle während der Jahre 2020 und 2021 annahmen und sich dafür einsetzten, die tansanische Bevölkerung in Bezug auf die Pandemie zu belehren und zu unterrichten. Auffallend ist hierbei, dass Musiker*innen nicht nur die Rolle einer politischen Führung einnahmen, sondern sich auch aktiv gegen diese stellten. Die Ignoranz Magufulis gegenüber dem Thema Corona stelle überdies hinaus kein Hindernis für Musiker*innen dar, darüber zu sprechen. Das Gegenteil war zu beobachten.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Kunst die Rolle einer kommentierenden, führenden oder belehrenden Instanz einnehmen kann, wenn diese nicht von Staatsoberhäuptern oder führenden Institutionen übernommen wird. Somit können Kunst und künstlerischer Ausdruck, wie etwa Musiktexte, dazu beitragen, die Gesellschaft zu verändern. Dies legt nahe, dass Kunst wie ein *Hammer* auf die Gesellschaft einwirken und diese bearbeiten und formen kann. Diese Arbeit hat daher gezeigt, dass Marx's Kunstverständnis für tansanischen Bongo Flava gültig ist. Zwar kann Bongo Flava wie ein Spiegel für die tansanische Bevölkerung, für deren Probleme und Kritik wirken, jedoch kann er auch auf diese *einwirken* und sie beeinflussen.

Es kann durch diese Arbeit weder nachgewiesen werden, wie Tansanier*innen mit der Pandemie umgegangen sind, noch, was genau die hier vorgestellten Lieder bewirkt haben. Um individuelle oder gar strukturelle Änderungen wahrzunehmen und zu belegen, sind tiefergehende soziologische Forschungen notwendig. Neben der Begrenztheit des Korpus stellt vor allem auch die Begrenztheit der Forschungsmittel eine Schwierigkeit dieser Forschung dar. So konnte zwar nachgewiesen werden, was in Liedtexten vermittelt wurde, jedoch kann so noch kein Rückschluss auf tatsächlichen Veränderungen in der Perzeption des Corona-Virus innerhalb der tansanischen Gesellschaft gezogen werden. Allemal hat diese Arbeit jedoch gezeigt, wie Musiker*innen mit dieser Situation umgehen und was sie mit ihrer Musik bewirken möchten.

Diese Arbeit stellte einen Versuch dar, die Auswirkungen der Corona-Pandemie zu verstehen. Dies ist gelungen. Es konnte gezeigt werden, dass Corona ein Thema war, welches hinreichend besprochen wurde. Zusätzlich konnte geklärt werden, welche Themen Musiker*innen in ihren Liedern ansprechen, welche Strategien sie verwenden, welche Maßnahmen in ihren Liedern dargestellt werden und welche möglichen Ziele sie damit verfolgen.

Zu guter Letzt muss festgestellt werden, dass die Corona-Pandemie eine Ausnahmesituation darstellt, welche die gesamte Weltbevölkerung betrifft und deren Ausmaße und längerfristige Auswirkungen auf sämtliche Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht begriffen werden können. Es bleibt zu hoffen, dass die Pandemie ein baldiges Ende findet und dass junge Künstler*innen, wie die in dieser Arbeit vorgestellten Bongo Flava-*Stars* und ihre Corona-Lieder, einen Teil zur Aufklärung und zur Eindämmung der Krankheit beitragen können.

7. Quellen

- Academia (2022): Maria Suriano. <https://wits.academia.edu/MariaSuriano> [letzter Zugriff: 24.07.2022].
- Askew, Kelly M. (2002): *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago. Chicago Studies in Ethnomusicology.
- Askew, Kelly M. (2015): *Eat Squid Not Fish: Poetics, Aesthetics, and HIV/AIDS in Tanzania*. In: *Journal Of African Cultural Studies*. Vol.27/3: 255-276.
- Ayomitunde, Aderemi Timothy, Amusa Bolanle Olubunmi, Ebere Chidinma E. and Adeniran Aderinsola Abosede (2020): *Globalization and Corona Virus (COVID-19) Pandemic. The Vulnerability of Africa Is the Opportunity of China*. In: *Kuwait Chapter of Arabian Journal of Business & Management Review*. Vol. 9/2: 27-30.
- Bariyo, Nicholas (2021): *After Death of Covid-Denying President, Tanzania May Pivot Pandemic Policy; Leader of East African Nation Told Residents to Turn to Religion to Beat the Virus; Country Set to Swear in First Female President*. In: *The Wall Street Journal, Eastern Edition* [New York, N.Y]. 18.03.2021.
- Bastien, Sheri (2009): *Reflecting and Shaping the Discourse: The Role of Music in AIDS Communication in Tanzania*. In: *Social Science & Medicine*. Vol. 68/7: 1357-1360. Oxford: Elsevier Ltd.
- BBC (2021): John Magufuli: Tanzania's 'bulldozer' president. 17.03.2021. <https://www.bbc.com/news/world-africa-56293519> [letzter Zugriff: 13.07.2022].
- Bendel Larcher, Sylvia (2015): *Linguistische Diskursanalyse: Ein Lehr- Und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto. Narr Studienbücher.
- Blume, Dorlis & Anna-Sophie Schönfelder (2022): *Karl Marx 1818-1883. Philosoph, Nationalökonom und Journalist*. In: *Deutsches Historisches Museum, Berlin*. 22.02.2022. <https://www.dhm.de/lemo/biografie/karl-marx.html> [letzter Zugriff: 20.07.2022].
- Bryant University (2022): Alex Perullo. <https://departments.bryant.edu/english-and-cultural-studies/faculty/perullo-alex> [letzter Zugriff: 23.07.2022].

- Burke, Jason (2021): Tanzania's Covid-denying president, John Magufuli, dies aged 61; Leader's death follows two-week absence from public life that prompted rumours he had virus. In: The Guardian. London, England. 19.03.2021. <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/17/tanzanias-president-john-magufuli-dies-aged-61> [letzter Zugriff: 18.08.2021].
- Capellini, Kevin (2020): Vier Wochen lang ohne Tests: Wir haben keine neuen Fälle – das Coronavirus wurde durch unsere Gebete besiegt. In: Luzerner Zeitung. 31.05.2020. <https://www.luzernerzeitung.ch/international/vier-wochen-lang-ohne-tests-wir-haben-keine-neuen-falle-das-coronavirus-wurde-durch-unsere-gebete-besiegt-ld.1224125> [letzter Zugriff: 13.07.2022].
- Casco, José Arturo (2006): The Language of the Young People. In: Journal of Asian and African Studies (Leiden). Vol. 41/3: 229-248.
- CCM (2018): A History of the Chama Cha Mapinduzi Party in Tanzania. 16.08.2018. <https://www.ccmtz.org/history-chama-cha-mapinduzi-party-tanzania/> [letzter Zugriff: 19.07.2022].
- Cheeseman, Nic, Sa'eed Husaini and Eloïse Bertrand (2019): "Ujamaa." A Dictionary of African Politics. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191828836.001.0001/acref-9780191828836> [letzter Zugriff: 09.08.2022].
- Clark, Msia Kibona (2012): Hip Hop as Social Commentary in Accra and Dar Es Salaam. In: African Studies Quarterly. Vol 13/3: 23-46.
- Clark, Msia Kibona (2013): The Struggle for Hip Hop Authenticity and Against Commercialization in Tanzania. In: The Journal of Pan African Studies. Vol. 6/3: 5-21.
- CNN (2020): African artists are creating catchy songs to promote awareness about coronavirus. In: CNN. 17.03.2020. <https://edition.cnn.com/2020/03/17/africa/coronavirus-music-africa-intl/index.html> [letzter Zugriff: 06.07.2022].
- Collins, Tom (2020): Will Magufuli's Covid-19 gamble pay off for Tanzania? In: African Business. 05.10.2020. <https://african.business/2020/10/trade-investment/will-magufulis-covid-19-gamble-pay-off/> [letzter Zugriff: 17.08.2022]

- Durodola, Oludare Sunday, Victo Nabunya, Margaret Sima Kironde, Chinedu Miracle Nevo, and Joash Bwambale (2020): COVID-19 and the Water–energy–food Nexus in Africa: Evidence from Nigeria, Uganda, and Tanzania. In: World Water Policy. Vol. 6/2.
- Encyclopædia Britannica (2022): Mwenda Ntarangwi. <https://www.britannica.com/contributor/Mwenda-Ntarangwi/4579> [letzter Zugriff: 12.08.2022]
- Englert, Birgit (2008): Kuchanganyachanganya - Topic and Language Choices in Tanzanian Youth Culture. In: Journal of African Cultural Studies. Vol. 20/1: 45-55.
- Frühwirth, Dominik (2013): Sauti Ya Jogoo: Hip Hop and Empowerment in Tanzania. Universität Wien. Diplomarbeit.
- Hacke, Gabriel (2007): Bongo Flava – Populäre Kultur in Tanzania. Eine Jugendkultur in den Auseinandersetzungen um “nationale Kultur”. Unpublished MA Thesis, Berlin Free University, Germany.
- Harvard College (2022): Mohamed Yunus Rafiq. <https://ash.harvard.edu/people/mohamed-yunus-rafiq> [letzter Zugriff 15.08.2022].
- Heß und Raab (2022): Klaus Raab. <http://www.friedel55.de/klaus-raab.html> [letzter Zugriff: 22.07.2022].
- Hilhorst, Sean (2009): Remmy Ongala: Capitalist Transition and Popular Music in Tanzania 1979-2002. In: Journal of African Cultural Studies. Vol 21/2: 105-126.
- Hochschule Luzern (2022): PD Prof. Dr. Sylvia Bendel Larcher. <https://www.hslu.ch/de-ch/hochschule-luzern/ueber-uns/personensuche/profile/?pid=148> [letzter Zugriff: 24.07.2022].
- Howard University (2022): Msia Clark. <https://profiles.howard.edu/msia-clark> [letzter Zugriff: 24.07.2022].
- Johnson, Julene K., Thompson, Rachel G A, and Jerry John Nutor (2020): Communicating Awareness About COVID-19 Through Songs: An Example From Ghana. In: Frontiers in Public Health. Vol. 8.
- Kerr, David (2019): ‘Maisha Yetu Ya Kila Siku Kama Vile Movie’: Fantasy, Desire and Urban Space in Tanzanian Music Videos. In: Journal of African Cinemas. Vol. 11/3.

- Klein, Gabriele & Malte Friedrich (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lukalo, Fibian Kavulani (2008): *Outliving Generations: Youth Traversing Borders through Popular Music in Everyday Urban Life in East Africa*. In: *Cultural Studies*. Vol. 22/2: 254-272. London.
- Melanie Müller (2020): *Verschärfung Struktureller Probleme: Die Corona-Pandemie Im Südlichen Afrika*. In: *Peripherie*. Vol. 40/159/160: 441-454.
- Mwita, Kelvin (2020): *Effects Of Corona Virus Pandemic (Covid-19) On Selected Human Resource Management Practices In Tanzania*. In: *East African Journal of Social and Applied Sciences*. Vol. 2/2: 252-60.
- Njogu, Kimani & Hervè Maupeu (2007): *Songs and Politics in Eastern Africa*. Dar Es Salaam: African Collective.
- Norwegian University of Life Science (2022): Sheri Bastien. <https://www.nmbu.no/emp/sheri.lee.bastien> [letzter Zugriff 16.07.2022].
- Ntarangwi, Mwenda (2010): *African Hip Hop and Politics of Change in an Era of Rapid Globalization*. In: *History Compass*. Vol. 8/12: 1316-1327.
- Ombuor, Rael & Max Bearak (2021): *Tanzania's Leader Says His Country Is 'covid-free.' Facts Are Proving Him Wrong*. 17.02.2021. In: *The Washington Post* [Washington, D.C]. The Washington Post.
- ONE (2020): *Song mit Botschaft: ONE veröffentlicht Corona-Solidaritätssong "Stand Together"*. In: ONE. 20.07.2020. <https://www.one.org/de/press/song-mit-botschaft-one-veroeffentlicht-corona-solidaritaetssong-stand-together/> [letzter Zugriff: 06.06.2022].
- Perullo, Alex (2005): *Hooligans and Heroes: Youth Identity and Hip-Hop in Dar Es Salaam, Tanzania*. In: *Africa Today*. Vol 51/4: 74-101.
- Perullo, Alex (2011): *Live from Dar Es Salaam*. Bloomington: Indiana.
- Peters, Wolff-Christian & Rainer Tetzlaff (2021): *Wie Corona Afrika verändert*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.
- Queer HIV Info (2022): *HIV oder Aids. Was ist der Unterschied?* <https://queer-hiv-info.at/hiv-aids-stds-info-plus/> [letzter Zugriff 21.07.2022].

- Raab, Klaus (2006): Rapping the Nation. Die Aneignung Von HipHop in Tanzania. Münster: LIT. Print. Musikethnologie.
- Rafiq, Mohamed Yunus (2008): “Ni Full ile laana” (It’s as real as it gets): The creative blending of Hip-Hop with oratory styles to address HIV/AIDS in Tanzania. In: Youth Media Reporter. 06.06.2008. <http://www.youthmediareporter.org/2008/06/06/ni-full-ile-laana-its-as-real-as-it-gets-the-creative-blending-of-hip-hop-with-oratory-styles-to-address-hiv-aids-in-tanzania/> [letzter Zugriff: 05.07.2022].
- Reuster-Jahn, Uta (2008): Bongo Flava and the Electoral Campaign 2005 in Tanzania. Stichproben. In: Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien. Vol. 14/2008. 41-69.
- Reuster-Jahn, Uta (2012): Am walking on the way kuiseti future wangu. In: Gohrisch, J. (2012) Listening to Africa: Anglophone African literatures and cultures. Heidelberg: Winter.
- Reuster-Jahn, Uta (2014): English Versus Swahili: Language Choice in Bongo Flava As Expression Of Cultural And Economic Changes In Tanzania. Swahili Forum 21: 1-25.
- Reuster-Jahn, Uta (2016): From Slang to Slick: Changing Language Attitudes of Urban Youths in Tanzania. In: Sociolinguistic Studies. Vol. 10/1-2: 199-217.
- Reuster-Jahn, Uta & Gabriel Hacke (2014): The Bongo Flava Industry in Tanzania and Artists' Strategies for Success. In: Reuster-Jahn, Uta & Matthias Krings (eds.): Bongo Media Worlds. Producing and Consuming Popular Culture in Dar es Salaam. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Reuster-Jahn, Uta & Matthias Krings (2014): Bongo Media Worlds: An Introduction. In: Reuster-Jahn, Uta & Matthias Krings (eds.): Bongo Media Worlds. Producing and Consuming Popular Culture in Dar es Salaam. Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- Reuster-Jahn, Uta & Roland Kießling (2006): Lugha ya Mitaani in Tanzania. The poetics and sociology of a young urban style of speaking, with a dictionary comprising 1100 words and phrases. Mainz: Johannes Gutenberg University. Department of anthropology and African Studies.
- Richey, Lisa Ann, Line Engbo Gissel, Opportuna L. Kweka, Pernille Bærendtsen, Peter Kragelund, Herbert Qambalo Hambati und Asubisye Mwamfupe (2021): South-South Humanitarianism: The Case of Covid-organics in Tanzania. In: World Development 141:105375.

Robert-Koch-Institut (2017): 1981 bis 1990: AIDS – die politische Dimension in den 1980er Jahren. 16.10.2017.

https://www.rki.de/DE/Content/Institut/Geschichte/Bildband_Salon/1981-1990.html#:~:text=1981%20schreiben%20%C3%84rzte%20in%20den,ersten%20F%C3%A4lle%20in%20Deutschland%20berichtet [letzter Zugriff: 12.07.2022].

Solomon, Salem (2020): African Artists Raise Coronavirus Awareness Through Song. In: VOA News. 28.03.2020. https://www.voanews.com/a/science-health_coronavirus-outbreak_african-artists-raise-coronavirus-awareness-through-song/6186503.html#:~:text=African%20Artists%20Raise%20Coronavirus%20Awareness%20Through%20Songs&text=%22But%20the%20good%20news%20is,a%20social%20distance%20to%20quarantine [letzter Zugriff: 05.07.2022].

Sosibo, Kwanele & Simon Allison (2020): Soundtrack to a pandemic: Africa's best coronavirus songs. In: Mail & Guardian. 02.04.2020. <https://mg.co.za/article/2020-04-02-soundtrack-to-a-pandemic-africas-best-coronavirus-songs/> [letzter Zugriff: 06.07.2022].

Stanslaus, Vicent (2021): Assessment of The Social Economic Effects of Covid 19 and The Policy Response in Tanzania. In: International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences. Vol.11/10.

Stock, Anna Karolina (2019): Was ist eigentlich. . . der Mandela Day? In: Kapstadt Magazine. 08.07.2019. <https://kapstadtmagazin.de/mandela-day-suedafrika> [letzter Zugriff: 13.07.2022].

Suriano, Maria (2001): Hip-Hop and Bongo Flavour Music in Contemporary Tanzania: Youths' Experiences, Agency, Aspirations and Contradictions. In: Africa Development Vol. 36/3/4: 113-126.

Suriano, Maria (2007): 'Mimi Ni Msanii, Kioo Cha Jamii': Urban Youth Culture in Tanzania as Seen through Bongo Flewa and Hip-Hop. Swahili Forum 14: 207.

Tacaids (2022): Tanzania Commission for AIDS. <https://www.tacaids.go.tz/> [letzter Zugriff: 12.07.2022].

The Guardian (2020): 'Sensitise to sanitise': Bobi Wine uses song to fight coronavirus across Africa. In: The Guardian. 26.03.2020. <https://www.theguardian.com/global->

development/2020/mar/26/sensitise-to-sanitise-bobi-wine-uses-song-to-fight-coronavirus-across-africa [letzter Zugriff: 06.07.2022].

The Wall Street Journal (2021): Tanzania Replies in Defense Of Its Anti-Covid Campaign. The Wall Street Journal. 30.11.2021. Eastern Edition [New York, N.Y].

Universität Hamburg (2022): Prof. Dr. Uta Reuster-Jahn.
<https://departments.bryant.edu/english-and-cultural-studies/faculty/perullo-alex> [letzter Zugriff: 23.07.2022].

Universität Wien (2019): Geschlechterinklusive Sprachgebrauch in der Administration der Universität Wien: Leitlinie und Empfehlungen zur Umsetzung Personalwesen und Frauenförderung.
https://personalwesen.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/d_personalwesen/Gleichstellung/Dokumente/Geschlechterinklusive_Sprachgebrauch_in_der_Administration_der_Universitaet_Wien.pdf [letzter Zugriff: 13.07.2022].

Universität Wien (2022): Assoz. Prof. Mag. Dr. Birgit Englert.
<https://ufind.univie.ac.at/de/person.html?id=25533> [letzter Zugriff: 23.07.2022].

University of Michigan (2022): Kelly Askew.
<https://lsa.umich.edu/anthro/people/faculty/socio-cultural-faculty/kaskew.html> [letzter Zugriff: 24.07.2022]

Zitate (2022): VNR Verlag für die deutsche Wirtschaft.
<https://www.zitate.de/autor/marx%2C+karl#:~:text=Kunst%20ist%20nicht%20ein%20Spiegel,mit%20dem%20man%20sie%20gestaltet> [letzter Zugriff: 28.07.2022].

Diskographie:

- Asala (2020): “Corona”. Director YHD & Debee.
- Barnaba ft. Linah (2020): “Corona”. High Table Sound.
- Beka Flavour (2020): “Corona”. Mafia.
- Bi Pirira Athumani (Unbekannt): “Wape Wape vidonge vyao”. Unbekannt.
- Bobi Wine ft. Nubian Li (2020): “Coronavirus Alert”. Sir Dan Magic.
- Captain Komba (unbekannt): “Mgeni”. Unbekannt.
- Daudi Mwanisenga (2020): “Corona Virus”. Unbekannt.
- Diamond Platnumz (2020): “Quarantine”. WCB Wasafi.
- Ferooz (2008): “Starehe“. Bongo Records. BenchMark Productions Ltd.
- George Weah (2020): “Let’s stand together and fight Coronavirus”. UNESCO.
- Jay Gravity, Roko Bizness & Wa Maselle (2020): “Corona”. Maselle Records.
- Jux ft. Maua Sama (2020): “Covid19”. Abba Process.
- LavaLava (2020): “Corona”. Banny Music.
- Maua Sama ft. Marioo (2020): „Corona“. Abbah Music.
- Mrisho Mpoto ft. THT (2020): “Kwa Heri Corona”. THT & Mpoto Gallery.
- Mwanafalsafa (2004): “Alikufa kwa ngoma“. Unbekannt.
- Mzee wa Bwax (2020): “Corona”. Noma Beats.
- One (2020): “Stand Together”. Cobhams Asuquo.
- Prof Jay (unbekannt): “Msinitenge”. Believe A.
- Rayvanny (2020): “Magufuli-Corona”. WCB Wasafi.
- Remmy Ongala (unbekannt): “Mambo kwa Soksi“. (unbekannt)
- Saleh J (1991): “Ice Ice Baby”. (unbekannt).
- Tanzania Icons (2021): “Corona basi”. Joowzey.
- (Unbekannt) (unbekannt): “Dada wa Heshima“. Aang Serien Community Studio.
- Unicef (2020): “Tanzania Hutukutaki Corona”. Barnaba Classic.
- Zanzibar All Stars (2020): “Corona”. Kijukuu.

Abstract - Deutsch

In dieser Arbeit wird untersucht, wie tansanische Musiker*innen mit der Corona-Pandemie umgegangen sind. Zu Beantwortung der Forschungsfrage, ob Musik als Instrument für Aufklärung und Prävention für Corona gesehen werden kann, dienen Songtext-Analysen.

Covid-19 hat vor allem auch den afrikanischen Kontinent und seine Bewohner*innen hart getroffen. Soziale Ungleichheiten führten dazu, dass einige Länder Sub-Sahara Afrikas nicht nur mit Gesundheitsrisiken und wirtschaftlichen Engpässen, sondern auch mit sozialen Problemen zu kämpfen hatten. In Tansania stellte die Pandemie zudem eine politische Herausforderung dar. Entgegen aller benachbarter Länder entschied sich die tansanische Regierung dafür, den Richtlinien der *WHO* zur Eindämmung der Corona-Pandemie keine Folge zu leisten. Erst mit der Amtsübernahme durch Präsidentin Samia Suluhu Hassan nach Magufulis plötzlichem Tod im März 2021 entschied sich die tansanische Regierung schließlich für die Anerkennung der Krankheit im Land. Die außergewöhnliche Corona-Politik Magufulis ging jedoch nicht spurlos an der tansanischen Bevölkerung vorüber. Im Bongo Flava, der beliebten Pop-Musik der tansanischen Jugend, wurde die Corona-Pandemie ausführlich behandelt. Zahlreiche Musiker*innen veröffentlichten 2020 und 2021 Lieder, in denen sie über Corona sprechen. Bongo Flava besitzt einen wichtigen Stellenwert in der tansanischen Gesellschaft, da durch ihn wichtige sozialkritische Themen angesprochen werden können. Vor allem junge, urbane Tansanier*innen identifizieren sich mit den Stars dieser Musikrichtung, da sie durch sie die Möglichkeit erhalten, in der Gesellschaft wahrgenommen zu werden. Schon während der HIV/Aids-Epidemie in den späten 1980er und 1990er Jahren war dies ersichtlich, als Musik erfolgreich als Mittel für Aufklärungs- und Präventionsarbeit in Tansania benutzt wurde.

Die methodischen Herangehensweisen für die Bearbeitung der Fragestellung beinhaltet eine umfangreiche Literaturrecherche und -arbeit sowie Songtext- und Diskursanalysen. Ein großer Teil dieser Arbeit besteht aus der Beschäftigung mit einem eigens erstellten Korpus an Bongo Flava-Liedern. Dafür wurden 16 aktuelle Bongo Flava Songs der Jahre 2020 und 2021 herangezogen, welche anhand diverser Kriterien analysiert wurden. Mithilfe diverser Songtext-Analysen und einer kritischen Diskursanalyse wird so ein Rückschluss auf die Bedeutung der Corona-Pandemie innerhalb der tansanischen Jugend gezogen. So kann gezeigt werden, dass Bongo Flava als Aufklärungsmedium während der Corona Pandemie dienen kann.

Abstract - Englisch

This work examines how Tanzanian musicians have dealt with the corona pandemic. Song text analyzes are used to answer the research question of whether music can be seen as an instrument for education and prevention of Corona.

Above all, Covid-19 has hit the African continent and its inhabitants hard. Social inequalities caused not only economic and health-related issues, but also social problems in many sub-Saharan African countries. In Tanzania, the pandemic also created a political challenge. Contrary to all neighboring countries, the Tanzanian government decided not to follow the *WHO* guidelines for containing the corona pandemic. It was only when President Samia Suluhu Hassan took office after Magufuli's sudden death in March 2021 that the Tanzanian government finally decided to recognize the disease in the country. However, Magufuli's extraordinary corona policy did not leave the Tanzanian population unaffected. The corona pandemic was dealt with in detail in Bongo Flava, the popular pop music of Tanzanian youth. Numerous musicians released songs in 2020 and 2021 in which they talked about Corona and health-related issues. Bongo Flava has an important status in Tanzanian society, as profound socially critical issues can be addressed through this music. Above all, young, urban Tanzanians identify with the stars of this genre of music because they give them the opportunity to be noticed in society. This was already evident during the HIV/AIDS epidemic in the late 1980s and 1990s, when music was successfully used as a tool for educational and prevention work in Tanzania. The methodological approach for processing the research question of this paper includes extensive literature research and work, as well as song text and discourse analysis. A large part of this work consists of dealing with a specially created corpus of Bongo Flava songs. For this purpose, 16 current Bongo Flava songs from 2020 and 2021 were analyzed using various criteria. With the help of various song text analyzes and a critical discourse analysis, a conclusion will be drawn about the importance of the corona pandemic within the Tanzanian youth. This shows that Bongo Flava can serve as an educational medium during the Corona Pandemic.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Lehrveranstaltung führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

Wien, den 19.08.2022
