



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

"Stella Rambisai Chiweshe - The Queen of Mbira"

Verfasser

Markus Hollenstein

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Wolfgang Bender

Inhaltsverzeichnis

| | Seite |
|--|-------|
| Vorwort | 1 |
| <i>Stella Chiweshe – Through Mbira</i> | 3 |
| 1. <i>Through Mbira – Einleitung zum Thema</i> | 4 |
| 2.1 <i>Die Reise beginnt – Die Erforschung des Forschungsfeldes</i> | 8 |
| 2.2 <i>Ambuya erzählt – Das narrativ-biographische Interview</i> | 14 |
| 2.3 <i>Felder explodieren – Datenerhebung</i> | 17 |
| 2.4 <i>Das Schlaue Buch – Literaturrecherche</i> | 19 |
| 2.5 <i>Fluch oder Segen – Informationen aus dem World Wide Web</i> | 21 |
| 2.6 <i>Mbira-Musk in Theorie und Praxis – Methodik zur Notation</i> | 24 |
| 3. <i>Der Rote Faden – Fragestellung</i> | 32 |
| 4.1 <i>Das Mädchen mit der Trommel in der Brust – Rambisai</i> | 35 |
| 4.2 <i>Rinderhüten mit Folgen – über den Ersten Chimurenga</i> | 45 |
| 4.3 <i>Der Umzug nach Bindura – Mapira</i> | 57 |
| 5.1 <i>Die Mbira-Lektion von Sekuru Flavian Mavetu – Engendering Mbira</i> | 68 |
| 5.2 <i>Das Zappeln geht weiter – vom Zweiten Chimurenga</i> | 78 |
| 5.3 <i>Kassahwa – die Entstehung eines Hits</i> | 84 |
| 6.1 <i>Meerjungfrau und Wassermann – Njuzu & Njuvi</i> | 91 |
| 6.2 <i>Die Heimkehr – Stella Chiweshe begegnet mwari musikavanhu</i> | 100 |
| 6.3 <i>Ambuya Chiweshes Aufgabe ist vollendet – Ausblicke</i> | 104 |
| 7. <i>The Queen of Mbira – Schlussfolgerung</i> | 106 |
| 8. <i>Der Traum, ein Leben – Nachwort</i> | 108 |
| 9. <i>Quellenverzeichnis</i> | 109 |
| ANHANG | |

Vorwort

Diese Arbeit ist vor allem durch die großartige Unterstützung und Mithilfe hervorragender Persönlichkeiten entstanden: Mein größter Dank gilt natürlich *Ambuya* Stella Rambisai Chiweshe, die mir im August 2008 nicht nur liebevoll und bereitwillig merkwürdige Ereignisse aus ihrem wunderbaren Leben erzählt, sondern vor allem auch als spirituelle Mentorin eine phantastische Welt voller Wunder, Schönheit und Fruchtbarkeit gezeigt hat.

Genauso großer Dank geht an meinen wissenschaftlichen Mentor und Wohltäter Univ.-Doz. Dr. Wolfgang Bender, dessen pädagogisches und persönliches Engagement es mir möglich gemacht hat, mich in ein Wissensgebiet derart zu verlieben, dass es zu dieser Diplomarbeit kommen konnte.

Großer Dank gilt dem Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien, und allen Professoren und Dozenten für das immense Wissen, dass ich mir während meiner Studienzeit bei ihnen aneignen durfte. Besonderer Dank gilt hier Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz für die Vermittlung an Wolfgang Bender, und Univ.-Prof. Dr. Manfred Kremser für seine großartigen Vorlesungen und Seminare, die mir Lust gemacht haben, mich auf die Kulturen Afrikas zu spezialisieren.

Berlin wäre auch nicht zu Stande gekommen ohne die liebevolle und sorgsame Verpflegung und Unterkunft durch Onkel und Tante Anton und Fatma Hollenstein - vielen lieben Dank an die Familie für die schönste Zeit.

Dank gilt auch meinem Vater Gebhard und meinem Bruder Felis Hollenstein für ihre großzügige finanzielle Unterstützung während der Zusammenstellung der vorliegenden Arbeit.

Ein großes Danke an Mag.^a phil. Elisabeth Fürnthrath für ihre Bereitschaft die gesamte Arbeit Korrektur zu lesen, und das trotz des immensen Zeitmangels.

Danke an meine lieben Informanten Tapiwa Vambe, Anglebetter Mukwekwe und ihrem Bruder Clemens, sowie ihrer gesamte Familie. Ohne sie wären mir viele Aussagen von *Stella Rambisai Chiweshe* ein Rätsel geblieben.

Dank gilt allen WissenschaftlerInnen die mich durch ihre Arbeit zu dem Gebiet Zimbabwe eine ganze Spur weiser und klüger gemacht haben, und die durch ihre Beiträge die wissenschaftliche Arbeit zum Vergnügen werden ließen.

Mein tiefster Dank gilt der Donau, ihren Auen und Kanälen und ihrem Beschützer *Mbira*.



Stella Rambisai Chiweshe SOLO @ Porgy & Bess 22. September, 2012 © Markus Hollenstein

Stella Chiweshe - Through Mbira

I am going to speak to you about the materiality and the spirituality through *Mbira* music. The materiality of not only the *Shona* people has in the 21st century become a force that breaks away from the spirituality, that has been the cornerstone for society. The last hundred years there has been a rise in materiality to such an extent, it has caused the individual to be more egoistical and ambitious for personal gain – immediate gratification, casting aside the spirituality that has been handed down by parents to children. I have seen that this disintegration has been the downfall of communal spirituality. What can be the link between the two forces? How can a society hold itself together? What traditionally can move across and be accepted in the new? What can be a healing influence to keep the spirit in harmony with itself?

I have seen people lost without their traditions. Mental and physical diseases and disharmony I see in the society around me. People drinking perhaps too much. People watching television perhaps too much. Diseases running through and oblate[ring] mind and soul. This, I don't except myself from. I have seen this things in my brothers and sisters. All their families swept up in this typhoon change. And what can rest and heal the spirit in this great times of change?

It is *Mbira* in my life that has come and preaches with the healing water that is restoring body and soul, earth and air, and turning enemies to friends. These simple songs and rhythms strike deep into the soul of the individual [ego], and calls them to reunite with the soul of the earth and to restore harmony within themselves. I am including myself in this great songs so it is through me that the songs of my ancient people resonate.

I am finding new ways. Being a woman I have broken from the ways of a traditional *Mbira* player by playing an instrument which was supposed to be played only by men. I've brought this new songs, new vibrations into a new mixture, that does not hide the past, but (also) is not stuck in it.

I see a wave of understanding growing in my society. I am just part of this swelling sound. My friends and country people can hear my songs, and together we can be led on by *Mbira*, being a true spirit guide to bring us all into health and harmony. I am just a small part – I play *mbira* to link myself and my people to a world that needs us to work in this harmony.

So, materiality is here to stay. *Mbira* music is here to stay. Youth was always growing out of the soil of the earth, and the stars can still be our guardians, but our eyes must be open to the wave of change. With *Mbira* our hearts can open, and our dance can begin. I am part of this dance and invite you here to listen and to be brought into consciousness by my *mbira*. I would ask you to relax. Let your mind flow with the sound of easy healing water. Let it move into you, around you. Relax, and allow the universe to join with it in his healing call.

Well, some of you are melting, some of you are still like stones, but *Mbira* warms you to your bones, and asks you to begin to see, to begin to dance, begin to hold hands in friendship, to allow us all to connect outside this space to those who have no bodies, but would be included in our dance to the health and restoration of ourselves.

Stella Chiweshe – "Through mbira" aus dem Album "Through Mbira" 2009: #2

Es war mir leider nicht möglich eine Transkription des kurzen chiShona Textes am Anfang des Titels zu erlangen. In der gesamten Arbeit wird man *mbira* groß oder klein geschrieben vorfinden. Groß geschrieben ist es als Musikrichtung und Entität zu verstehen. In Kleinschreibung handelt es sich um das Instrument.

1. *Through Mibira* - Einleitung zum Thema

Mutumwa haana mhosva. (Hamutyinei & Plangger 1987: 120)

Eine Botschafterin sollte nicht blamiert werden – sie ist lediglich die Überbringerin und Trägerin der Botschaft. Sie ist keinesfalls für den Inhalt der Botschaft verantwortlich, und sollte folglich als Unbeteiligte behandelt und respektiert werden. (vgl. ebd. 121)

Die Botschaft ist laut und deutlich - es geht um das Wechselspiel zwischen Spiritualität und Materialität. *Stella Rambisai Chiweshe*¹ vermittelt seit Anfang der 70er Jahre bis zum heutigen Tag mit ihrem Instrument *mbira huru dzavadzimu* (siehe Kap 2.6) traditionelle und spirituelle Werte durch die gleichnamige *Mbira*-Musik. Als *cultural ambassador* von Zimbabwe² ist sie in der Welt herumgekommen – seit Anfang der 80er tourt sie regelmäßig um die Welt. Sie sieht so als *Ambuya Chinyakare*, als Großmutter der traditionellen Musik, die Veränderungen in ihrer eigenen Gesellschaft der *Shona*³, aber auch in ihrer Wahlheimat Deutschland und anderswo.

Spiritualität, genauer gesagt die religiösen Traditionen, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden und dabei gewachsen sind, sind bei den *Shona* noch immer in der Gesellschaft verwurzelt – in *Ambuya Chiweshe's "Through Mbira"* (siehe vorangehendes Kap.) der Eckpfeiler der Gesellschaft. Kariamu Welsh Asante (vgl. 2000: 14f.) schließt aus Jacques Maquets Begriff von Kultur, dass diese Totalität aus Wissen, Verhalten, Ideen und Objekten, die das allgemeine Erbe einer Gesellschaft konstituieren, von *Spirit* durchdrungen, beeinflusst und erfüllt ist. Das Weltbild der *Shona* wird bei ihren traditionellen Tänzen verkörpert, egal ob diese tatsächlich religiösen Zwecken dienen oder nicht. Sie bleiben Botschafter der Götter, Geister und Ahnen – sie tragen die Mythen in sich. So will ich in dieser Arbeit den Begriff *Kultur* in der ursprünglichen lateinischen Bedeutung sehen, der sowohl eine landwirtschaftliche, als auch eine geistige Bearbeitung bedeutet – es entstand der *cultus* aus der *cultura*. Das heißt *Kultur* als etwas natürlich Gewachsenes, als *cultus patrii*, als die Art der Ahnen. (vgl. Stowasser 1979: 132)

Dies beinhaltet wohl auch die Materialität bzw. den Materialismus, mit dem sich die Spiritualität konfrontiert sieht. Es geht hier also im übertragenen Sinn um einen Zusammenstoß zweier Kulturen – der "spirituellen Kultur" der *Shona* und der "materiellen Kultur" der britischen Kolonialisten. Dies ist in Zimbabwe in den letzten hundert Jahren geschehen: Ein schwerer Test für ein Konzept von Gesellschaft, in der die Person eher als eine Komponente innerhalb einer Gemeinschaft gesehen wird als als Individuum in einer Umwelt. (vgl. ebd. 23f) Die traditionelle Religion der *Shona* sieht als oberstes spirituelles wie materielles Ziel die Erhaltung der *Fruchtbarkeit* der Erde und des

1 Ich setze ihren Namen meistens kursiv, da sie ihren Namen schon oft gewechselt hat und sie offiziell anders heißt.

2 sämtliche Bezeichnungen für Länder werden in dieser Arbeit international geschrieben, bzw. so wie sich das Land selbst schreibt. In diesem Fall also Zimbabwe. Es wurde dafür keine Hervorhebung verwendet.

3 größte und dominierende Ethnie von Zimbabwe - für einen geschichtlichen Einblick siehe Kap. 4.2

Menschen. Der *Säkularismus*⁴ der "Globalisierung" hingegen propagiert die individuelle Ansammlung und Anhäufung von materiellem Reichtum. Was also ist die befruchtende Verbindung zwischen diesen zwei Mächten, fragt *Stella Rambisai Chiweshe*⁵.

Alle Informanten aus Zimbabwe beteuerten wie sehr der britische Kolonialismus und der resultierende Befreiungskampf, sowie die katholische bzw. protestantische Missionierung die Kultur und Traditionen zersprengt haben. (vgl. ebd. 24) Die junge Generation sehe sich jetzt vor der Aufgabe diesen Scherbenhaufen wieder zu einem Ganzen zu formen, so beschrieb es mir der Künstler und Skulpturist Tapiwa Vambe. Er bemühte in unserem Gespräch immer wieder diese Metapher: "Wenn man einen Hund jahrelang in einen Käfig sperrt, und ihn dann von heute auf morgen plötzlich freilässt, so brauche man sich nicht zu wundern, wenn der Hungernde nur mehr zu Essen sucht." In diesem Sinne lässt sich auch *Ambuya Chiweshe*s Botschaft in *Through Mbira* umdeuten: "*I have seen people who lost their traditions.*" Ein Phänomen, auf das sie in all den besuchten Ländern im Laufe ihrer nun fast 30-jährigen Tournee-Erfahrung immer wieder gestoßen ist. Mentale und physische Krankheiten einerseits, grundsätzliche Disharmonie in der Gesellschaft andererseits seien die Folge. Alkoholismus und multimediale *Zombifizierung* lässt sich als verzweifelter Versuch des Menschen umdeuten, seine spirituellen Bedürfnisse zu befriedigen – bei den Shona als Ersatz zu den traditionellen Zeremonien wie *bira*, wo zu Ehren der Ahnen *mbira dzaVadzimu* erklingt, und zum gleichnamigen *Mbira*-Tanz Medien (*homwe/ svikiro*) in Trance fallen, während das rituelle Bier *doro* getrunken wird.

Stella Rambisai Chiweshe sieht sich und die Ihren in dieser Zeit großer Veränderungen allerdings nicht als Ausnahme. Sie selbst hat bei einem wochenlangen Kampf um ihr Leben am Ende eine Nahtod-Erfahrung durchgemacht, die sie auf wundersame Art heilte (siehe Kap. 6.2). Leider hat diese mehrfache Großmutter aber auch große Verluste zu beklagen: "*Most of the group members I started with have since passed on. These include my late drummer Tendai Zinyau, Naison Kabaya, Leonard Ngwenya, who played marimba soprano and my bassist called Shepherd. My daughter Virginia and myself are the only surviving members of the original band.*" (Butaumocho 2011) Auch viele ihrer nächsten Familienangehörigen, wie etwa ihr jüngerer Bruder sind gestorben (vgl. Chiweshe 2002: 4). Sie selbst führt das auf "moderne Krankheiten" zurück. Wie lässt sich in diesen Zeiten so großer Umbrüche der Geist beruhigen und heilen?

Mbira ist in das Leben von *Ambuya Chiweshe* (vgl. 2009: #2) getreten, und "betet mit heilendem Wasser, das Körper und Seele, Erde und Luft auffrischt, und Feinde zu Freunden macht." Jene "einfachen" Melodien und Rhythmen fahren tief in den Geist des Individuums und fordern ihn auf,

4 Die Idee, dass die Welt nur aus Molekülen besteht ≠ Säkularisierung = Gewaltentrennung von Staat und Kirche

5 sämtliche Aussagen von *Stella Rambisai Chiweshe* in diesem Kapitel beziehen sich auf den vorangehenden Liedtext "*Through Mbira*" – höre auch Chiweshe 2009: #2.

das Ego beiseite zu legen und sich mit Mutter Erde zu vereinen, um die innere Harmonie wieder herzustellen. *Stella Rambisai Chiweshe* sieht ihre Berufung selbst als Interpretin und Resonatorin von Liedern ihrer Vorfahren. Der Symbolik und mythischen Bedeutung des Wassers, sowie der stark damit assoziierten Erscheinung von *Mbira* als heilende Gottheit wird im vorliegenden Werk besondere wissenschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt (siehe Kap. 6), und wir werden sehen wie sehr sich *Ambuya Chiweshes* Träume von *Mbira* und mythologische Darstellungen der obersten Gottheit *Mwari*, und hier besonders seiner Emanation *musikavanhu* (Menschenschöpfer), ähneln.

Manche Wissenschaftler wie etwa Kaemmer (vgl. 1998: 753) behaupten, dass es keine rigiden Praktiken bezüglich musikalischer Geschlechterrollen gibt. Traditionell sei *Mbira* zwar ein Männerinstrument, es gäbe aber keine Einbussen im Ansehen der Frau, falls sie es doch spiele. Wir werden sehen wie hart es für *Stella Rambisai Chiweshe* gewesen ist, in dieser Männerdomäne Fuß zu fassen. Alle *Mbira*-Bauer schlugen ihr jahrelang den Wunsch nach einem eigenen Instrument aus – weil sie eine Frau ist (siehe Kap 4.1). Sie musste sich bei Freunden und Bekannten stattdessen Instrumente ausleihen. Es gibt sehr wohl Regeln und Gründe, warum eine Frau nicht *Mbira* spielen soll – ich entdeckte sie im Laufe meiner wissenschaftlichen Untersuchungen zu den Mythen und der Ethik der *Shona*. Wie sich das auf das Leben der *Stella Chiweshe* ausgewirkt hat, wird in dieser Arbeit auf den Grund gegangen. Sie ist nicht nur im Bereich *Gender*, sondern auch im musikalischen Bereich als Innovatorin zu sehen.

In *Through Mbira* wird auch davon berichtet, dass es in der Gesellschaft der *Shona* wieder mehr Verständnis und Hinwendung zu *Mbira* gibt – Gerhard Kubik (1998: 48f) bemerkt hierzu: "[...] seit 1970 ist die *mbira* bei den -Zezuru (!) im Gebiet der Hauptstadt Harare wieder populär geworden." Genau dort, und genau in jener Zeit ging es auch bei *Stella Chiweshe* mit *mbira* los. Sie hat dieses Verständnis und diese Hinwendung der heutigen Gesellschaft bereits damals angekurbelt. Ich musste allerdings feststellen, dass dieses Verständnis bedingt ist, denn die Sprache *chiShona* hat seit dem kolonialen "Einschlag" und ihrer Verschriftlichung so gewaltige Veränderungen erfahren, dass meine InformantInnen durchwegs bei *Ambuya Chiweshes* Liedtexten von "altem *chiShona*" sprechen. Nicht nur unterschiedliche Schreibweisen stören hier das Verständnis, ein Teil des Wortschatzes ist im Untergang begriffen. Vor allem werden Worte, die an sich symbolisch mythische Doppeldeutigkeit haben und so auf die traditionelle Religion verweisen, heute nur mehr eindeutig oder gar nicht verstanden. *Ambuya Chiweshe* erhält folglich durch ihr Schaffen nicht nur Kultur, sondern auch Sprache. Sich dessen bewusst rief sie den *chivanhu trust* ins Leben.

Im vorletztem Absatz von *Through Mbira* erfahren wir viel über die Spiritualität der *Shona*: Die Jugend wächst immer schon aus der Erde und die Sterne wachen über uns. Dies ist eine Referenz an die bereits von Leo Frobenius (siehe 1931: 221-245) überlieferte/ postulierte Astralmythologie des

historischen *Monomotapa*-Reiches, in dessen Zentrum der Mond als manistisches Himmelswesen steht, gleichsam erster Mensch und Königsahn. (vgl. Bonin 1979: 202f.) Auch versteht *Stella Chiweshe Mbira* als eine Einladung zum Tanz, und in diesen Tanz werden die nahen Ahnen (*vadzimu*, sg. *mudzimu*) und die gottesnahen Urahnen (*mhondoro*) eingebunden. Dieser Tanz heißt *Mbira* (vgl. Welsh Asante 2000: 30), heute ein Freistil-Tanz, angeblich einmal ein Fruchtbarkeits- und Regentanz. *Mbira* soll die Menschen bis auf die Knochen erhitzen, so dass sie anfangen mit Liebe hin zu blicken, zu tanzen und sich die Hände in Freundschaft zu reichen. "*The Shona describe particularly good musical performances as causing people to run off and allow their cooking pots to boil over.*" (Kaemmer 1998: 752) Dieses Überkochen beschreibt den Zustand der Possession von Medien (*homwe* wörtl. Tasche), wodurch Ahnengeister tatsächlich in den rituellen *Mbira*-Tanz inkludiert werden. Der Wunsch sich mit diesen guten Geistern zu verbinden, kommt von dem Glauben bzw. Wissen über die Heilkräfte solcher Verbindungen (vgl. Peltzer 1992: 50-53). Der Komplex *Mbira* ist also von vielen Seiten zu beleuchten: Musikwissenschaftlich bzw. musiktheoretisch, gesellschaftlich, gender-spezifisch, religiös, mythologisch und rituell. All das möchte ich anhand der Narrationen, die mir *Stella Rambisai Chiweshe* anvertraut hat, und erklärenden Interpretationen vermitteln. Ähnlich wie *Ambuya Chiweshe* eine Botschafterin im Auftrag von *Mbira* und ihren eigenen Ahnen ist, so will ich mich hier als Botschafter der Traditionen, Werte und Vorstellungen von *Ambuya Chiweshe* bzw. der *Shona* sehen. Die politische, familiäre und persönliche Immunität dieser großartigen "kulturellen Diplomatin" ist mir hierbei das allergrößte Anliegen. Somit soll sich der geschätzte Leser nicht wundern, wenn er über das Privatleben der *Queen of Mbira* wenig erfährt – schon allein der Glaube an Hexen (*muroyi*) lässt traditionelle *Shona* diesbezüglich schweigen. Die Musik selbst und die betreffenden Interpretationen der Künstlerin selbst stehen im Vordergrund. Oft sind es Träume, die das eigene Leben begreifbar und transparent machen. Die Kommunikation solcher Träume ist für die *Shona* vertraulich und sozial wichtig. Traumdeutung – durchaus mit tiefenpsychologischen Qualitäten – ist eine hoch angesehene Fähigkeit, die in ihrer mythologisch symbolischen Gesamtheit nur mehr von wenigen Dorfältesten beherrscht wird. Herbert Aschwanden (siehe 1989: 259-277) gibt diesbezüglich einige Beispiele an. Die Träume von *Stella Chiweshe* werden uns hier beschäftigen. Die bereits erschienenen und zugänglichen Detailstudien zu Musik, Religion und Kultur der *Shona* haben mir dabei geholfen ein Abbild der Wirklichkeit zu zeichnen – das *Weltbild* der *Shona*. Es wird in ihrer eigenen Tradition gedeutet und veranschaulicht. Dem kulturellen Wandel kommt ethnohistorisch Beachtung zu. All das wird in Bezug zu der Entität *Mbira* vollzogen, und wer könnte diesen Bezug wohl besser in einer biographischen Narration vermitteln als *Stella Rambisai Chiweshe, the Queen of Mbira*?

2.1 Die Reise beginnt – Die Erforschung des Forschungsfeldes

Chitsva chiri murutsoka. (Hamutyinei & Plangger 1987: 164)

Etwas Neues steckt im Fuß – und das wird nur der Reisende entdecken.
Der Stubenhocker wird nie mit neuen Wegen und Ideen vertraut werden.
(vgl. ebd. 165)

Die Reise begann für mich ohne Zweifel mit dem Paketseminar "Sängerinnen aus Afrika", das Wolfgang Bender im WS 2006/07 am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien gehalten hat. Hier bekam ich die prägenden Impulse für mein neu entdecktes thematisches Feld und einen groben Überblick über die Musiken Afrikas, mit besonderem Augenmerk auf Sängerinnen. Ich verfasste damals eine Arbeit über Dorothy Masuka, eine Ikone des *african jazz* aus der Generation von Miriam Makeba, mit der sie auch öfters gemeinsam auf der Bühne stand. Schon in dieser Arbeit wurde der *Gender*-Aspekt der Musikkultur Zimbabwes unter anderem am Werk *Stella Rambisai Chiweshe* diskutiert (vgl. Hollenstein 2007: 15-17). Das Feld war damals also schon lokal und teilweise thematisch abgesteckt, doch das eigentliche Ziel war noch unklar. Nachdem ich mir die damals von Werner Zips und Thomas Fillitz angebotene Exkursion nach Senegal bei bestem Willen nicht leisten konnte, strebte ich einen individuellen "Auslandsaufenthalt" an. Ich fuhr nach Mainz zur Johannes Gutenberg Universität, um das Archiv für die Musik Afrikas, kurz AMA, unter der damaligen Leitung von Wolfgang Bender zu besuchen und zu durchstöbern – wohl mit dem Hintergedanken, das Forschungsfeld meiner Diplomarbeit so genau wie möglich zu definieren. Nach Besuch einiger Seminare für Diplomierende und darauf folgenden Gesprächen mit KollegInnen, nach Durchforsten des Archivs zum regionalen Themenfeld Zimbabwe und nach reichlichen persönlichen Überlegungen entschied ich mich dazu ein biographisches Werk über *Stella Rambisai Chiweshe* zu schreiben – *Mbira* Musik und ihr traditioneller Kontext reizten mich. Wolfgang Bender, der ja auch seither diese Diplomarbeit betreut, war mit meiner Themenwahl grundsätzlich einverstanden, allerdings merkte er an, dass über *Mbira* bereits sehr viel Literatur existiere. Ich hatte damals keine Ahnung, welches gigantische Forschungsfeld ich gerade betreten hatte, es schien mir aber im Sinne einer *reflexiven Feld(er)forschung* (nach Kremser (1998: 135-144) das Beste: *Ambuya Chiweshe* Hauptwohnsitz war damals wie heute Berlin. Ich hoffte darauf, dass sie der deutschen Sprache einigermaßen mächtig ist. Weiters hatte ich Onkel, Tante und Cousins in Berlin, was mir einen längeren oder gar mehrere Aufenthalte mit geringsten finanziellen Mitteln erlaubte. Ich spekulierte also mit einer *Immersion*⁶ (vgl. Amit 2000: 5-11) im familiären Forschungsfeld Berlins, und hoffte schon damals auf einen kooperativen Diskurs.

⁶ *Immersion* als anthropologischer Begriff wurde von Vered Amit in ihrem Bestseller "*Constructing the Field*" (siehe 2000: 5-11) definiert als "Eingehen" in das Feld. Das Feld ist somit nicht abgeschlossen und peripher, sondern es wird zum Zentrum des Lebens, oder hat für das Leben des Forschers zentrale Konsequenzen.

So verbrachte ich den August 2008 forschend in Berlin und zu meinem Glück begrenzte sich durch die konstant gebliebene Forschungsfrage das Feld quasi "von selbst". Das Herzstück der Reise kristallisierte sich durch die *face-to-face* Kommunikation (siehe Budka & Kremser 2004: 217) zwischen dem "Subjekt der Forschung" *Stella Rambisai Chiweshe* und dem "forschenden Subjekt" Markus Hollenstein schnell heraus: Auf der einen Seite die Lebensgeschichte der *Queen of Mbira*, und auf der anderen Seite *Mbira* als Entität, als Person, als Gott.

Aber auch das Feld der Musik-Archive habe ich in Berlin wieder bearbeitet und "entdeckt" – dass das Projekt DISMARC⁷ in jenem Sommer 2008 in Berlin gerade angelaufen war, ist bezeichnend. Ich durfte das Berliner Phonogramm-Archiv durch freundliche Genehmigung des Leiters Lars-Christian Koch und professionelle Unterstützung seiner Mitarbeiter Susanne Ziegler und Albrecht Wiedmann am 13. und 15. August nach relevanten Schallträgern durchforsten. Ich sparte mir die *en masse* vorhandene Literatur zu Gunsten der Musik – meine Zeit dort war begrenzt. Auch Christoph Akbar Borkowsky gestattete mir nach einem kurzen Kennenlernen am 12. August alle archivierten Unterlagen des Piranha-Labels zu *Stella Rambisai Chiweshe* zu sichten und zu kopieren. Insgesamt konnte ich so in drei Tagen etwa 850 Seiten abfotografieren. Weiters gab er mir am 25ten ein einzigartiges Interview und zusätzlich rare Video-Aufnahmen von *Stella Chiweshe* auf VHS-Kassette. Meine Felderforschung wurde im Prozess zunehmend mehr als *reflexiv* (nach Kremser 1998: 139f) – sie wurde **kooperativ**: Was ich hiermit meine, ist, dass die Felderforschung in den erforschten Subjekten so viel Interesse und Zuspruch weckte, dass diese das forschende Subjekt (Ego) in den musikalischen und medialen Produktionsprozess einzubinden suchten. Im Kontext der derzeitigen Musikindustrie, der Musikarchive und der globalen Politik äußerte sich Akbar (2008) folgendermaßen:

Der systematische Ansatz ist halt überhaupt nicht zu leisten. Einige Sachen funktionieren, und andere Sachen funktionieren nicht. Kategorien wie Marketing und so sind da im Prinzip völlig neben der Spur. Es hat überhaupt nicht mit unseren Realitäten zu tun, sondern wir sind aus dem ein oder anderen Grund auf etwas gestoßen und haben dann persönliches Engagement gezeigt. Und aus unserem persönlichen Engagement ist jetzt dein persönliches Engagement gewachsen.

Man erwartete sich etwas von meiner Arbeit, von meiner Feld(er)forschung: Von Anfang an stand auch immer wieder eine Idee meinerseits zur Debatte, nämlich die historischen 7"-Singles (siehe Diskographie) von *Stella Chiweshe* aus Zimbabwe zu "retten" – sie zu digitalisieren, und diese dann eventuell sogar mit einer kleinen Biographie zu veröffentlichen. Sowohl Akbar als auch *Stella Rambisai Chiweshe* hatten die selbe Idee unabhängig davon schon mehrere Male angedacht und diskutiert. *Ambuya Chiweshe* (2008e: 9) erklärte mir wie ich vorgehen sollte:

7 **DISMARC** – **DIS**covering Musical **AR**chives, die Audio-Aggregations-Plattform der **Europeana**, die wiederum das Internet-Portal für kulturelles Erbe der EU ist. Sowohl das Piranha-Label, als auch das Phonogramm-Archiv Berlin sind an diesem Projekt beteiligt. Für nähere Informationen siehe www.dismarc.org/info/german.html

[...] you have to take a trip, and I tell you how and where to go. [First], you just put an advert in the Herald. And then, you go to the Radio and say, "I don't have much time, I am a visitor here. And, I have come to look for all the singles that *Ambuya Stella Chiweshe* did. [Please], just bring them here to the radiostation, and this is where I can pick them from, and I will really compensate your repose for bringing them here, because I like how she plays, and she does not have them. "[...]

You say, "[...] I want to make a CD out of it." Because, they start to feel [like], "Why does he want to have this music? And who is he?" But, you will be helping me a lot.

All diese Singles sind beim Label TEAL in den 70ern erschienen (siehe Quellenverzeichnis), und insofern sollten sie dort auch noch in einem Archiv liegen bzw. im Archiv der Zimbabwean Broadcasting Corporation (ZBC). Dass gerade Archive alles andere als komplett sind und oft in einem miserablen Zustand, ist jedem bekannt, der musikwissenschaftlich forscht – auch *Akbar* hatte mehrmals im Interview darauf hingewiesen. *Stella Rambisai Chiweshe* (2008d: 8) bat mich aber auch um einen kleinen *Overdub*⁸:

"I was told from all the songs that I own, that I do, or what I made, or what I recorded, what I sang, and what [...] were recorded after thousands of years like 20.000 years far only one song will stay, and it is *Njuzu*. And it is this song that the *Njuzu* of the World sang. I had heard it before. My mother sung it to me. [...] But then it was sung again by those mermaids. And it will be the song that will stay. And I was told, I must add: {sings}

Njuzu Njuzu – The words – *Njuzu Njuzu Njuzu Njuzu Njuzu Njuzu Njuzu Njuzuuuu*

Only that part. If I am by myself, yes I can do this voice, that I heard, and then you can make doubles of [these] voices, so that there are like many, yeah? Just that part of that song. And I was told a long time ago to add it on that song that I recorded which is on [*Ambuya?* (1987: #3) and on *Shungu* (1994: #6)]

[...] Can you help me? [...] It's a long time since I was told this, you know, and I don't have a studio to do this, and then put it on like that, because it really needs that. If we have something to add: You can add more *dum da da dum da da dum da da* this tecno bass that you are talking about. And then we can add it on this *Njuzu*. [...] now we know that it is the song that will stay. So, this way we will do it [is] for that next generation – in this thinking of direction."

Njuzu wird von Stellas Ahnen also besondere Bedeutung zugemessen – 20.000 Jahre lang soll dieses Lied überdauern. Die sogenannte Meerjungfrau hat in der Mythik der Shona eine besondere symbolische Bedeutung und ist im Weltbild vieler eine reale Erscheinung – sie existieren. Die reichhaltige und fruchtbare "Bearbeitung des Feldes" ist also von mehrdimensionalem Interesse und wichtiger Bestandteil einer nachhaltigen **Kooperation**. Stellas Bitte an mich, musikalisch für sie tätig zu werden, kann ich wohl nicht besser gerecht werden, als dass ich diesem *Lied* in der vorliegenden Arbeit wissenschaftlich höchste Aufmerksamkeit zukommen lasse, folglich wird das Lied und das Phänomen *njuzu* in Kapitel 6.1 eingehend analysiert und interpretiert. Wir haben schon an der Einleitung gesehen wie wissenschaftlich ergiebig ein einziges Lied sein kann, in

⁸ *Overdub* engl. – Ein erneutes Mischen eines bereits vorhanden Musikstückes, bei dem weitere Audio-Spuren (Einzelaufnahmen) im Nachhinein darüber aufgenommen werden, seien es nur Effekte oder aber auch instrumentale bzw. vokale Darbietungen.

diesem Fall *Through Mbira*. Eine Beschränkung in der Quantität der näher beschriebenen Stücke kommt also der Qualität der Beschreibungen zu Gute.

Als ich *Stella Chiweshe*s Ehemann Peter Reich im Slumberland kurz kennenlernen durfte, meinte er auch, dass er sich besonders freue, wenn seine Frau einmal etwas mit der jungen Generation macht. Er habe ihr schon öfters vorgeschlagen, doch einmal mit HipHop-Künstlern zusammen zu musizieren. Seine Augen funkelten dabei ganz besonders. Da ich schon lange deutschen HipHop machte, fühlte ich mich sofort persönlich angesprochen und zu einer **Kooperation** motiviert. In der Folge meines Aufenthalts gab ich *Stella Rambisai Chiweshe* also eine CD von einem Mitschnitt eines Konzertes von mir, bei dem ich solo elektronische Musik mit einem starken Hang zum Ambient improvisierte. Das Thema war damals die musikalische Darstellung von Wasser – ein selbstgewähltes Thema, passend zum Veranstaltungsort, einem Steinbruch in Lindabrunn bei Baden⁹. Ich habe darauf gehofft, dass ihr die durchgehende einstündige Darbietung im Sinne einer *bira* zusagt.

Dieses Feld der medialen und musikalischen Kooperation wurde von unserer ersten Begegnung weg betreten, und dieses Feld ist heute aktueller denn je – allerdings scheint diese vorliegende Arbeit eine Vorbedingung dafür zu sein, dort weiter zu arbeiten und zu forschen, da es sich hierbei um eine Reflexion und gleichzeitig eine Gegengabe meinerseits im *Mausschen*¹⁰ Sinne handelt. Es lässt sich festhalten, dass dieses besagte Feld ganz besonders diskursiv ist.

Apropos – natürlich gab es auch im gesamten Prozess der menschlichen und kulturellen Annäherung immer wieder kleine Geschenke zwischen *Ambuya Chiweshe* und mir: Meistens aßen wir etwas zusammen – ich machte uns einmal Caprese, sie kochte uns sogar etwas Traditionelles mit Rindfleisch, ich lud sie einmal zu Kaffee und Kuchen ein etc. Der Umgang war sehr freundlich und zuvorkommend und auch ausserhalb der Interviews äußerst kommunikativ, informativ und – das möchte ich hier nicht nur im Sinne der Wissenschaft behaupten – diskursiv.

Es lässt sich von der gesamten Diskographie behaupten, dass mit dem voranschreitenden

9 Hollenstein live@Lindabrunn 22. September, 2007 liegt der Daten-CD bei: Die damalige Veranstaltung war eine musikalische Fortführung des *sound:frame* Festivals und wurde von der Kuratorin Eva Fischer gemeinsam mit dem Künstlersymposium Lindabrunn organisiert. Meine Darbietung war Bestandteil einer multimedialen Bespielung des Steinbruchs - insgesamt waren dort ca. 10 visuelle Künstler, Produzenten und DJs tätig. Der Mitschnitt erfolgte in Eigenregie und ich behalte mir folglich alle Rechte vor. Die Interessierten sind willkommen sich diese Musik anzuhören – die Komposition sucht eben mit dem Klang von Wasser tanzbare Musik zu machen. Was ich hierbei bis heute so beachtlich finde, ist, dass ich damals von der symbolischen Bedeutung des Wassers für die Shona und besonders auch der *Mbira*-Musik nichts wusste. Als mir *Stella Chiweshe* dann fast 1 Jahr später diese Bedeutung in den Interviews vor Augen führte, bekam ich nur wenige Tage später vor Ort in Berlin erste Ideen Ambient Techno in der Art der hier vorgestellten Darbietung live mit *Mbira* zu kombinieren. Zufällig hatte ich die Dateien mit und brannte eine CD für *Stella Chiweshe*. Ich weiß leider bis heute nicht, was *Stella Chiweshe* von der Idee hält, ich habe mir aber seither zum Ziel gesetzt, bei meinem nächsten Aufenthalt in Berlin nicht nur allen Kontributoren dieses Projektes zu danken und das Ergebnis zu präsentieren, sondern auch mit *Stella* an einem live Konzept für *Mbira* zu arbeiten.

10 Zu den universalen (und gar nicht archaischen) Prinzipien des Schenkens siehe Marcel Mauss – Die Gabe (1990)

Forschungsprozess sowohl die Musik als auch die Informationen der Beihefte immer aussagekräftiger geworden sind. Es sind nun also Informationen diskutabel, die zuvor noch gegeben und eindimensional erschienen sind. Besonders meinen Informanten ist hierfür zu danken. Dieses Feld ist somit – wie natürlich auch alle zuvor genannten – niemals abgeschlossen, solange sich der Verständnishorizont des Forschers erweitert. Man kann von einer "Explosion der Forschungsfelder" sprechen, jedoch konnte ich meinen Fokus bewahren:

Besonders hat sich dieser in zwei Seminaren am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien ausgebildet, die wiederum als eigene Feld(er)forschungen zu verstehen sind, und als Felder in diese Arbeit maßgeblich eingeflossen sind, da sich gewisse Teile der Recherche komplett überlappt haben. So war mir die Teilnahme an Manfred Kremers "Wasser erforschen" im WS2008/09 eine wirklich große Bereicherung, was eine Betrachtung des Feldes von der Warte der Religions- und Bewusstseinsforschung aus angeht. Was ich bereits aus der rohen Transkription der narrativ-biographischen Interviews gewonnen hatte, konnte ich hier zu dem Werk "WasserKlang – KlangWasser" kombinieren und theoretisieren (siehe Hollenstein 2009a). Im selben Semester beehrte Wolfgang Bender die Wiener AnthropologInnen mit dem Seminar „Moderne Musik Afrikas. Eine Einführung.“ Hier entschied ich mich über den international berühmten Sänger Thomas Mapfumo zu schreiben. Sein Song "Corruption" wurde innerhalb des *Chimurenga*¹¹ – der Freiheitskampf, der von ihm verkörperte Musik-Stil und das generelle Lebensgefühl der ZimbabwerInnen – analysiert, kontextualisiert und diskutiert. Dass dieses Werk besonders stark partei- und gesellschaftspolitische Elemente thematisiert, suggeriert ja schon der Titel "*Corruption & Chimurenga*" (siehe Hollenstein 2009b). Bei der betreffenden Feld(er)forschung kristallisierte sich heraus, dass der *Chimurenga* eben Lebensthema von Thomas Mapfumo ist, und dass im Sinne der bereits erwähnten politischen Neutralität von *Stella Rambisai Chiweshe* auf eine weitere Bearbeitung dieser bestimmten Felder in der vorliegenden Arbeit zu verzichten ist. Die interessierten LeserInnen sind aber gerne eingeladen, die betreffenden Werke zu lesen, sie befinden sich im digitalen Anhang – zusammen mit einer Auswahl meiner bisherigen Arbeiten.

Es wird auf die zwei historischen *Zvimurenga* (Pl.) in dieser Arbeit noch näher eingegangen, wobei hier vor allem der Zusammenhang mit dem Leben von Stella Chiweshe wichtig ist. Der Erste *Chimurenga* wird mit einem kurzen Abriss der Geschichte von Zimbabwe in Kapitel 4.2 diskutiert, der Zweite *Chimurenga* im Kapitel 5.2.

Das Thema Possession arbeitete ich auch an einem Klassiker von *Jean Rouch* auf – *Les Maîtres Fous*, die verrückten Meister (siehe Hollenstein 2008). In detailgetreuer Analyse jeder einzelnen Szene (!) konnte ich herausfinden, wie Possession zu Stande kommen kann, und was die tragenden

11 *Chimurenga* – wörtlich "Kampf", genauer "Zappeln" oder "sich-aufbäumen", engl. *struggle*

Mechanismen dieses Phänomens sind. Längste Zeit danach war ich damit beschäftigt Literatur zu recherchieren und mein Leben zu organisieren.

Im Februar 2012, als ich schließlich mit der finalen Phase dieser Arbeit begann, bekam ich auch ein großes Bedürfnis nach einer diskursiven Überprüfung meines bereits gesammelten Wissens, aber auch nach weiteren Translationen. Und genau in diesem Moment betrat ich das Feld der *CyberAnthropology*, wobei ich davon an sich ablassen wollte. Da laut Arjun Appadurai (siehe 1991) die sogenannten lokal abgeschlossenen *cultural landscapes* im Zeitalter der Post-Globalisierung *ethnoscapes* geworden sind, musste ich mich schnell damit abfinden, dass in der *global village*¹² Wien so am leichtesten Zugang zu Subjekten gleicher *Ethnizität* (grob gesprochen *Shona*) herzustellen ist. Dazu mehr im betreffenden Unterkapitel 5.

Zu guter Letzt sei hier noch auf meinen *personal account* (nach Kremser 1998: 139f) hingewiesen, der sich in den 100 Seiten meines Feldtagebuches kondensiert hat. Die Erforschung dieses Feldes kann das Ausmaß der gesamten Feldforschung bei Weitem übersteigen, sodass eine eigene umfangreiche Arbeit damit erstellt werden. Ja, das Feldtagebuch an sich ist in der Rohfassung schon ein eigenes Stück Literatur – ein Drama würde ich hier *ad hoc* behaupten. Ich musste realisieren, dass dieses eine Monat Feldforschung mein gesamtes Leben verändert hat – daraus hat sich mein ganz eigener *Chimurenga* entwickelt, der mit diesen Zeilen endgültig vorbei ist. Hier ist auch der Grund zu suchen, warum ich die vorliegende Arbeit immer wieder beiseite geschoben habe: Ich war einfach noch nicht persönlich so weit. Dieses Feldtagebuch liest sich für mich auch heute noch äußerst spannend. Es werden in der präsentierten Diplomarbeit natürlich wissenschaftlich relevante Passagen aus diesem Feldtagebuch verwertet, allerdings bitte ich die geschätzten LeserInnen um Verständnis, dass ich aus Schutz der Privatsphäre der interagierenden Subjekte auf eine Beigabe im digitalen Anhang verzichtet habe. Weiters habe ich auf ein Zitieren von dieser Quelle abgesehen – es wird als "informelle Information" oder als Gespräch im Fließtext angeführt.

12 "Globales Dorf" – Heute Synonym für das Internet. Ursprünglich von Marshall McLuhan (siehe 1962) geprägter Begriff, der die Epoche nach der sogenannten "Gutenberg-Galaxis" bezeichnet.

2.2 *Ambuya* erzählt – das narrativ-biographische Interview

Badza guru kupa murimi / kuripa simbe inovata naro. (Hamutyinei & Plangger 1987: 245)

Eine große Haue sollte man nur einem fleißigen Bauern geben, wenn man sie einem faulen gibt, dann schläft er mit ihr ein. Der Nutzen eines Werkzeugs liegt in den Händen des Benutzers. (vgl. ebd.)

Ambuya Stella Chiweshe hat im Laufe ihres Lebens schon sehr vielen Personen ihre Geschichte erzählt. Unzählige Interviews mit unzähligen Journalisten, Wissenschaftlern, Künstlern, Fans etc. Im Piranha-Archiv lag vieles davon dokumentiert auf, und bei meinen Recherchen musste ich schnell feststellen, dass es stark von der Person des Interviewers abhängig war, in wie weit resultierende Artikel qualitative verwertbare Aussagen von *Stella Rambisai Chiweshe* selbst enthalten. Die Qualität bessert sich in den journalistischen Beiträgen historisch gesehen definitiv: Wo Ende der 80er Exotismus, *Biasing*¹³, *Othering*¹⁴, bis hin zu Rassismus in den Artikeln durchaus existierte, ist der Kanon heutzutage fast schon durchwegs reflexiv und diskursiv – man bewegt sich weg vom *Ethnozentrismus* vergangener Tage.

Ich hatte an sich vor dem Modell der "dichten Beschreibung" eines Clifford Geertz (siehe 1983) gerecht zu werden, in der nach Sieder (1998: 146) die Referenten sowohl intakt bleiben, als auch "beim Wort genommen" werden. Es geht um die Strukturen von *Stella Chiweshes* Lebenswelt, sie werden "im praxeologischen Modell des Sozialen dynamisch & in Bewegung gehalten durch [...] die Praktiken der Akteure." (Bourdieu¹⁵ nach ebd.) Und gerade *Stella Chiweshes* Leben und ihr Handeln hat signifikante Bedeutung für die *Shona*, sei es in Zimbabwe oder der "digitalen Diaspora" eines "globalen Dorfes". "Die Akteure strukturieren die gesellschaftlichen Verhältnisse durch ihre Interaktionen und werden zugleich selbst durch die Regeln der Interaktionen durch die Verhältnisse, Beziehungen und Ressourcen strukturiert, in denen und mit denen sie tätig sind." (Bourdieu¹⁵ nach Sieder 1998: 147) Es ist folglich von wissenschaftlichem Interesse bei einem Interview die ErzählerIn, so gut wie möglich "machen zu lassen". Man sollte ihr Handlungsspielräume schaffen, die ihr in ihrer Narration als Deutungsspielräume dienlich sind. (vgl. ebd. 148) Diese Handlungsspielräume sind *diskursiv* – man kann sagen "verhandelbar", die werden bei und während jedem Gespräch immer wieder neu verhandelt. Hier ist die Kultur- und SozialanthropologIn gefragt, die sich im Sinne der zu erforschenden Person und der Kultur, die sie verkörpert, diplomatisch zeigt – den Handlungsspielraum also auch in einen wissenschaftlichen Kontext setzt.

13 *bias* - engl. Vorurteil, Befangenheit. Biasing bezeichnet den Prozess Vorurteile zu generieren, anstelle sie abzubauen.

14 *othering* - engl. bezeichnet den Vorgang den Anderen als anders im Vergleich zu sich selbst zu konstruieren.

15 Reinhard Sieder hat hier offensichtlich Pierre Bourdieu (siehe 1979) zitiert, jedoch ohne Angabe! Die Formulierung ist gut getroffen. Aus Zeitmangel kann ich die Passage im Original leider nicht recherchieren.

Ambuya Chiweshe ist von Grund auf von meinem Wunsch, eine Biographie von ihr zu verfassen, angetan gewesen. Ich habe ihr eingehend zu Beginn des ersten Interviews meine Absichten erklärt: Vorerst verfasse ich ein Diplomarbeit für die Universität, und danach können wir zusammen bei gegebenem Interesse und Zeit so etwas wie einen Roman daraus machen – eine *Kooperation*. Es hat schon einige Personen gegeben, die Ähnliches zu ihr gesagt haben, aber zu einem entsprechenden Resultat ist es bis heute nicht gekommen. Mein Forschungsinteresse schuf somit den Rahmen, in dem die Narration frei assoziativ & detailreich folgen konnte. Laut Reinhard Sieder (vgl. ebd. 152f) soll es im qualitativen narrativ-biographischen Interview anfangs zu einer Einladung kommen, die dem Erzähler ermöglicht, die Groß Erzählung zu gestalten. Er spricht auch von "Regieanweisungen" – ich habe *Ambuya Stella Chiweshe* um eine laute Aussprache gebeten, damit das Gespräch vor und nach der Aufzeichnung gut verständlich ist. Daraufhin setzte sie auch gleich mit einer wichtigen Geschichte ihres Lebens ein – über "die Trommeln in ihrer Brust" (siehe Kap 4.1)

Laut ihren Vorstellungen soll es bei ihrer Biographie um ihre Musik und *Mbira* gehen: Sie will über Kindheitserinnerungen erzählen, über die Bedeutung ihrer Musik, über die Reisen, die sie als *gwenyambira* (wörtl. *Mbira*-KratzerIn) erlebt hat, und besonders über ihre Träume. "Handlungen und Deutungen, Körper und Leiblichkeiten, Ideologien, Phantasien, Magien und Mythen erscheinen im praxeologischen Modus der sozial- & kulturwissenschaftlichen Erkenntnis ebenso relevant wie [...]" (Sieder 1998: 148) die umgebenden oder internalisierten Großstrukturen (vgl. ebd.). Gerade Träumen wird in der Kultur der *Shona* eine wichtige narrative, psychologische und soziale Rolle zuteil, und gleichsam beruhen viele Erzählung von *Stella Chiweshe* auf Träumen.

Ambuya Chiweshe versteht es sowohl detailreich als auch mit rotem Faden zu erzählen – sie hat das Gespräch aktiv gestaltet. Natürlich ist sie wie alle Menschen einem gewissen *Detailierungs-, Kondensierungs- und Gestaltschließungszwang* unterlegen (vgl. ebd. 153f). Und natürlich habe ich selbst sehr viele Fragen eher rhetorisch gestellt – aus genau denselben Zwänge heraus: Das Wiederholen des letzten Wortes, Empörung oder Anteilnahme, Ergriffenheit und Verständnis, aber auch Unverständnis – ich habe also mein großes Interesse am Erzählten persönlich bekundet. Das hat hervorragend funktioniert, sodass mit wenig immanentem Nachfragen ein konstanter Erzähl-Fluss zustande gekommen ist. Auch *indexikalische Fragen* (vgl. ebd. 154f) wurden zu großem Teil ausgespart – ich konnte Betreffendes meistens nachlesen. Teilweise kam es auch im Gespräch zu einer *Rekonstruktion der Routinen* (vgl. ebd. 155) aus *Stella Chiweshe's* Alltagsleben – diese Routinen wurden aber im informellen Austausch weitaus deutlicher. Ich habe auch versucht – ein alter Trick der "Wiener Schule" – das *exmanente Nachfragen* bzw. meine stillschweigend mitgebrachten Fragen (vgl. ebd. 156) auf das informelle Gespräch zu verlagern, wo sie meistens eine andere Gewichtung erfahren und es daher noch eher zu verwertbaren Aussagen bzw.

Antworten kommt. Werner Zips von der Universität Wien betont immer wie wichtig ein *Reasoning* (vgl. ebd.) ist, bei dem von beider Seiten Argumente zu einem speziellen Thema diskursiv vorgebracht werden. Dies fand oft nach und in unseren Interviews statt.

Das von Sieder (vgl. 1998: 156f) vorgeschlagene sofortige Transkribieren und erste Auswerten des Interviews war an sich geplant – es sollte vor Ort schon zu einem *theoretical sampling* kommen. Ich wollte aus der Analyse des Textes schon vor Ort Erkenntnisse zur weiteren Datengewinnung sammeln. Hier kam es dann aber zu multimedialen Pannen: Ärger mit miniDV-Kassetten, *Netbook*-Kapazitäten, langsamen PCs etc. Im Endeffekt schaffte ich es zwar, alle Interviews zu digitalisieren, das aber zu einem Zeitpunkt, wo mein Forschungsaufenthalt in Berlin faktisch schon zu Ende war. Im Nachhinein betrachtet, erachte ich diese Umstände als mangelhaft – vor allem im Zuge der Studie meines Feldtagebuches fiel mir auf, dass es weitaus einfachere Lösungen zur Bewältigung so mancher Probleme gegeben hätte. Die Analyse von *Stella Chiweshes* Erzählungen im Sinne der *grounded theory* eines Anselm Strauss (vgl. 1994: 29ff) ist also erst im schönen Wien erfolgt. Hierbei ist ein erforderliches *rekursives* Verfahren angewandt worden: Hypothesenbildung, Datenanalyse und Datenerhebung befruchteten sich sequentiell – es wird weder vom Text deduziert, noch induziert, sondern vielmehr *integriert* sich Text in Text solange, bis es im besten Falle zu einer *Sättigung von Wissen* kommt (vgl. Sieder 1998: 158). *Qualitative* Texte der *scientific community* sind es, die den Erzählungen *Stella Chiweshes* besondere Tiefe verleihen und die erste Theoriebildungen möglich gemacht haben. Die Analyse-Methode Reinhard Sieders (vgl. ebd. 159-63), die er "eklektizistisch aus dem Verfahren der Sequentiellen Textanalyse von Fritz Schütze und Gabriele Rosenthal, der Objektiven Hermeneutik von Ulrich Oevermann et al., der Kodierung nach Anselm Strauss und der Kritischen Methode nach Johann Gustav Droysen entwickelt" (ebd. 160) hat, lässt sich – nach meinen praktischen Erfahrungen – auf 5 einfache Analyse-Punkte reduzieren:

- Der tatsächlich vermittelte Inhalt,
- die kontextuellen Bedingungen,
- das Verhältnis von Handlungs- zu Erzählungspielraum,
- das "Innere Erleben" bzw. der "psychische Kontext" des Individuums/ des Kollektivs
- und das "Weltbild", also die Ideen, Ideologien und Glaubensvorstellungen.

Es entstehen so *Memos*, daraus wiederum *Memoreihen*, die einer fallgebunden Theoriebildung gerecht werden und dienlich sind. Erklärende Erzählungen und erzählendes Erklären beinhalten also Hermeneutik, Analyse und Dialektik. Es kommt zur Darstellung von "Fallbeispielen", dies geschieht meist in Aufsatzform. Das Leben der *Stella Chiweshe* ist in dieser Arbeit die Fragestellung: Wir erzählen von "Fallbeispielen" aus ihrem Leben, wobei ich, so gut es geht, im historischen Präsens schreibe. Diese Narrationen repräsentieren ihr Selbst, sie sind Stellvertreter für *Stella Rambisai Chiweshe*, der *Queen of Mbira*, der Großmutter der Traditionen.

2.3 Felder explodieren – Datenerhebung:

Chinotanga kukambaira / kufamba kunouya kwoga. (Hamutyinei & Plangger 1987: 72f.)

Zuerst krabbelt man auf allen Vieren, Gehen folgt erst im Laufe des Weges. Beständiges Wachstum ist ein Gesetz der Natur. Große Errungenschaften sind ein Ergebnis vieler kleiner Schritte. Es entpuppt sich meist als sinnlos, dem schnellen Geld hinterher zu laufen. (vgl. ebd. 73)

Nach der Transkription der narrativ-biographischen Interviews sah ich mich also mit 80 Seiten Erzählungen von Stella Chiweshe konfrontiert und suchte nun in meinem gesammelten Archivmaterial Erklärungen zu finden. Schon nach einer ersten Sichtung im September 2008 musste ich feststellen, dass eine Kodierung des Materials in zweierlei Richtungen erfolgen muss, um die 850 Bilder von Dokumenten des *Piranha-Labels* zu bewältigen. Die Mitarbeiter des Labels hatten immer Datum und Quelle auf den Dokumenten notiert. Im Endeffekt benutzte ich den Zeitpunkt, an denen die Texte generiert wurden, und diese digital den Zeitspannen der jeweiligen Alben von *Stella Chiweshe* zu zuordnen – quasi als Interpretation der Rahmenbedingungen und musikalischen Kontexte in ihrem Leben. Wann wurde also aus ihren Aussagen ein Text kreiert?

Die zweite Kodierung erfolgte rein inhaltlich unter Angabe der originalen Quelle. War ein Artikel etwa aus der *taz*, so nannte ich ihn *taz*. Zusätzlich erfolgte die Angabe der genauen Zeit der Veröffentlichung und in manchen Fällen sogar ein indexikalischer Begriff. Bei zusammenhängenden Dokumenten wurde die Seitenzahl angefügt. War die Seitenzahl entsprechend hoch, so machte ich unter gleichen Kriterien im digitalen Ordner einen betreffenden Unterordner. Zu guter Letzt kodierte ich die einzelnen Bilder und Ordner nach Forschungsfeldern, wissenschaftlicher Relevanz und Thematik mit den sieben von *apple* vorgegebenen Datei-Etiketten. Ich konnte so den Fluss an Information zumindest ein bisschen lenken und im Groben "die Spreu vom Weizen" trennen, allerdings ist die angesprochene zweite Kodierungsrichtung nur vage durch eine farbliche Kodierung erfüllt: Es geht im Endeffekt nämlich um den Zeitpunkt, zu dem sich die betreffende Erzählung in Stella Chiweshes Leben ereignet, und **nicht** um den Zeitpunkt des Interviews: So lassen sich am leichtesten kleine Geschichten zu einer großen zusammenfügen, in einer zeitlich linearen Abfolge. Da in Interviews aber oft mehr Geschichten mit verschiedenen zeitlichen Handlungs- und Deutungsspielräumen sequentiell erzählt werden, blieb eben auch nur die bereits erwähnte grobe Kategorisierung mit Farben:

1. Grau Stand für "Nieten", Unbrauchbares, Themenfremdes und Fehlaufnahmen und wurde im Lauf der Forschung auch ein eigener Unterordner
2. Rot Provokative Texte, Kritik bzw. kritikfähige Texte, "Problemtexte", Probleme
3. Violett Alle Informationen, die eine spirituelle und/ oder biographische Bedeutung in Stella Chiweshes Leben haben – hohe Wichtigkeit für Theoriebildung

- | | |
|-----------|--|
| 4. Blau | Information über <i>Mbira</i> als Instrument und Musikrichtung - diesbezüglich "coole" Ereignisse in Ambuya Chiweshes Leben |
| 5. Grün | Besonders positive und motivierende Rezensionen, Zuspruch, verwertbare kritische Äußerungen zu Gunsten Stella Chiweshes – hohe Signifikanz |
| 6. Gelb | Zusatzinformationen wissenschaftlicher oder organisatorischer Natur |
| 7. Orange | Zusatzinfo zu Verkaufsraten, "Standard-Rezensionen" |

Die daraus resultierende Zuordnung der Daten nach Relevanz und Thematik hat erstmals einen groben Überblick in den gewaltigen Datenschwung, genannt Archiv, gebracht. Eine tatsächliche Zuordnung zu den einzelnen Lebensabschnitten von *Stella Chiweshes* erfolgt lediglich durch die bereits transkribierten narrativ-biographischen Interviews oder bei entsprechenden Angaben im Text. Eine Selektion im Sinne einer wirklich korrekten und repräsentativen Darstellung ihres Lebens kann im Endeffekt aber nur in einer weiteren *Kooperation* entstehen. *Stella Chiweshes* wollte eine Kopie meiner *Piranha*-Dokumente auf CD haben, die ich ihr auch zusammen mit anderen Materialien wie etwa meinen Video-Aufzeichnungen zukommen lies. Ich habe ihr also auch einen großen Teil meines Archives gegeben – sie will ja auch selbst an ihrer Auto-Biographie weiter schreiben. Im Endeffekt habe ich nur einen kleinen Teil des Archivs verwerten können, weil einfach die Zeit für die Rezensionen gefehlt haben. Dann dämmerte mir schön langsam, dass die Daten so wie so nicht meine sind, und folglich auch auf der beigelegten Daten-CD nichts zu suchen haben: Die Inhalte sind teilweise vertraulich – diese wiederum aussortieren, wäre eine Sisyphus-Arbeit geworden. Ich beschränkte mich darauf äußerst wichtige Dokumente in mehrseitige PDFs zu wandeln, um diese dann wie eine Publikation zu benennen. Das wiederum kommt den LeserInnen dieses Werkes zu Gute: Alle PDFs die Verwendung gefunden haben, egal ob aus dem Internet oder aus dem Archiv sind für Vergleiche in einem Ordner namens PDFs, mit folgender Formatierung: Nachname, Vorname – Titel (Jahr)

Als sie mir im Zuge des letzten Interviews bei ihr zu Hause *historisches Bildmaterial* von ihr gezeigt hat, war mein erster Gedanke, dass es hierzu besser zu einer eigenen "Sitzung" kommen sollte, bei der ich etwa einen USB-Stick und einen plausiblen Scanner bei der Hand habe. Reinhard Sieder (vgl. 1998: 156) empfiehlt dasselbe in seiner hilfreichen Anleitung für narrativ-biographische Interviews. Da ich vorher gewusst habe, dass ich ja in ihrem persönlichen Zimmer sein würde, hätte ich durchaus mit etwas Ähnlichem rechnen sollen. Natürlich hat es mir große Freude gemacht, die Bilder zu betrachten und dazu *Ambuya Stella Chiweshes* Geschichten zu lauschen, aber es ist mir dabei bewusst geworden, dass es sich um einen informellen Moment handelt – "Fotos schauen". Gerade im visuellen Feld liegt noch mehr Potential für eine weitere *Kooperation* zur Gewinnung qualitativer Daten zu *Stella Chiweshes* Leben: Ein jeder sieht gern Bilder, die dem Text entsprechen, gerade bei einem biographischen Werk. Hier liegt durchaus ein Manko dieser Arbeit, aber auch eine große Chance für weiterführende Bearbeitungen.

2.4 Das *Schlaue Buch* – Literaturrecherche

Kupfuura nomuchinanga / hugonda neshangu. (Hamutyinei & Plangger 1987: 81)

Um durch ein Dickicht zu gelangen, muss man auf seine Schuhe vertrauen. Für große Unternehmungen lässt sich nicht auf verlässliche Ressourcen verzichten. (vgl. ebd.)

Nachdem mir meine Daten eher als gut sortiertes Nebeneinander erschienen und sich die Literatur zu diesem Nebeneinander mehr oder minder dazugesellte, war klar, dass etwas passieren musste. Ich wusste, dass die Mythologie der *Shona* der Schlüssel zu deskriptiven Ausführungen sein würde. Wenn mir *Stella Chiweshe* nicht selbst Interpretationen und Deskriptionen zu ihren Erzählungen gegeben hat, sind oft viele Fragen offen, viele Phänomene ungeklärt geblieben. Ich konnte das von ihr vermittelte Wissen anfangs nur schwer kontextualisieren. Ich fand einfach keinen wirklich passenden Hinweis. Durch eine Recherche auf *Amazon* stieß ich schließlich auf einen Nachdruck von Herbert Aschwandens *Karanga Mythology* (1989) – ein Buch über die Mythen der *Karanga*, einer "Untergruppe" der *Shona*¹⁶. Man kann an dieser Stelle wohl argumentieren, dass *Stella Chiweshe* *Zezuru* ist, und die Aussage-Kraft des Materials folglich nicht entsprechend gewichtet ist. Meine weitere Recherche ließ mich aber auf die gegenteilige Erkenntnis kommen, nämlich, dass die Mythen bzw. die Religionen (!) der sogenannten *Shona* ein Konglomerat aus Glaubensvorstellungen einzelner *Chiefdoms* bzw. Volksgruppen sind – betreffendes Wissen zirkuliert hier schon immer regional und temporal. Und tatsächlich hat sich meine Erkenntnis bei der Lektüre der Monographie *Regional Cults*, editiert von R. P. Werbner (siehe 1977: 55-91, 197-218), voll und ganz bestätigt. Schon in den 30ern wollte man aus den einzelnen Dialekten der Untergruppen, eine gemeinsame Sprache entwickeln: Die *Zezuru*, die *Korekore*, die *Karanga* und die *Manyika* haben so ähnliche Dialekte, dass sich schon damals so etwas wie ein Standard-*Shona* basierend auf dem *Zezuru*-Dialekt etablieren konnte. Die *Ndau* haben eine klar unterschiedliche Sprache, die wahrscheinlich durch eine Invasion der *Gaza Nguni* (wie die *Ndebele*, nur eine frühere Abspaltung der *Zulu*) beeinflusst wurde. Die *Kalanga* unterscheiden sich aufgrund ihrer regionalen Separation durch die *Ndebele* auch sprachlich. Auch wenn es sich hier um linguistische Klassifikationen handelt und diese keinen regionalen Grenzen entsprechen, so reflektieren sie doch eine gemeinsame kulturelle und historische Identität. (vgl. Bourdillon 1987: 16-19) Heute ist *chiKaranga*¹⁷ das offizielle *chiShona*, was definitiv auf die frühe Missionierung der *Karanga*, somit auf höhere Schulbildung, und schließlich auf politische Eliten zurückzuführen ist.

16 eigentlich plural *maShona* – an sich eine Gruppe von mehreren Untergruppen von *Bantu*-Dialekten. Wahrscheinlich eine Fremdbezeichnung der *Ndebele*, siehe Kap. 4.2. Da diese Bezeichnung herablassend ist (vgl. Bender 2000: 244), benennen sich Leute selbst lieber nach ihrer Untergruppe – lässt sich gut mit Österreich vergleichen, wo sich die Menschen auch als Kärntner, Steirer etc. bezeichnen, und nicht als ÖsterreicherInnen.

17 *chi-* Vorsilbe 7.Klasse bedeutet vor einer Ethnie oder Menschen "mit" - so wird aus der Ethnie linguistisch eine Sprache, also: *ChiShona* ist **das** *Shona*. *ChiKaranga* ist der *Karanga*-Dialekt.

Herbert Aschwandens *Karanga Mythology* (1989) ist der letzte Teil einer Trilogie, die sich mit der symbolischen Realität der Shona auseinandersetzt. Referenzen ließen auf mehr hoffen, sodass ich mir im Endeffekt alle Teile besorgte. Gerade der erste Teil *Symbole des Lebens* (1976) erklärt die Rituale von Geburt, Initiation, Heirat, Krankheit und Tod dermaßen detailreich und eingebettet in den traditionellen Glaubensvorstellungen und Werten, dass sich plötzlich mythologische und symbolische Zusammenhänge zu den Erzählungen *Stella Chiweshe* erschlossen.

Dies wiederum war der Beginn des angestrebten rekursiven und integrativen Forschungsverfahrens, das heißt "Schritte der Datenerhebung, der Hypothesenbildung und der Textanalyse (einschließlich des Schreibens von Memos und Falldarstellungen) wechseln einander ab und orientieren einander" (Sieder 1998: 157). Man kann also behaupten, dass ich ab diesem Zeitpunkt wissenschaftlich arbeiten konnte, anstelle einen Text mit wenig fruchtenden Ergebnissen sequentiell zu analysieren. In diesem Prozess steckt die Arbeit seither mehr oder minder fest, aber nicht, weil es nicht mehr weitergehen würde, sondern gerade, weil es nun Vieles zu entdecken gibt und die bereits beschriebenen Forschungsfelder eine noch genauere Bearbeitung erfahren können. Der Prozess ist also im wahrsten Sinne des Wortes ein *rekursiver*: Er führt wieder dorthin, wo er begonnen hat – zu den narrativ-biographischen Interviews und dem gigantischen *Piranha*-Archiv-Material. Nun geht es aber vielmehr um die Verwertung von Daten und nicht mehr um die reine Gewinnung von Daten, das heißt der Prozess wird zunehmend kreativer.

Insofern lässt sich die oberste Prämisse der oft angeführten *Quellenkritik* wie folgt reformulieren: "Nicht ob der Text einen Ausschnitt der Vergangenheit mehr oder minder getreulich *abbilde* ist die Frage, sondern: Wie kommt die im Text formulierte Vorstellung vom Vergangenen zustande? Und ist diese Vorstellung interpretierbar und analysierbar mit der Zielsetzung einer wissenschaftlichen Konstruktion zur imaginierten Vergangenheit?" (ebd. 152) Kann ich mit diesem Text wissenschaftlich etwas anfangen? Unter Berücksichtigung dieser Fragen lässt sich natürlich leichter geeignete Literatur zu den repräsentativen Geschichten finden, aber es lassen sich wiederum auch aus der Literatur bzw. aus den Daten leichter Geschichten entwickeln.

Ich kann was die Selektion der Literatur angeht, aber auch von *Glück* sprechen: Gerade entscheidende Werke sind mir oft "zufällig" in die Hände geflattert, oder man findet Relevantes in Werken, die an sich anderen Themen zu ordnen sind. Da *Stella Chiweshe* Leben sehr stark in der Tradition der *Shona* verankert ist, lässt sich annehmen, dass die Werke zu diesem Thema von Belang sein müssen. Das sind sie für die Interpretation der Interviews von Stella Chiweshe allerdings. Der Fokus bleibt allerdings auf ihren Narrationen, doch nicht nur wegen der Forschungsfrage (siehe Kap. 3), sondern weil diese aufzeigen wie sich die individuelle Wiederentdeckung von Tradition in einem kolonialen und post-kolonialen Kontext gestalten kann.

Im Endeffekt komme ich in dieser Arbeit immer wieder vom Speziellen – das Leben von *Stella Chiweshe* – zum Generellen – die Traditionen der *Shona*, wie sie in der Literatur dargestellt sind – und wieder zurück zum Speziellen. Kultur ist nicht starr: Tradition ist lebendig – ständig im Fluss von Generation zu Generation und somit immer aktuell. Und – es muss hier erwähnt werden – die CD-Begleithefte von *Stella Chiweshe* sind Gold wert, da sie ihre Narrationen nochmals in geraffter Form enthalten. Ihr Album *Chisi* (höre 1989) enthält sogar Transkriptionen sämtlicher Song-Texte plus Deutungen. Das macht diese Künstlerin wirklich aus: Sie vermittelt Information über *Mbira* und ihre Kultur, wann immer sie kann – das ist auch ihr Auftrag gewesen (siehe Kap. 5.2).

2.5 Fluch oder Segen – Informationen aus dem *World Wide Web*

Nyoka haina musha. (Hamutyinei & Plangger 1987: 409)

Eine Schlange hat kein zu Hause. Schlagen sind ständig auf der Suche nach etwas zu Essen. So sollte auch der Mensch immer fleissig bei der Suche nach Fortschritt und Wohlstand sein. (vgl. *ebd.* 410)

Es lässt sich allgemein festhalten, dass die Art und Weise wie Information über das Internet an den Rezipienten kommt, eine sehr bequeme ist. Man sitzt bestenfalls zu Hause vor dem Computer und tippt das Begehrte in Google Search und *voilà*, hunderte Seiten zu dem Thema. Woher diese Informationen stammen, bleibt aber oft unklar. Es handelt sich meistens nicht um eine *scientific community*, die für eine gewisse Qualitätssicherung steht – genaue Quellenangaben, richtiges Zitieren, Theoriebildung, empirische Datenerhebung etc. All das kann man sich nicht erwarten. Allerdings lässt sich auch festhalten, dass fast schon die gesamte Literaturrecherche über das Internet läuft: Bibliothek-Services, Buchkauf, digitale Archive etc. Letzte Karteikarten tummeln sich noch in Magazinen, aber auch diese werden nach und nach digitalisiert, und dann in die diversen Such-Maschinen eingespeist. Der "Fortschritt" lässt sich nicht aufhalten, um auf das oben zitierte Sprichwort zurück zu kommen.

Die Informationen *Stella Chiweshe* betreffend stammen alle aus verlässlichen *sites*, sei es die *Piranha*-Label Seite, die das Material ja mit ihr zusammen erarbeitet und herausgegeben haben, oder diverse Interviews für (*online*) Zeitungen, in denen *Ambuya Chiweshe interviewed* wird. Diese Informationen sind definitiv ein Segen, da sie viele offene Fragen klären konnten. Was interessant ist: *Stella Chiweshe* (2008d: *Mangisa*¹⁸) wollte zwar anfangs gar nicht gefilmt werden, hat dann aber im Laufe unseres letzten Interviews am 14. und 15. August extra verlangt, sie beim *Mbira*-Spiel so zu filmen "*that they can see what I am doing*". Das heißt, sie wollte dieses Stück im Internet veröffentlicht haben, wie es auch mittlerweile viele *Mbira*-Spieler machen, damit

18 *Mangisa* – traditionell bekannt unter *Mugomba* – siehe im Ordner Videos im digitalen Anhang

interessierte "Schüler" von diesen Videos lernen können. Das visuelle Lernen ist auch laut Paul Berliner (vgl. 1981: 136, 143) über Träume oder bei Anfängern sehr beliebt und verbreitet. Joel Laviolette hat auf seiner *Homepage*¹⁹ Lehr-Videos, die auf gewisse Stimmpläne zugeschnitten sind und die SchülerInnen kaufen können (siehe Kap. 2.6). Stella Chiweshe hat zwei *Mbira*-Stücke zum Besten, nämlich *Mangisa (Mugomba)* und *Baya WaBaya*, gegeben. Ich habe sie zugeschnitten und ihr persönlich zukommen lassen. Sie hat einen eigenen offiziellen *you.tube account* und wird – insofern sie das will – die Videos dort veröffentlichen. Beide Videos wurden dem digitalen Anhang beigegeben. Es kam hier also auch zu einer *Kooperation*.

Hier sind wir auch schon beim sogenannten "Fluch" des Internets: Wie lang sind die Inhalte überhaupt verfügbar? Ist die Information zu einem späteren Zeitpunkt noch immer die gleiche oder wurde bereits etwas aktualisiert? Es kann gut sein, dass einen Tag nach erfolgreicher Analyse und Verwertung eines Textes aus dem Internet dieser nicht mehr verfügbar oder nur mehr abgewandelt verfügbar ist. Wolfgang Bender fordert aus diesem Grund bei seinen Seminaren und Arbeiten immer einen Ausdruck der *Internetquellen* in den Anhang zu geben und genaue zeitliche Angaben zu machen, wann man sich dieser Quellen bedient hat. Das ist auch meines Erachtens die beste Methode, diesem großen Manko, nämlich der Flüchtigkeit von Informationen aus dem *world wide web*, zu begegnen. Die zitierten *Internetquellen* liegen als PDFs im digitalen Anhang, also auf CD vor. Weiters finden sich dort PDFs, die die wenigen zitierten Dokumente aus dem *Piranha*-Archiv enthalten, und alle Transkriptionen der Interviews von *Stella Rambisai Chiweshe*, auch im PDF Format. Die Transkription vom Interview mit Christoph *Akbar Borkowsky* habe ich auf seinen eigenen Wunsch **nicht** beigegeben.

Wie sieht es aber aus mit *CyberAnthropology*? Nach Arturo Escobar (vgl. 1994: 211) kümmert sie sich um die Erforschung der sogenannten *cyberculture* – die kulturelle Konstruktion und Rekonstruktion zweier Technologien, nämlich Computer- und die damit verbundenen Informationstechnologien und die Biotechnologie. Ihr besonderes Augenmerk liegt auf der Erforschung der Grenzen zwischen Menschen und Maschinen (vgl. ebd. 216). Escobar wurde von der wissenschaftlichen Gesellschaft kritisiert, einen weiteren neuen Zweig der Anthropologie generieren zu wollen bzw. seine Existenz zu postulieren. Um diese Art von *CyberAnthropology* geht es hier nicht, vielmehr um die bereits erwähnte Erweiterung der Feld(er)forschung um den sogenannten *cyberspace*, genauer um *online social networks*: Kremser (vgl. Budka & Kremser 2004: 215f.) spricht in seinem Gebiet der afro-karibischen Religionen von einer Transformation der *African-Diaspora Religions* zu *African Digital Diaspora Religions (sic!)*, was die Existenz einer *African Digital Diaspora* voraussetzt. Sie transformiert das Transformierte, indem es zu einer

19 siehe <http://www.mbira.me/>

zuletzt besucht am 12.9.2012

virtuellen Verortung von an sich lokaler Praktik und Repräsentation von afrikanischen Weltbildern und Glaubenssystemen kommt. Religiöse Spezialisten bewegen sich demnach mittlerweile gleichzeitig in drei sozialen Feldern: Traditionell bei der Ausübung ihrer gewohnten Tätigkeit in lokalen *full-time-face-to-face-communities*, als Referenten und Dozenten in modernen internationalen *part-time-face-to-face-communities*, und schließlich als religiöse *Entrepreneure* und *Computer-Freaks* in einer postmodernen globalen bzw. virtuellen *no-longer-face-to-face-community*. (vgl. ebd. 217f.)

Legt man das auf das Leben von *Stella Rambisai Chiweshe* um, so lassen sich auch hier alle drei Felder erkennen, wobei selbst letzteres mit ihrem *you.tube* account von ihr persönlich verwirklicht worden ist. Die Kontaktaufnahme mit ihr erfolgt via *E-Mail* und später dann per Mobiltelefon. Am Schluss meiner Feldforschung in Berlin machte sie mir das Angebot, sie jederzeit zu fragen, falls etwas unklar sei. Ich musst gestehen, dass ich diese Möglichkeit nie genutzt habe, weil ich ja hier so wie so alles kürzen muss. Außerdem hat sich in meinen Forschungen gezeigt, dass Kommunikation in Briefform oder entsprechend über E-Mail, was Qualität und Dichte der Daten betrifft, nicht an den Text eines narrativ-biographischen Interviews herankommt. Am besten eignet sich diese Form für Berichte und Experten-Interviews. Natürlich habe ich ihr informell von meiner jetzigen Phase der Arbeit berichtet, und sie hat mir äußerst motiviert und ausführlich geantwortet.

Was allerdings tatsächlich existent ist und auch von großem Forschungsinteresse ist die entsprechende *Shona Digital Diaspora*, die gerade geboren wird: Immer mehr *you.tube* Videos von *Mbira*-Performances werden *online* gestellt. Rare, bereits schwerst erhältliche Digitalisierungen alter *Hits* aus Zimbabwe werden "*shared*". Es wird "*geblogt*", und dann gibt es noch sogenannte soziale Netzwerke wie *Facebook* und *Twitter*, wo sich die *Shona Digital Diaspora* natürlich genauso tummelt. Hier steckt meines Erachtens viel Potential – kulturelle Identitäten werden in virtuelle Repräsentationen reformuliert. Dieser Prozess ist diskursiv und reziprok, wenngleich auch nicht immer unbedingt reflexiv. Wenn Karimu Welsh Asante (vgl. 2000: 25) behauptet, dass der klassische afrikanische Tanz ein Volk beim Angeben zeigt, dann lässt sich das auch von dem globalen "virtuellen Trautanz" behaupten. Und wieder geht es im Sinne einer *Quellenkritik* nicht um ein originalgetreues Abbild der Wirklichkeit, sondern um die Verwertbarkeit einer medialen Abbildung, um Wirklichkeit wissenschaftlich rekonstruieren zu können.

Im Endeffekt habe ich die allerwichtigsten Informationen für diese wissenschaftliche Arbeit alle bei meiner *Internet-Recherche* erhalten: Der Kontakt zu meiner Informantin *Angelbetter Mukwekwe* und ihrer Familie, die sich so bemüht haben. Sie hat mir wiederum *Tapiwa Vambe* vermittelt, der mir auch entscheidende Inputs gegeben hat. Die Stimmpläne gibt es auch nur im Internet, und die wichtigsten Artikel über, sowie die letzten zwei Alben von *Stella Chiweshe* auch.

2.6 Mbira-Musik in Theorie und Praxis – Methodik zur Notation

Chirunga chakauya nechirungurira. (Hamutyinei & Plangger 1987: 164)

"Verwestlichung" brachte eine Magenverstimmung. "Westliche" Gepflogenheiten haben afrikanische Traditionen so drastisch verdrängt, dass man von einer Epidemie sprechen kann. Sekularisierung ist der größte Feind der Traditionen. (vgl. ebd.)

Über den sogenannten Westen, den es nicht gibt, möchte ich nur ganz kurz anmerken, dass mit diesem Wort an sich ein heidnisch-christlich geprägtes Verständnis der Welt gemeint ist, dass sich kulminativ in der sogenannten *Sekularisierung* ausgedrückt hat – es ist innerhalb unserer Gesellschaft zu einer Abwendung des Individuums von eben dieser Religion gekommen, wobei es statistisch natürlich anders aussieht. Es prallen also nicht zwei Welten, sondern eigentlich zwei Religionen aufeinander. Ich finde es äußerst grauenhaft, dass der christliche Glaube – der ja aus dem Heidenchristentum hervorgegangen ist – seit seiner Anfänge versucht, alle anderen Religionen auf diesem Planeten auszumerzen – auch oft mit Gewalt und Mord. Gleichzeitig glauben die meisten Christen nicht an ihre eigenen Glaubenssätze, danach leben tun sie schon gar nicht – wie denn auch, sie sind ja auch nur zwangsbeglückt worden, denn auch in Europa gab es davor Ahnen-Kulte, Naturreligionen etc. Insofern ist der Konflikt zwischen *Sekularisierung* und Religion bzw. religiöser Tradition einfach exportiert worden. Nun schlagen sich die Menschen in Zimbabwe an sich mit den selben Glaubens-Konflikten und unvereinbaren Gegensätzen herum wie etwa die Menschen hier in Österreich – Kap. 1 dieser Arbeit erwähnt diesen Prozess. Die Evolution auf diesem Planeten sieht vor, dass es zu einem konstanten Anstieg der Artenvielfalt kommt²⁰. Der sekularisierte Mensch - blind für die Beseeltheit der Welt – macht nun genau das Gegenteil: Er rötet Arten aus – seien es Pflanzen oder Tiere –, denn es ist ja nur Materie. Doch hier wird nicht Halt gemacht, nein, er beraubt auch seine eigene Spezies der Artenvielfalt, indem es zu einer kulturellen, religiösen und linguistischen Gleichschaltung kommt. Hier setzt auch genau meine Definition von Kultur wieder ein – als die Art der Ahnen, als etwas natürlich Gewachsenes. Dieter Wunderlich (vgl. 2002: 2) schätzt, dass es zur Zeit etwa 6 Milliarden Menschen 6000 Sprachen sprechen, und dass in etwa 100 Jahren doppelt so viele Menschen nur mehr 10% dieser Sprachen mächtig sind. Europa ist was die sprachliche Vielfalt angeht natürlich das Negativbeispiel schlechthin: Wenn sprachliche Vielfalt einer kulturellen Vielfalt gleichkommt, kann man behaupten, dass Europa der kulturell ärmste Kontinent der Welt ist. Der sogenannte *homo sapiens* schafft es also gezielt gegen die von Natur aus vorgesehene Evolution anzukämpfen, auch in sich selbst. Insofern kann man ihn als einzigen Außerirdischen bezeichnen.

²⁰ Dies ist ein wissenschaftlicher Fakt der Zoologie und der Biologie. Nur Naturkatastrophen und die Respektlosigkeit des Menschen gegenüber der Umwelt haben zu einer gegenteiligen Entwicklung geführt. Ich habe dieses Wissen im Zuge meines Studiums der Ernährungswissenschaften erlangt – siehe etwa Lötsch 1993.

Selbst in unserer Disziplin scheint das nicht bekannt zu sein, wie die Wissenschaftsgeschichte zeigt: Wie sonst hätte *Writing Culture* von Clifford & Marcus (siehe 1986) so ein Aufsehen erregen können? Welche Kultur- und SozialanthropologIn kann von sich selbst behaupten total frei von *Ethnozentrismen* zu sein? Noch mehr bin ich von MusikwissenschaftlerInnen erstaunt, die sich noch immer gerne Musikethnologen nennen und auch so agieren – sich selbst aber der Tatsache bewusst sind, was mit Musikanthropologie gemeint ist: Klaus-Peter Brenner (vgl. 1997: 2) wundert sich noch darüber, warum Paul Berliner in *dem* wissenschaftlichen Klassiker zum Thema *The Soul of Mbira* (1981) musikalischen Strukturen so viel Platz einräumt, wo er sich doch der amerikanischen Musikanthropologie eines Alan Merriam (1964) verpflichtet fühlt. Ich wiederum wundere mich, wieso eigentlich sämtliche Werke über *Mbira* derselben musikwissenschaftlichen Tradition folgen, nämlich einer christlich-italienischen, wohlgemerkt dabei aber von *moderner westlicher* Harmonielehre²¹ sprechen. In jedem musiktheoretischen Werk ist von modaler Musik die Rede, und natürlich von Progressionen – *Modi* werden im Deutschen Sprachraum auch Kirchentonleitern genannt. Die Analyse und Theoriebildung von *Mbira*-Musik erfolgte immer nach diesem Muster – die *Shona* haben aber ihre eigene Theorie die Musik betreffend, auch wenn es in ihrer Sprache keinen abstrakten Begriff wie Musik gibt (vgl. Kaemmer 1998: 752f.). Warum ist es diesbezüglich nie zu einer diskursiven *Kooperation* mit den erforschten Subjekten gekommen? Wieso werden christliche Vorstellungen von Tonalität im Namen der Wissenschaft einer traditionellen Tonalität übergestülpt, ohne dieses Vorgehen auch nur annähernd zu erkennen oder zu benennen?

Kaemmer (ebd. 747) bringt es auf einen Nenner wenn er postuliert: "As the piano provides a conceptual basis for the Western (!) musical system, so the *mbira* provides a conceptual basis for the Shona, which is primarily an improvisational tradition, with both vocal and instrumental performances based on recurring harmonic and rhythmic patterns". Der Satz ist eine lateinische Theoriebildung – *concept, music, system, tradition, performance, harmonic, rhythm* und *pattern* sind Begriffe für die es keine direkten Equivalente im *chiShona* gibt²². Diese Aussage mag für Menschen, die dementsprechende abstrakte Begriffe in ihrer Sprache vorfinden, durchaus valid sein – was aber bringt sie dem *Shona*? Nach all der Literatur musste ich feststellen, dass es doch Wissenschaft für Wissenschaftler bleibt. Das soll bitte nicht als Wertung verstanden werden. Doch wie ich schon in den vorhergehenden Kapiteln immer wieder hervorgehoben habe, geht es mir um

21 Davon Abgesehen das diese Begriffe nicht konkret genug für eine wissenschaftliche Aussage sind: Es gibt sehr wohl musiktheoretische Überlegungen, die sich der klassischen Progressions- und Kadenzlogik widersetzen, wie etwa der "*linear approach*" eines Bill Dobbins (siehe 1986) oder der "*forward motion*" von Hal Galper (siehe 2005).

22 Es gibt das Wort *peteni* bzw. *patani* – es ist das englische Lehnwort "pattern" auf *chiShona* ausgesprochen, und wurde deshalb in die Sprache integriert, weil es gewisse Schnittmuster als Vorlage zur Kleiderherstellung bezeichnet, deshalb fällt es auch nicht in die 21te Klasse für abstrakte Begriffe (es ist eben ein Schnittmuster), sondern wird der 9ten und 10ten Klasse zugeteilt, in der sich nasalisierte Nomen befinden. (vgl. Dale 1975: 114) Dieses klassifikatorische System ist übrigens auch eine Erfindung "westlicher" Linguisten.

eine *Kooperation*. Ich wusste von vornherein – das ist ja auch die Aufgabe – dass eine Diplomarbeit ein wissenschaftliches Werk ist. Alle WissenschaftlerInnen, die nun dieses Werk in Händen halten, werden sich fragen: Warum dann so viel Theorie und so wenig Geschichten in Aufsatzform? Der Anfang dieses Kapitels drückt es am besten aus: Welten prallen aufeinander. Und ich musste mir daraufhin berechtigterweise wiederum die Frage stellen: Was für eine Textform werde ich im Endeffekt im Sinne einer *Kooperation* erstellen? Für wen werde ich welche Arbeit schreiben? Die vorliegende Arbeit soll kritischen WissenschaftlerInnen²³ dienlich sein und deshalb die anthropologische Herangehensweise transparent machen. Sie soll ein Beitrag für die wissenschaftliche *communitas* sein, wenn man so will ein Hinweis auf "Übersehenes", denn kein Instrument in ganz Afrika ist besser erforscht als *Mbira*. Die Kultur, Tradition und Religion der *Shona* ist historisch genauso ausführlich dokumentiert und interpretiert worden. Es wurde auch immer wieder beides zueinander in Kontext gesetzt, doch gerade die wissenschaftliche Spezialisierung scheint die hohe Wand zu sein, über die es sich nur mit enormen Krafteinsatz schauen lässt. Fast alle "MusikethnologInnen" oder MusikanthropologInnen, die über Zimbabwe schreiben, nennen *Stella Chiweshe* – oft ist sie Informantin gewesen. Doch bis auf die Autorinnen aus dem Bereich *Gender-Studies* wird sie oft nur mit den Namen Thomas Mapfumo oder Oliver Mtukudzi erwähnt²⁴ – als erfolgreiche Künstlerin, die es geschafft hat.

Dabei scheint sie sich eine Transkription ihrer Musik geradezu zu wünschen. Ich habe folglich versucht ein praktikables Notations-System zu erstellen, um den kognitiven und pädagogischen Anforderung eines *Mbira*-Spielers gerecht zu werden. Weiters hat diese Notationsvariante symbolische, wenn nicht fast schon poetische Qualitäten. Vorerst machte ich einen Prototypen:

Dieses Modell basiert auf Paul Berliners *Kalimba* Notation (vgl. 1981: 282-294) und auf Gerd Grupes Notation der *Mbira dzaVadzimu* (vgl. 2004: 75-94). Grupe widmet dem Thema sogar ein ganzes Kapitel mit Namen "Tabulatur versus Notation". Doch wenngleich seine Argumente stichhaltig sein mögen, so sind sie doch subjektiv. Schon seinem Verständnis von Notation und Tabulatur, kann und will ich nicht zustimmen: *Tabula* heißt Tafel, das lernt man in der ersten Lateinstunde. Eine Notation ist eine Niederschrift, eine Notiz, wenn man so will. Die Behauptung, dass eine Notation quasi das Klangbild repräsentiert, ist eine *Farce*: Schon allein von Bass- oder Violinschlüssel zu sprechen, zeigt doch gerade, wie stark dieses Notations-System auf orchestrale Instrumente zugeschnitten ist. Das Piano ist Modell für "unsere" tabulare Notation – das soll heißen, dass die Niederschrift von Musik nach dem "Spielbrett Klavier" geordnet wurde. Klavier kommt von *clavis*, was lateinisch "Schlüssel" bedeutet. Es ist der Schlüssel zum klassischen

23 Eine "klassische Biographie" für ihre Fans, Schüler und Freunde gestaltet sich gewiss ganz anders. Solch ein Text erfordert eine weitere spezifische **Kooperation** mit ihr.

24 für das beste Negativbeispiel vgl. Turino 2000: 5, 223, 224, 226, 335

Musikverständnis, zu "unserer" musikalischen Galaxis. Hier kommen wir wieder auf Kaemmer zurück: Die *Shona* ordnen ihre Niederschriften nach ihrem "Spielbrett *Mbira*." Das hat Grupe auch am Beispiel der Notation von *Virigna Mukweshu*, *Stella Chiweshes* Tochter, und *Chris Mhlanga* bzw. *Ephat* und *Frederick Mujuru* verständlich dargestellt. Ich persönlich ziehe aber andere Konsequenzen und variere sein Modell folglich im Sinne von *Virgina Mukweshu* – die Notation erfolgt vertikal und die sogenannten "Register" werden nach motorischen Kriterien geordnet.

Um auch der allgegenwärtigen Tendenz in der Literatur entgegen zu wirken, die *mbira* (Pl.) mit den Worten Bass, Links, Rechts (nach Berliner 1981) zu benennen und zu ordnen, werde ich der Sprache *chiShona* gerecht und "registriere" die Töne nach ihrer "Größe": Somit gibt es *huru* (H), große *mbira*, die große Töne produzieren, *pakati*²⁵ (P), mittlere *mbira*, und *mbira diri* (D), die kleinen, also nach indo-germanischem Verständnis hohen, Töne erzeugen (vgl. Kaemmer). Die *Mbira diri* werden sowohl mit dem Daumen (D1-D3), als auch mit dem Zeigefinger (D4-D9) gespielt, was mich vor eine nomenklatorische Aufgabe stellte: Daumen heißt *chigunwe* oder *chara* (vgl. Dale 1975:160), während Zeigefinger *chara che chipiri* heißt - wörtlich: der zweite Finger.

Deshalb steht in dem von mir entworfenen Notationssystem D1 für den Daumen und D2 für den Zeigefinger, weil *piri* bedeutet eben zwei, *chi* ist ein Bindeglied. Hier mag durchaus ein Schwachpunkt meiner Variante liegen, nämlich bei den Abkürzungen. Ich möchte aber so wie so vorausschicken, dass die *maShona* (Pl.) natürlich eigene Namen für die sogenannten Register haben (vgl. Berliner 1981: 56-59): Nämlich, *nhetete* für die dünnen Lamellen, was Frauenstimmen heißt, *ngwena* für das sogenannte Bass-Register, assoziiert mit den Stimmen alter Männer, und *nheverangwena* für die mittelgroßen "Schlüssel", "die den alten folgen." Drei mal N als Anfangsbuchstaben wäre weitaus verwirrender. Das Schema ist rechts abgebildet.

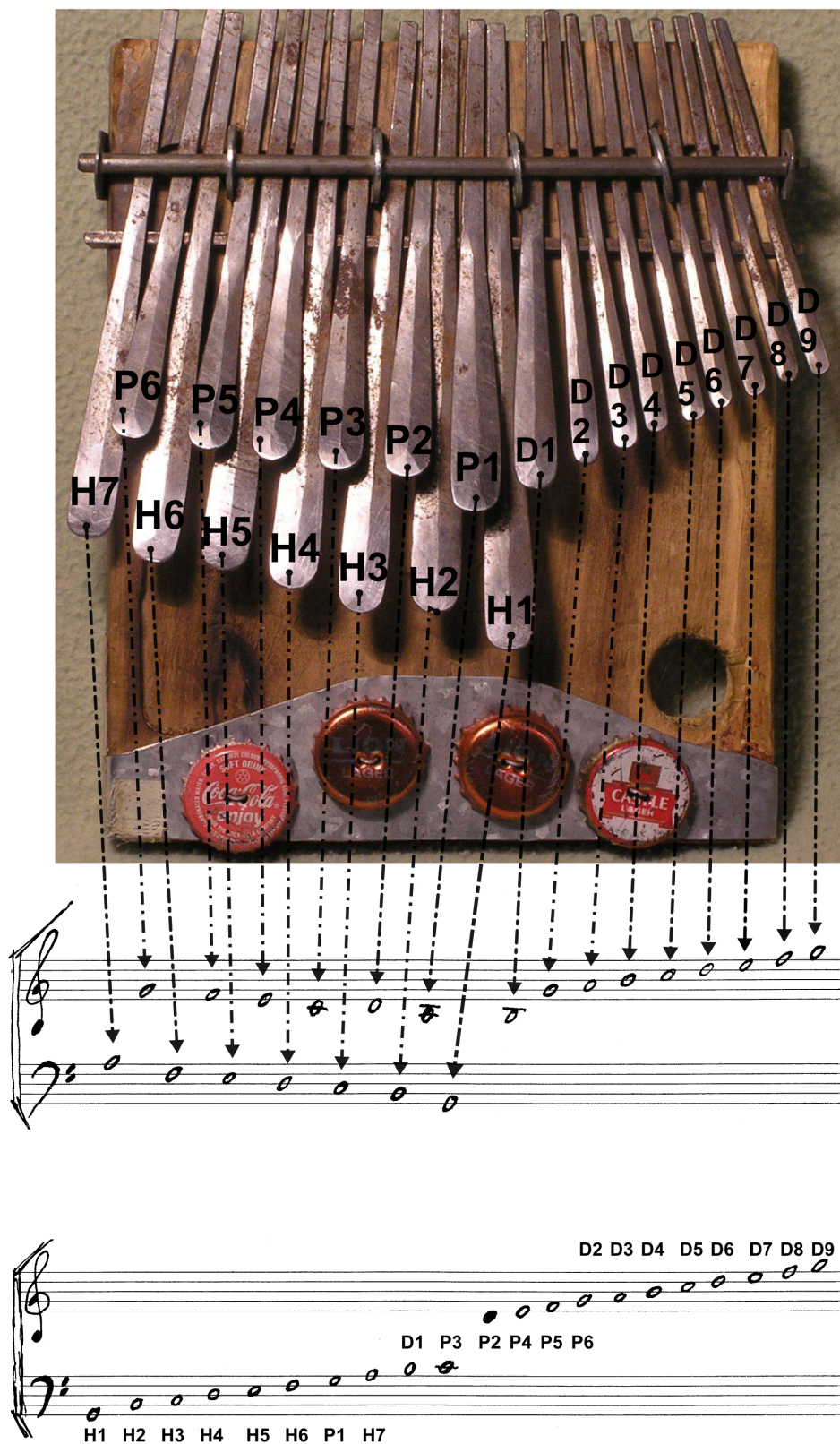
| P | H | D1 | D2 |
|---|---|----|----|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

"Hervorragend", habe ich mir gedacht, und mich gleich an das Video von *Mangisa/ Mugomba* (Chiweshe 2008d: siehe dig. Anhang) gesetzt, um es visuell zu transkribieren. Ich habe 5 Sekunden gebraucht, um festzustellen, dass das nicht geht, weil das Instrument, dass sie spielt kein Standard-*Mbira* mit 22 Lamellen ist, sondern eine spezielle Version von Dan Pauli mit 34 (!) Lamellen:

"It is only the shape of the wood and some keys which I added up to help my right hand that was searching for keys which were not there. So I have two rows of the small keys, and now it is again searching for more keys. So, to please my right thumb and index finger I have to have more keys again." (WMC 2006: 1)

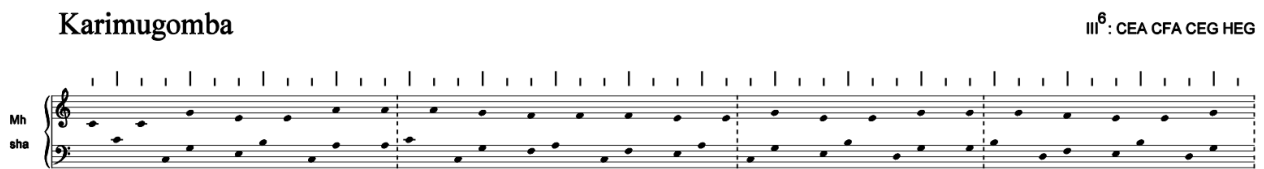
Ich will hier kurz veranschaulichen wie eine Standard-*Mbira* aussieht:

²⁵ *pakati* 16 (LLH) in der Mitte, im Zentrum (Dale 1975: 99)



Dieses Schema beruht auf Paul Berliner (vgl. 1981: 55), und stellt den Tonumfang und die relativen Intervalle der Töne zueinander auf einer *mbira huru dzavadzimu* dar. Berliner hält jedoch fest, dass die genaue Stimmung beträchtlich von der präsentierten abweichen kann. Foto: ©2005 Alex Weeks

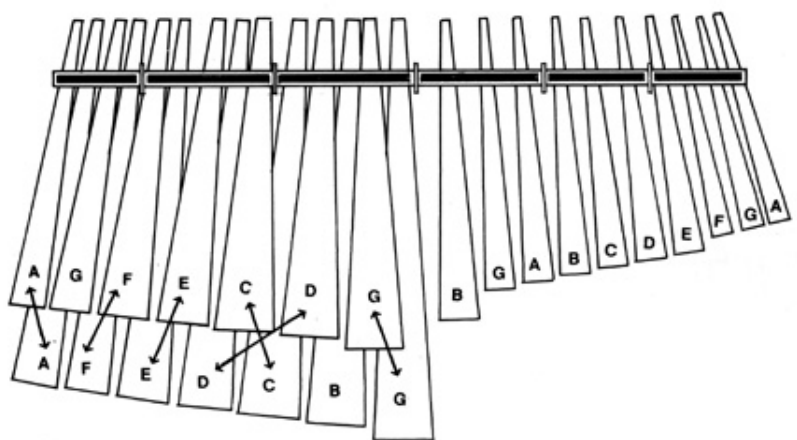
Weil die Stimmung eben nicht standardisiert ist, und vor allem von der Chromatik²⁶ stark abweichen kann, verwenden auch einige WissenschaftlerInnen intervallische Notation, wie etwa Claire Jones (siehe Abbildung Kap 4.1) oder Sebastian Pott (siehe Dutiro & Howard 62f). Die Notation von *Karimugomba* (Grupe 2004: 183) im sog. 5-Linien-System, wie wir es aus dem Musikunterricht oder dem Instrumentalstudium kennen sieht so aus:



Wir sehen rechts oben die harmonische Struktur des Stückes angegeben: Wenn ich diese Noten am E-Bass zu Stella Chiweshes *Mangisa/ Mugomba* spiele, dann klingt das nach meinem Gehör stimmig. Allerdings lässt sich hierzu etwas anmerken: Die Version *Karigamombe* ist von *Chris Mhalanga*, der für *Stella* die ersten *Mbira* gefertigt hat (siehe Kap. 5.1) und einer der Lehrer von ihr gewesen ist. Grupe (vgl. ebd. 180) postuliert hier unterschiedlich lange Formteile, die er auch so notiert sind. Für mich handelt es sich lediglich um eine rhythmische Verschiebung: Es sind genauso wie bei so vielen Liedern 48 *Pulse* - falls die Theorie der *Pulsation* zusagt (siehe Kap. 4.1). Ein Puls ist hier ein Strich über den Notenköpfen, und der sogenannte *Beat* sind die langen Striche. Für mich sitzt die sogenannte Eins allerdings ganz klar auf dem 11ten Puls, somit würde ich das gesamte Stück komplett anders notieren. Es handelt sich offensichtlich um das gleiche Stück, nur anders: *Karimugomba* heißt "Nur ein Name" – *Mugomba* hingegen heißt "ein Name". Es ist kein Zufall, dass Stella Chiweshes ihrer Version den Titel *Mangisa* gegeben hat – sie ist definitiv anders.

Was soll ich also tun, wenn ich dieses Lied notieren will? Spalten gibt es in meinem Prototypen zu wenige, sobald ich die Variation mit den zusätzlichen *mbira* notieren will. Die Stimmung ist hier eindeutig dieselbe²⁷ wie bei Paul Berliners Modell (siehe Abbildung oben). Diese nennt sich laut

Scott Robinson (vgl. 2004b: 4) wie die zwei beliebtesten *Mbira*-Stücke *Nhemamusasa / Nyamaropa* – siehe Abbildung rechts. Sie ist annähernd wie ein G Mixolydisch, was wiederum umgedeutet C Dur ist. Das sind die weissen Tasten von einem Klavier.



²⁶ um es hier einfach zu halten: Stimmung eines Klaviers

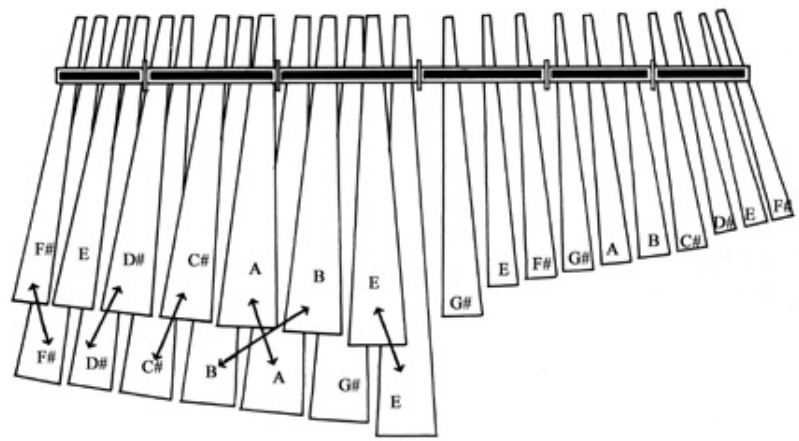
²⁷ Ich will hier nicht angeben, aber ich habe ein ziemlich gutes Gehör: Ich kann meinen E-Bass zB nach Gehör stimmen, und liege oft nicht einmal einen Cent daneben.

Es ist äußerst logisch, dass Stella Chiweshes Instrument eher in die Richtung einer reinen C Dur gestimmt ist. Warum? Weil sie mit Instrumenten wie etwa E-Bass, E-Gitarre oder *Marimbas* zusammenspielt und weil es ein Instrument des Kaliforniers Dan Pauli ist. Die *Marimbas* sind heutzutage fast alle chromatisch bzw. auf den Kammerton A = 440Hz gestimmt. Soll es eher der traditionellen *Mbira*-Stimmung entsprechen, nämlich *Nhemamusasa*, dann sind das B (im Deutschen H) und das E etwas tiefer zu stimmen, so Claire Jones (vgl. 1992: 91). Das entspricht dann der Naturterz bzw. der Naturseptime: Diese natürlichen Obertöne können beim gezielten Anschlagen einer Saite, oder durch Überblasen eines Blasinstrumentes erzeugt werden. Dieses Argument stützt Gerhard Kubiks (vgl. 2010: 211-248) Theorie, dass sich die Harmonik der *Shona* aus dem Mundbogen der *khoisan* entwickelt hat – er geht von drei virtuellen Spielern aus, die zusammen den *tonalen Raum* definieren. Brenner argumentiert äußerst schlüssig, wie zwei Spieler mit zwei gleich gestimmten Bögen – in diesem Fall zwei *Zvipendani* (Plural zu *Chipendani*) – den *tonalen Raum* schaffen kann, der die *harmonikale* Basis einer *mbira* ist (siehe Brenner 1997: 17-64). Die wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung hat Gerd Grupe (siehe 2004: 13-28) phänomenal auf 15 Seiten herunter gebrochen. Auch diese Theorie wird durch die mein Argument gestützt, welches besagt, dass sich dieser tonale Raum aus einem einfachen Bogen ohne Saitenteiler bzw. aus einer einfachen Flöte ohne Löcher nur durch Überblasen erzeugen lässt – zumindest, wenn es sich um die vorgestellte *Nhemamusasa*-Stimmung handelt. Paul Berliner (vgl. 1981: 61-71) wiederum nimmt *Nyamaropa* von fünf *gwenyambira* auf, und findet starke Unterschiede in der Stimmung, obwohl alle fünf *Mbira* für dieses Lied gestimmt sind, denn: Gewisse Lieder erfordern gewisse Stimmpläne: Das bedeutet die SpielerIn braucht eine eigene *mbira* um gewisse Stücke überhaupt vortragen zu können (vgl. Kaemmer 1998: 750). Jetzt ist heute morgen meine *mbira* mit der Post gekommen. Welcher Stimmplan der acht von Scott Robinson (vgl. 2004b: 4-7) vorgestellten ist das jetzt wohl? Die Messwerte - insofern die Messung funktioniert hat – sind:

| | | | | | | | | | | | |
|----|-----------------|-----|------|----|----|-----|------|----|----|-----|------|
| H1 | E | -8 | cent | P1 | F | +38 | cent | D1 | G# | -7 | cent |
| H2 | G | +14 | cent | P2 | B | -42 | cent | D2 | A# | -46 | cent |
| H3 | A | -42 | cent | P3 | A | +00 | cent | D3 | G | +36 | cent |
| H4 | B ²⁸ | -10 | cent | P4 | C# | -44 | cent | D4 | A | -14 | cent |
| H5 | C# | -12 | cent | P5 | D# | -27 | cent | D5 | B | +00 | cent |
| H6 | D# | -22 | cent | P6 | E | +50 | cent | D6 | B | +50 | cent |
| H7 | F# | +35 | cent | | | | | D7 | D# | ~ | cent |
| | | | | | | | | D8 | E | ~ | cent |
| | | | | | | | | D9 | * | ~ | cent |

28 Ich verwende auch hier die internationale Bezeichnung B anstelle des Deutschen H, vor allem wegen dem nachfolgenden Stimmplan von Scott Robinson (2004: 6).

Mal davon abgesehen, dass die rechte Reihe komplett verstimmt und schlecht verarbeitet ist, handelt es sich um eine *Mahororo*-Stimmung (siehe Abb. rechts): Als *Dambatsoko* bekannt, wurde es von *Ephat Mujuru*²⁹ zu Ehren seiner Ahnen entwickelt. Es unterscheidet sich von der *Nhemamusasa* Stimmung durch



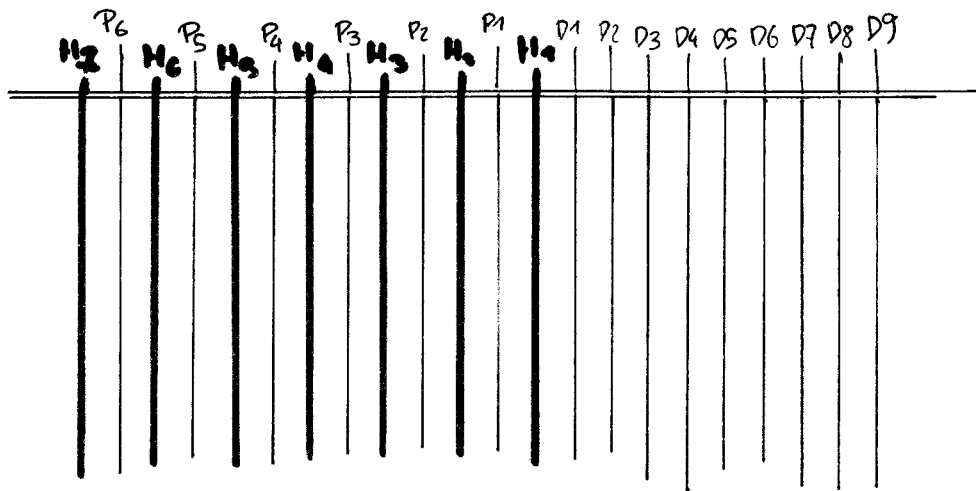
die große Septime, sodass das Equivalent einer Kirchentonleiter E Ionisch wäre. Der Verkäufer auf E-Bay hat angegeben, dass dieses Instrument in Zimbabwe von einem Meister gestimmt worden ist, und dass für einen Erhalt dieser Stimmung die *online* Publikation *Mbira Tunings* von Scott Robinson (vgl. 2004b: 6) besonders dienlich ist. Ich fand im Netz viele Referenzen auf dieses Werk. Nun, welche Konsequenzen hat all das auf eine Notation der Musik von Stella Chiweshe?

Laut Elmar Pohl (vgl. Dutiro & Howard 2007: 50f) gibt es 2 Fraktionen innerhalb der *Mbira*-Szene: Die einen Lehnen eine Notation grundsätzlich ab, da es der Tradition des auralen Lernens widerspricht, und die anderen scheinen sie zu brauchen – meist aus pädagogischen oder "konservativen" Gründen. Es ist von der *Mbira*-Musik bekannt, dass sie oft in Träumen vermittelt wird: *Ambuya Chiweshe* erzählt Debbie Golt (vgl. 2004: 2), wie sie kurz vor ihrem damaligen Aufenthalt in Wales von einem Mann träumt, der auf ihrer *mbira* spielt. Es ist ein vollkommen neues Stück. Noch im Halbschlaf mit geschlossenen Augen tastet sie sich durch den Raum, bis sie ihre *Mbira* findet. So spielt sie über eine Stunde das neue Stück, um schließlich wieder einzuschlafen. Als sie am nächsten morgen wieder aufwacht, hat sie das Lied doch tatsächlich vergessen. Deshalb sei es immer gut, Zettel und Stift neben dem Bett parat zu haben.

Eine Transkription ist mir aus Zeitgründen nicht mehr möglich, allerdings möchte ich hier eine Notation vorstellen die den uneingeschränkten Möglichkeiten der *mbira* gerecht wird, denn an sich ist jede auch nur erdenkliche Stimmung mit diesem Instrument zu realisieren: Das Instrument wird ab fotografiert, danach wird direkt auf die Lamellen die erwünschte "Registrierung" mit absoluter Tonhöhe angegeben. Im Modell nehmen wir dazu meinen "kaputten" Stimmplan und die von mir vorgeschlagenen Bezeichnungen der einzelnen *mbira*. Und dann fertigen wir ein Raster, in dem alle diese *mbira* jeweils als vertikale Linien dargestellt werden. Horizontale Linien können eine *Pulsation* andeuten, oder sie fallen einfach weg, denn es lassen sich auch nur mit Punkten (Daumen) und offenen Ringen (Zeigefinger) alle Bewegungen in einer Zeitlinie auftragen. Diese

²⁹ Ein wichtiger *Gwenyambira* – siehe Capp (2008: 17-25) und Berliner (1981: 215-219)

Notation entpuppt sich als wahrer Segen, denn es erfolgt eine räumliche Anordnung der Töne im Bezug zur zeitlichen Achse mit der zusätzlichen Möglichkeit die Spieltechnik transparent zu machen. Die kreative Seele kann sich hier voll austoben. Das Raster als Modell sehen wir hier:



Durch dickere oder gar farbige Linien lassen sich koordinatorische Stützen schaffen – sie markieren hier das Bassregister auf der linken Seite. Natürlich lassen sich auch weitere Lamellen als vertikale Linien auftragen, sodass auch 34 *mbira*, wie auf dem Instrument von *Stella Chiweshe*, notiert werden können. Ja, es lassen sich mit diesem Notations-System **alle** Lamellophon-Typen notieren, auch eine *matepe* oder eine *hera*. Wenngleich diese Idee auch äußerst simpel sein mag, so ist sie dennoch die beste, die mir bis dato eingefallen ist. Ich hoffe, dass sie auch der *Queen of Mbira* zusagt, und wer weiß, vielleicht kommt es ja einmal zu einem *Stella Chiweshe Songbook*.

3. Der Rote Faden- Fragestellung

Mucheri weshana mutevedzeri / mudimbidziri anorasa vhekenya.
(Hamutyinei & Plangger 1987: 386)

Wer nach fetten Mäusen sucht folgt der Höhle. Wer eine Abkürzung nimmt, versäumt den eigentlichen Reiz der Sache. Wenn man etwas macht, dann sollte man es ordentlich machen. Der Weg ist das Ziel. (vgl. ebd. 386)

Wirklich, egal was auch immer in einer Forschung passieren mag: Es gilt bei der ursprünglich formulierten wissenschaftlichen Frage zu bleiben. Sie eventuell zu spezifizieren, kein Thema, aber grundsätzlich sollte sie *der* Rote Faden der Forschung sein. Was mich immer schon an der Person *Stella Chiweshe* interessiert hat, war ihr "Titel": *The Queen of Mbira*, die "Königin der *Mbira*".

So schrieb ich im Antrag auf ein kurzwissenschaftliches Auslandsstipendium am 29. Juli, 2008:

Durch mehrere qualitative narrative Interviews mit Stella Rambisayi Chiweshe soll eine dichte Beschreibung ihres Lebens entstehen – wie aus ihr die "Queen of mbira" [...] von Zimbabwe wurde.

In diesem Satz steckt die damals konzipierte Forschungsfrage als auch mein Forschungsvorhaben,

das zentrale Kernstück meiner *Feld(er)forschung* – nämlich die narrativ-biographischen Interviews, die im besten Falle eine "Biographie" ergeben. Die Forschungsfrage lautet also:

Wie wurde aus Stella Rambisai Chiweshe die "Queen of Mbira"?

Diese Frage lässt sich in verschiedenste Richtungen interpretieren, die sich wiederum thematisch zuordnen lassen. Die wichtigsten Überlegungen hierzu sind...

- **medial**, inwiefern es sich hierbei um eine Fremdbezeichnung, oder um eine Selbstbezeichnung handelt.
- **musikwissenschaftlich**, wobei sich hier die Frage leicht auf die Pädagogik beziehen lässt, und zwar sowohl passiv, als auch aktiv, da sie das Instrument nicht nur auf einem virtuoson Level gemeistert hat, sondern auch weltweit viele SchülerInnen hat. Natürlich beinhaltet diese Frage auch Instrumentenkunde und Theorie zu dem Lamellophon *mbira*. Selbstverständlich begreift sich Musikwissenschaft hier als Musikanthropologie.
- **Gender-spezifisch**, denn es besteht einerseits die Möglichkeit, dass sie die "Königin des Mbira" ist, und es stellt sich andererseits die Frage, warum es keinen *King of Mbira* gibt. Das Spiel der *mbira dzavadzimu* war die längste Zeit Männerdomäne, so ergeben sich zwei "ungewöhnliche" Entitäten.
- **religiös/ spirituell** bzw. kognitiv, denn das Instrument gehört zum traditionellen Weltbild der *Shona*, und findet dort entsprechende Verwendung. Im spezifischen Fall lässt sich die zentrale Fragestellung insofern sogar umformulieren: Wie wurde aus Stella Chiweshe "Stella Rambisai Chiweshe"?

Man sieht also, dass in dieser Forschungsfrage fruchtbare thematische Forschungsfelder enthalten sind, die auch voll durch die Narrationen der *Ambuya* genährt werden. Kopfzerbrechen bereitete dann im Laufe der Forschung dann aber die Masse an Daten, die Früchte so zu sagen, sodass ich vor etwa einem Jahr im Rohentwurf eines detaillierten Inhaltsverzeichnisses als zentrale Fragestellung Folgendes formulierte:

Wer ist Stella Rambisai Chiweshe? [...]

Was charakterisiert ihr Leben als *Mbira*-Virtuosin?

Was ist *Mbria*? Welchen Einfluss hat es auf das Leben der Stella Rambisai Chiweshe?

Was sind die (narrativen) Zusammenhänge von *Mbira* und dem musikalischen Leben der Stella Rambisai Chiweshe?

Offensichtlich hatte ich vor lauter Bäumen den Wald übersehen – all diese Fragen sind in der bereits bestimmten zentralen Fragestellung enthalten. Es lässt sich an diesen Fragen jedoch erkennen, dass ich versucht habe gewisse Themenfelder zu definieren und somit ab zu grenzen. Bei den letzten zwei Fragen wird deutlich, dass ich mir selbst darüber im Unklaren war, wie ich die gesammelten Daten zu *Stella Chiweshes* Leben überhaupt narrativ darstellen und wirken lassen sollte. Biographie als "Lebensgeschichte", als Narration in Aufsatzform im Sinne einer *erklärenden Erzählung* (nach Sieder 1998: 164f) ist eine anzustrebende Textform für eine ebensolche Kooperation mit der Biographierten. Als reine Textform für eine Diplomarbeit erscheint es mir im Endeffekt aus formellen und wissenschaftlichen Gründen unpassend, da sie nur mehr in den Fußnoten Platz für

Theoriebildung und Zusatzinformation findet. So entschied ich mich dafür, die Transkriptionen der Interviews als Leitfaden für eine *erklärende Erzählung* zu verwenden, in die direkte Zitate in der Ich-Form quasi als *selbst-erklärende Erzählungen* in der Ich-Form eingepasst werden. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn sie in ihrer ursprünglichen englischen Formulierung einer zügigen Erzählung und einer einfachen Interpretation dienlich sind. Großteils wird von *Stella Rambisai Chiweshe* aber aus textökonomischen und gestalterischen Gründen in der dritten Person die Rede sein, auch oft als *Ambuya* – Großmutter. Der Autor "erzählt seine Erklärung", seine Rekonstruktion der Geschichte, sofern es ihm möglich ist.

Natürlich habe ich mir anfangs gedacht, ich könne auf die eine oder andere Art eine gesamte "Lebensgeschichte" erarbeiten, musste aber auch schnell feststellen, dass es sich hier um eine Einstellung, um einen *bias* meinerseits handelt: Ich stelle mir eine Biographie als reines "*Ambuya* erzählt" vor – ein Kinderbuch? Nein, eine Utopie, weil bei 80 Seiten Rohdaten plus weiteren Interviews und einer äußerst bewegten Lebensgeschichte, die nunmehr 66 Jahre dauert, sprengt so ein "*Ambuya* erzählt" das Seitenbudget einer Diplomarbeit bei weitem, und das ganz ohne Theoriebildung oder Interpretation.

Ich muss folglich gleich vorausschicken, dass die "Biographie" von Stella Chiweshe hier keine lineare Geschichte ist, und dass ich vieles weglasse. Ich komme sonst zu keinem Punkt, und das lässt sich weder mit meinem Zeit- noch mit meinem Seitenbudget vereinbaren. Deshalb finden Interessierte die gesamte Biographie als Eckdaten im Anhang vor – mit vielen Angaben zu ihren Tourneen, die ich mir in der Narration gespart habe. Die Daten stimmen mit den Informationen der Dokumente vom *Piranha*-Label überein. Diese "Biographie" ist von der *Homepage* www.stellachiweshe.com (vgl. Chiweshe 2012) aus dem Englischen übersetzt und durch Presstexte von Birgit Bogner (2008; 2010), sowie meinem bereits erlangten Wissen zu *Chiweshe*s Leben komplettiert worden. Trotz einiger Kürzungen meinerseits lesen sich die Geschichten aus dem Leben der *Ambuya Chiweshe* äußerst spannend und für die Forschenden interessant. Sie selbst teilt ihr Leben in drei Phasen ein:

I had segmented my life in three phases. I had dedicated the first phase for biras, where I have been going around playing for spirit mediums across Zimbabwe, while the second phase was meant for public performances. The third phase I dedicated it to myself. I just needed time to rewind, reconnect with myself and also solve family problems.

(Butaumocho 2011: 2)

Ich teile ihr Leben somit auch in drei Phasen ein, denen Kapitel entsprechen: In Kapitel 4 geht es um *Rambisais* Kindheit und Jugend bis sie etwa 20 Jahre alt ist. Von den "Lehrjahren" bis zum ersten internationalen Erfolg bei der *National Dance Company of Zimbabwe* handelt Kapitel 5. Und Kapitel 6 schließlich präsentiert den Kern der *Queen of Mbira* anhand von selektierten Narrationen und "verwurzelten" Interpretationen.

4.1 Das Mädchen mit der Trommel in der Brust – Rambisai

Imbwa kudya matchwe / kushaya wokuvhima naye. (Hamutyinei & Plangger 1987: 175)

Ein Hund isst Häute, wenn keiner da ist der ihn zur Jagd mitnimmt.

Ein Kind stellt oft dumme Sachen an oder verfällt schlechten Gewohnheiten, wenn niemand da ist, der sich seiner Erziehung annimmt. Dieses Sprichwort sagt man zu Eltern, die ihre Kinder vernachlässigen. (vgl. ebd.)

Maria³⁰ Stella Chiweshe wurde am 8. Juli 1946 in *Mujumhi Village* in *Mhondoro, Mashonaland West* geboren. Wenn sie heute in die Gegend kommt, wo sie als Kind Rinder gehütet hat und überall Felder waren, findet sie dort ein Haus nach dem anderen. Sie erinnert sich, dass sie immer ihren Kopf zwischen den Schultern als Meditation hat hängen lassen, sehr zur Sorge ihrer Großmutter (vgl. Capp 2008: 58). Nachdem mich die ganzen Altersangaben bezüglich ihrer Kindheit verwirrt hatten, fragte ich im Interview (2008a:4) dann doch genauer nach:

[...] in the beginning of this year [erg. 2008], I went to look for my sister [...] I wanted to ask her, which year she got married, so that I could calculate from when I was born during the time she got married. And she said, she does not remember.

In weiterer Folge erklärt sie mir, dass viele Leute nicht genau wissen, wann sie geboren sind, und dass das an sich einen psychologischen Nutzen habe. Im Interview erwähnte sie ihr Geburtsdatum nicht. Geburtstag wird in der traditionellen Kultur der *Shona* nicht gefeiert. Interessanterweise wurde die Angabe ihres Geburtsortes und -datums auf ihrer Homepage³¹ gelöscht. Woher der Hehl um dieses Datum kommt, kann nur vermutet werden, allerdings ist ihr ihr Sternzeichen Krebs offensichtlich wichtig (vgl. Bogner 2008: 3)

Aufgewachsen ist sie definitiv bei ihren Großeltern im Bezirk *Mhondoro* und sie wurde dort auch zur Welt gebracht, so wie es eine traditionelle Geburt bei den *Shona* vorsieht – wobei das bei der ersten Tochter ganz besonders wichtig ist (vgl. Aschwanden 1976: 232f).

Stellas Großvater ist der Sohn des großen *Kaguvu*-Mediums *Mun(y)aka*, der im *Ersten Chimurenga* zusammen mit *Charwe*, dem *Ambuya Nehanda* Medium, die Indigenen anführte und in letzter Konsequenz am 27. April, 1897 von den Briten erhängt wurde (vgl. Weiss 1983: 24, 34). So wuchs *Stellas* Großvater in der Obhut der *St. Michael's Mission* auf, wo er auch zur Schule ging – er wusste nicht viel von den Traditionen und wurde streng katholisch erzogen. Als *Stellas* Vater, um die Hand seiner Tochter *Francisca Gumboreshumba* anhält, verlangt er nur lediglich 9 Dollar *fuma*³² (als Brautpreis) und meint, er könne ihm ja mehr geben, wenn sie nicht mehr krank ist. Mit Krankheit ist hier ihre Begabung als Medium gemeint – *Gumboreshumba* ist auch der Spitzname

30 Wir kommen auf diesen Namen und die Quelle in weiterer Folge noch in diesem Kapitel zu sprechen.

31 www.stellachiweshe.com 18. Juli, 2012 – ansonsten sind die Angaben fast die selben wie von Birgit Bogner (2008)

32 Wir kommen auf dieses traditionell äußerst komplexe System von Gaben und Gegengaben im Kap 5.1 im Bezug auf *gender*-spezifische Fragen nochmals detailliert zu sprechen.

von *Mun(y)aka* und bedeutet die "Fußstapfen des Löwen"³³. *Francisca* wird als Pubertierende von *Kaguvi* in einem Zeitraum von 3 Jahren und 3 Monaten regelmäßig besessen. Nachdem sie mit *Stella* schwanger und somit zur Frau wird, verschwindet der Geist *Kaguvi* – es folgt ihm aber gleich der *mhondoro*³⁴ *Ka(w)odza*. Als Stella's Vater bemerkt, dass seine Frau ein Geistermedium ist, bekommt er Angst vor der Kirche, und gibt sie ihrem Vater zurück.

(vgl. Wicksteed 1990: 15f; Weiss 1983: 35, 38)

Grundsätzlich sind die *Shona*, somit auch die *Ethnizität*³⁵ von Stella Chiweshe, die *Zezuru* **patrilokal** und **patrilinear** organisiert, das heißt die Frau nimmt den Namen des Mannes an, und zieht nach der Heirat zu ihm und seiner (Groß-)Familie: Sie erhält durch ihre Fähigkeit, Kinder zu gebären, die Fruchtbarkeit – das *Blut*³⁶ bzw. die Linie – ihres Mannes, diese Fähigkeit wird mit dem bereits erwähnten Brautpreis *fuma* bezahlt. Ihre *Fertilität* und auch ihre Arbeitskraft gehen damit für ihre Familie verloren, was der Brautpreis kompensieren soll. Den Familiennamen und das *totem* ihres Vaters trägt *Stella Chiweshe* – mehr ist allerdings von ihm nicht bekannt. *Ambuya Chiweshe* (2008a: 8) äußert sich zu ihrer frühesten Kindheit diesbezüglich mir gegenüber folgendermaßen:

There is a tradition that if you have a child, it's taken care of by the grandparents. So, I was her first daughter and I had to be taken care of by her parents. [...] even the second [child]: You know, the grandparents, as long as they are alive, they are taking care of the children, because the mothers are not very nice to the children. [Because] The grandparents have more experience with children than the mother.

Dies entspricht dem in diesem Kapitel eingangs zitierten Sprichwort, und ich gehe davon aus, dass diese Tradition bei den *Zezuru* tatsächlich vorhanden ist. Bei den *Karanga* ist dies wohl zwingend der Fall, denn Herbert Aschwanden³⁷ (1976:45) schreibt dazu eher wenig, doch er gibt uns einen Hinweis, wenn er über die Hände spricht, die das Kind als erstes berühren sollen: "Es sind dies die Hände der Mutter, der Großmutter und einer Schwester, die für das Neugeborene als zukünftige [Betreuerinnen gelten]." Etwa die ersten drei Monate nach der Geburt – bis zum erneuten einsetzen der Periode – verweilt die Ehefrau mit ihrem Baby bei ihren leiblichen Eltern (vgl. ebd. 250). Der Vater sieht sein Kind dort zum ersten Mal nach dem Verheilen der Nabelschnur, bei der traditionellen Taufe. Die Mutter spricht das Kind zuerst mit dem Preisnamen des Stammes an und stellt es dann dem Vater vor:

33 *Gumboreshumba* ist eine Fremdbezeichnung der englischen Siedler gewesen, die auf diese Weise nach ihm fragten, als sie nach ihm und *Ambuya Nehanda* suchten. Noch mehr hierzu in diesem Kapitel.

34 *mhondoro* - ist ein Ahnengeist, der über den *vadzimu* (pl. von *mudzimu*) steht - gleichzeitig ist er *mudzimu*, was einfach nur Ahnengeist bedeutet. Sie sind überregional bekannt, und haben wichtige Funktionen inne. So wie eben *Kaguvi* der Anführer des *Ersten Chimurenga* ist (siehe Kapitel 4.2). Sie können sich in Löwen (*shumba*) manifestieren, wie am Schluss von Kapitel 4.2 beschrieben.

35 Von Fredrik Barth (siehe 2010) geprägter Begriff, der veranschaulichen soll, dass nicht alle Elemente einer Kultur oder einer sogenannten Ethnie sich als Teil dieser Ethnie verstehen – dieser Begriff beinhaltet weiter die Überlegung, dass die Bezeichnung einer Ethnie eine Fremdbezeichnung sein kann.

36 *Blut & Fruchtbarkeit* sind die zwei wichtigsten Werte im traditionellen Weltbild der *Shona*, siehe Kap. 5.1

37 Die grundsätzliche Idealisierung der Mutter in allen seinen 3. Bänden ist wahrscheinlich persönlich motiviert.

Erst nach dieser gegenseitigen Einführung darf das Kind "getauft" werden. Man legt es auf eine Matte neben einen Wasserkrug. Der Vater kniet vor dem Kinde nieder. Mit der rechten Hand schöpft er ein wenig Wasser und sprengt es über sein Kind. Im Gebet wendet er sich auch an seinen verstorbenen Großvater mit den Worten: "Du, Vater Marufu, wir geben diesem Kind deinen Namen", zum Kind sagt er: "Dein Name ist Marufu, es ist der Name deines verstorbenen Urgroßvaters." Dann bittet er seinen Großvater um besonderen Schutz für das Neugeborene. Auch einem Mädchen gibt man den Namen einer Verstorbenen. Dabei muß der Vater zuerst seine Blutsverwandten berücksichtigen. Er wird also den Namen einer verstorbenen Tante oder Schwester [väterlicherseits³⁸] wählen müssen, bevor er sich für den Namen seiner Mutter entscheiden darf. (ebd. 42)

Außer dem (!) Namen eines Ahnen erhält jedes Kind noch einen zweiten Namen, und zwar von der Mutter. Sie drückt mit ihm bestimmte Ereignisse, Freuden oder Unglück aus – oft als Ermahnung an ihren Mann. [...] Die Mutter schafft sich einen "lebenden Ausdruck" – wir dürfen es ein Symbol nennen – für etwas, das sie innerlich beschäftigt und das sie anderen ebenfalls nahebringen möchte. (ebd. 43)

Genau hier kann man den Konflikt zwischen Vater und Mutter erkennen – traurigerweise begründet in der Unterdrückung der spirituellen Traditionen der *Shona* durch die katholische Kirche. Sie heißt eigentlich *Rambisa(y)i*³⁹ *Chiweshe*, wobei *Chiweshe* der Name ihres Vaters ist, und *Rambisai* der Name, den ihr ihre Mutter gegeben hat, wohl auch um den Vater zu ermahnen, denn er bedeutet: "If you don't like something, just say it, right there: *I don't like it!*" (vgl. Wicksteed 1990: 3f.)

Und der Vater hat das dann wohl auch getan – *Rambisai* (vgl. Chiweshe 2008a: 9) war damals 3 Jahre alt, als sich ihre Eltern trennen. In der Obhut einer katholischen Kirche aufzuwachsen, bedeutet natürlich zwangsweise einE ChristIn zu werden, besser gesagt getauft zu werden: Zuerst wurden nur Leute getauft, die getauft werden wollten, während man Kinder aus traditionellen Ehen nicht getauft hat. Die *Patres* haben aber schnell bemerken müssen, dass ihnen so unzählige "Schafe" entkommen. (vgl. Chiweshe 2008a:7) Also hat man sie am 9. Februar 1949 in der *St. Michael's Mission Church* Maria⁴⁰ Stella Chiweshe getauft. Sie hatte Zeit ihres Lebens immer wieder Probleme mit diesem Namen, vor allem mit Maria: Es ging so weit, dass sie einfach nicht auf diesen Namen gehört hat – ihr Innerstes hat nicht darauf reagiert, und sie fühlte sich immer davon irritiert und machte sich darüber Sorgen. Natürlich hat das auch ihre Mitmenschen immer wieder verwundert. Im Film "*Rambisayi – Music of the Ancestors*" (vgl. Wicksteed 1990:35f) besucht sie *St. Michael's*, um sich im dort archivierten Register davon persönlich zu überzeugen, dass sie eigentlich *Rambisayi* heißt.

[...] now, when I think about it, it's very strange. [...] it was a sound of a drum in me, in my chest [...] as I was a little girl. For a long time I lived with this sound, and my elders could not tell me what it was, because it was not allowed, that they even tell me, that it was the sound of a traditional drum. [...] people who played traditional music, traditional drums, and all that were cast aside. [...] as children we were told to look out, always, for those people,

38 Seine Mutter ist **nicht** mit ihm blutsverwandt, denn die **Deszendenz** des *Blutes* erfolgt immer vom Vater aufs Kind.

39 Sie selbst schreibt sich ohne Ypsilon: *Rambisai Stella Chiweshe*, oder *Stella Rambisai Chiweshe*.

40 Den Namen Maria dürfte sie wohl bei der Heirat mit Peter Reich offiziell abgelegt haben - meine Vermutung.

because they were [...] bad people [...], who are doing the work of the devil [...] So, I was trying to go close to people, to make them hear the sound in my chest. But nobody could hear the sound. But it [...] was very loud and I lived with this loudness of the drum, but it was just for myself [...], for a long time. I was trying to imitate this sound on anything that I could get. The door gave me a sound that was a little bit similar [...] But my grandfather and my grandmother [...] they just said, “we don't know what it is”. And so it felt like it was getting on their nerves every time - “can you not hear, can you not hear” [...] So, I remember asking my grandfather... “You told me”, I said to him, “you told me, that the Church, the missionaries, came much later. They were not here before. So, what kind of songs were you singing before they came?” And he said, “A A A A A⁴¹... It's not allowed. If I'm heard by other people, they will go, and report to the priests, and I will be in big trouble.” (Chiweshe 2008a: 2)

Sie schlägt ihrem Großvater also vor, er solle ihr doch einfach eine traditionelles Lied ganz leise ins Ohr singen, sodass nur sie ihn hören kann. Das tut er daraufhin immer wieder, aber es dauert lang, bis es dieses Stück auf einen Tonträger schafft. Der Titel, so wie auch die CD, nennt sich laut ihren Aussagen *Ndondopetera* (vgl. ebd. 3). Sie spricht bereits 2004 in einem Interview mit Debbie Golt (vgl. 1) über zwei neue Lieder im Zusammenhang mit ihrem neuesten Album. Das wäre in diesem Fall also der Nachfolger von *Talking Mbira*, das 2002 erschienen ist. Sie beschreibt, dass sie in einem ihrer neuen Songs eine *Tabla* hinzugefügt hat. Weiters spricht so von einem Synthesizer und einer Flöte – es handelt sich laut meinen Nachforschungen um mehrere Songs: *Chakauya* enthält ein eindringliches synthetisches Flöten-Arpeggio. Dieser findet sich auf der *Classic Hits* (CD 2) des *Double Check* Albums als 11ter Song. Im Begleitheft (vgl. Chiweshe 2006: 6) erfährt man, dass sie diesen Song bereits 2001 in den legendären Shed-Studios in Harare aufgenommen hat. Schließlich bin ich 2011 im Internet nach neuerlicher Recherche auf ein neues digitales Album namens *Musandifungise* (Chiweshe 2011) gestoßen, das den Song *Ndondopetera* gleich als erste Nummer enthält: Und wirklich, man kann hier neben Schlagzeug und der traditionellen Kombination aus *Ngoma* (Trommeln), *Hosho* (Rassel aus Kürbis) und Klatschen eine *Tabla* hören, die den charakteristischen 4x3 *Puls*⁴² *Mbira*-Rhythmus umspielt. Ein Männer-Chor singt ein 48 *Puls* Ostinato, das der Bass doppelt, und *Ambuya Chiweshe* gibt darüber in gesungener Form (*kudeketera*) eine Geschichte wieder (vgl. Berliner 1981: 165). Dieses Lied wird zur Zeit in Zimbabwe von einem meiner Informanten transkribiert und ins Englische übersetzt⁴³, denn es enthält Informationen darüber, wie *Stella Chiweshe* ihren Lebensabend verbringen möchte, oder um es genauer zu formulieren, was der inhaltliche Zusammenhang zwischen ihren ersten Lebensjahren und ihrem jetzigen Lebensabschnitt als *Ambuya* ist:

41 Hier putzt sich *Ambuya Chiweshe* demonstrativ die Hände gegenseitig ab...

42 *Puls* - vorerst vereinfacht als kleinste rhythmische Einheit zu verstehen. Der Begriff wurde von Kubik und Jones geprägt und wird heute in der Literatur über afrikanische Musik von den meisten Musikologen verwendet.

43 Trotz stärksten Bemühungen von mir und seitens meiner Informanten gelang es nicht rechtzeitig alle relevanten, weil von *Stella Chiweshe* in den Interviews erwähnten, Liedtexte zu transkribieren und zu übersetzen. Diese werden dann in meiner geplanten Dissertation veröffentlicht.

I recently did a compilation of both my old and new songs and on that CD there is a song called "Ndondopetera", which basically talks about what I am for, for the next two months or so. I gave it that name after vision I had while holding a show in Ireland. It is because of that vision, which prompted me to come back and embark on the task that I alluded to earlier. (Chiweshe in Butaumocho 2011:2)

Sie spricht von dem bereits erwähnten digitalen Album *Musandifungise*, auf der wir als zweiten Song *Chisara Zvako* hören – hier spielen Hammond-Organ, Synth-Marimba, Gitarren, Bass, Saxophon und Flöte einen Reggae mit *Township Jazz*⁴⁴ Einflüssen, die vor allem durch das Saxophon transportiert werden. Eine brillante Nummer, die wiederholt zeigt, was für eine vielseitige Künstlerin *Stella Chiweshe* ist – vor allem was Arrangements angeht. Ich gehe davon aus, dass alle drei erwähnten Songs bereits 2001 im Shed Studio aufgenommen worden sind, und *Ambuya Chiweshe* bis vor einem Jahr nicht genau gewusst hat, wo oder wie sie diese Songs veröffentlichen soll. Nun sind auf dem digitalen Album *Musandifungise* bis auf *Ndondopetera* und *Chisara Zvako* nur bereits veröffentlichte Nummern zu hören – insgesamt sind es 8 Titel. Im Interview mit Debbie Golt (2004:1f.) spricht sie noch von dem in der Einleitung transkribierten und interpretierten Stück *Through Mbira*, als ob all diese Songs auf einer CD sind, nämlich *Ndondopetera*. Aus *Through Mbira* ist allerdings ein eigenes digitales Album geworden, das 2009 auf dem irischen/ englischen Label *Anhrefn Records* erschienen ist. Es enthält 12 Songs, die nur von *Stella Chiweshe* solo interpretiert werden – es sind nur ihre Stimme und *mbira* zu hören, hin und wieder *hosho*. Es waren also formal-ästhetische Gesichtspunkte, warum *Ndondopetera* und *Chisara Zvako* es erst jetzt auf ihre neueste *Compilation* geschafft haben. Beide digitalen Veröffentlichungen sind die jüngsten, die es von *Stella Chiweshe* gibt – ein Cover oder ein Begleitheft gibt es hier leider nicht, was diese Album zusätzlich für Forschungen interessant macht, da die reichen Inhalte bis auf das Lied *Through Mbira* durchwegs in *Shona* vorgetragen werden. Somit fehlen *Stella Chiweshe's* Erklärungen, die sie gewöhnlich dem internationalen Publikum als pointierte Geschichten präsentiert. Ich möchte mich in meiner bereits in Planung begriffenen Dissertation besonders mit ihrem jüngsten Werk musikwissenschaftlich auseinandersetzen.

Zurück zu obigem Zitat – *Stella Chiweshe* hält sich zur Zeit also wieder vermehrt in ihrer Heimat Zimbabwe auf, wohl auch, weil sie es ihren Vorfahren laut eigenen Angaben schuldig ist: "*They are saying you are busy making money out there, while we are starved of spiritually enhancing music.*" (Chiweshe in Butaumocho 2011: 2) Es geht also darum, dass die kulturellen Agenten ihre Vorfahren und damit ihre tradierte Kultur vernachlässigen. *Ambuya Chiweshe* möchte die Ahnen besänftigen,

⁴⁴ *township jazz* bezeichnet hier Afrikanischen Jazz aus den Vororten der großen Städten Südafrikas, besonders Johannesburg, Bulawayo und Harare. Siehe Thomas Turino 2000: 119-157 und Veit Earlman 1991a, 1991b, 1996. Ein besonderes gelungen ist die Dokumentationsreihe *Our Kind of Jazz* von Minky Schlesinger (Coetzee) und *Zimbabwe Township Music* von Joyce Jenje-Makwenda, das es sowohl als Dokumentation (1999) als auch als Buch (2005) gibt.

indem sie extra für sie an heiligen geheimen Orten (Ahnengräber) *Mbira* spielt (vgl. ebd.). Wie sich das im Detail im Lied *Ndondopetera* äußert und ob es inhaltliche Verbindungen zu ihrer frühesten Kindheit gibt, kann ich hoffentlich in Zukunft in Erfahrung bringen. Was sich hier jedenfalls festhalten lässt, ist, dass die Ahnen hungrig nach *Mbira* sind – und das waren sie in der Kindheit von Stella Chiweshe gewiss weitaus mehr. Paul Berliner (1981: 240) fasst es so zusammen:

As a result of the hostile, anti-traditionalist pressure that followed the European invasion of Zimbabwe, mbira music suffered a decline in popularity in certain parts of the country, as the biographical sketches show. The older musicians reveal that in their respective areas of Mondoro there were few mbira players, so they were always in great demand at mapira. In addition, middle-aged Shona people whom I interviewed in central Zimbabwe generally had few childhood memories of young mbira players. They grew up associating the mbira with the "old men."

Seine Informanten, etwa Ephat Mujuru, sind fast gleich alt wie *Stella Chiweshe*. Wie wir schon in diesem Kapitel erfahren haben, lebte *Rambisai* in ihrer frühesten Kindheit im Gebiet *m(h)ondoro*. Dafür, dass sie in einer katholischen Gemeinde aufgewachsen ist, in der das traditionelle Musizieren verboten ist, scheint es ein kleines Wunder zu sein, dass das erste Instrument, das sie zu hören bekommt – mal abgesehen von der Trommel in ihrer Brust – ein *chipendani*⁴⁵ ist (vgl. Chiweshe 2008a: 4). Sie erklärt mir, dass es sich um einen Mundbogen handelt, aber leider nicht, wo und wann sie diesen zu hören bekommen hat. Ich gehe davon aus, dass die junge *Stella Chiweshe* das *chipendani* gehört hat, als sie einmal mit ihrem Großvater Verwandte oder Bekannte beim Viehhüten außerhalb des Dorfes besucht – es ist nämlich in diesem Zusammenhang ein beliebtes Instrument für Jugendliche und junge Männer gewesen. (vgl. Brenner 1997: 20f) Das Viehhüten bedeutet für die Indigenen damals eine Rückzugsmöglichkeit in ihre eigene Kultur – wie wir im nächsten Kapitel sehen werden. Es lässt sich festhalten, dass dieser Musikbogen ein *khoisan*⁴⁶ Erbe darstellt, und dass ein **einziges** Instrument den *tonalen Raum* schafft, der die harmonikale Basis einer *mbira* ist (vgl. ebd. 17-64) – wobei meine jüngsten Studien zeigen, dass es noch genau zu definieren ist, für welche Typen von *mbira* oder auch *karimba* dies zutrifft. Erst dann lässt sich die

45 *chipendani* - *chi*- Präfix 7. Klasse wird für Instrumente im Singular oder auch für eine Sprache - Beispiel: *chiShona* - benutzt. Für den Wortstamm *-pendani* konnte ich bis her keine Übersetzung finden. Das Instrument wird aus einem einzigen Aststück des *mubedi* Baumes gefertigt, das etwa 70-115 cm lang und 4-5 cm dick ist. Der Ast wird entrindet und bis auf den Griff innen abgeflacht. An den Enden werden sog. Nasen als Saitenhalter eingeschnitzt. Er wird für mehrere Wochen in gewünschter Krümmung getrocknet, dann wird eine 55-100 cm Saite aus Stahldraht, früher aus pflanzlichem oder tierischem Material, aufgezogen. Dann wird ein Garn als **1-dimensional**er Saitenteiler an die Saite geknotet und dessen loses Ende wird solange um den Bogen gewickelt und gezurrt, dass die Saite zu diesem Punkt an den Bogen hingezogen wird. Der Spieler umfasst den Griff mit der linken Hand von oben, führt den Bogen an seine Lippen, wobei der Mund zum Resonator wird, und zupft die Saite mit dem Zeigefinger der linken oder dem Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand. Durch Regulierung der Mundhöhle filtert der Spieler Partialtöne aus der primär erzeugten Klangfolge. Es wird zum Instrument in den sog. Bogenliedern gesungen oder auch gepfiffen, oder es handelt sich um reine Instrumentallieder. Das ostinate Grundpattern wird oft als Imitation charakteristischer Bewegungsmuster von bekannten Tieren interpretiert. (vgl. Brenner 1997: 18ff)

46 *khoisan* - Gruppen, auch bekannt als Buschmänner, am populärsten vertreten in dem Spielfilm "Die Götter müssen verrückt sein" von Jamie Uys (1980)

Evolution von Harmonik in der *Mbira* Musik überhaupt nachvollziehen und erklären. Trotz oder gerade wegen umfangreicher Literatur zu diesem Thema scheint es umso wichtiger zu sein diesen Zusammenhängen im Zuge einer eigenen wissenschaftlichen Arbeit entsprechend Platz einzuräumen und vor allem praktische Studien am Instrument selbst vor zu nehmen. Wenn die *Mbira* das Schlüsselinstrument zur Musik der Shona ist, dann ist dieser Mundbogen der Ausgangspunkt für die Evolution dieser Musik. Doch auch auf den "eingeschleppten" Instrumenten realisieren *Mashona* (Plural) ihre Musik:

Ambuya Chiweshe (vgl. 2008a: 3f) erinnert sich noch gut an das erste *concert*, das sie als kleines Mädchen gesehen hat: Ihre ältere Schwester⁴⁷ nimmt sie bei der Hand und führt sie abseits aufs Land. Auf dem Weg fällt Stella ein, dass sie sehen will, wie groß sie schon ist, und da fällt ihr auf, dass sie zu den Knien ihrer bereits erwachsenen Schwester aufblicken muss. Also muss sie gerade erst gehen gelernt haben. Angekommen bei einem Platz umgeben von hohem Gras, sieht sie in der Mitte einen Mann mit einem Akkordeon. Die Leute zahlen einen *tiki* – das waren zweieinhalb Pence. Dieser Akkordeon-Spieler gibt *Chemutengure* zum – anscheinend rein instrumental. Sie hat erst später herausgefunden, dass dieses Lied in ganz Zimbabwe bekannt ist. Es gibt von diesem Song mehrere populäre Versionen, die es sogar

auf *you.tube* geschafft haben. Besonders hervorzuheben ist die Version von Dumisani Maraire & Ephat Mujuru von ihrer CD *Masters Of The African Mbira* (1999): Mujuru und Maraire beweisen zu zweit ihr Können – *mbira*, *karimba*, Gesang und *hosho*. Die ersten 4 Takte davon *sampled*⁴⁸ der britische Pop-Sänger Tom McRae (2003: #1) in seinem Lied *A Day Like Today*⁴⁹. Dumisani Maraires *karimba*-Part wird von Claire Jones (1992: 132) als Transkription für pädagogische Zwecke bereitgestellt (siehe Abb. rechts). Auch Thomas Mapfumo hat mehrere Versionen von *Chemutengure* veröffentlicht, zu erwähnen ist

| Basic Pattern | | | | | | | | | | | | PHRASE I | | | | | | | | | | | | PHRASE II | | | | | | | | | | | |
|---------------|----|---|---|----|---|---|----|---|---|----|----|----------|----|---|---|----|---|---|----|---|---|----|----|-----------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | | | | | | | | | | | |
| LT | 1 | | | 3 | | | 3 | | | 3 | | | 1 | | | 3 | | | 2 | | | 3 | | | | | | | | | | | | | |
| RT | 5, | | | 7, | | | 6, | | | 6, | | | 5, | | | 7, | | | 5, | | | 7, | | | | | | | | | | | | | |

Variation I

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|--|----|----|--|----|---|----|--|----|--|--|----|--|----|----|--|----|---|----|--|----|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| LT | 1 | | | 3 | | | 3 | | | 3 | | | 1 | | | 3 | | | 2 | | | 2 | | | | | | | | | | | |
| RT | 1, | | 5, | 7, | | 6, | | 6, | | 6, | | | 1, | | 5, | 7, | | 5, | | 5, | | 5, | | | | | | | | | | | |

Variation II

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|--|----|----|--|----|--|----|---|----|---|--|----|--|----|----|--|----|--|----|---|----|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| LT | 1 | | 3 | | | 3 | | | 1 | | 3 | | 1 | | 3 | | | 2 | | | 1 | | 3 | | | | | | | | | | |
| RT | 1, | | 5, | 7, | | 6, | | 6, | | 6, | | | 1, | | 5, | 7, | | 5, | | 5, | | 5, | | | | | | | | | | | |

Variation III

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|--|----|----|--|----|--|----|----|----|---|--|----|--|----|----|--|----|--|----|----|----|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| LT | 1 | | 3, | | | 3 | | | 3, | | 3 | | 1 | | 3, | | | 2 | | | 3, | | 3 | | | | | | | | | | |
| RT | 1, | | 5, | 7, | | 6, | | 6, | | 6, | | | 1, | | 5, | 7, | | 5, | | 5, | | 5, | | | | | | | | | | | |

Variation IV

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|--|----|--|---|---|---|--|---|--|---|--|---|--|---|--|----|---|----|--|----|--|----|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| LT | 1 | | 3 | | | 3 | | | 1 | | 3 | | 1 | | 3 | | | 2 | | | 1 | | 3 | | | | | | | | | | |
| RT | | | | | | | | | | | | | | | | | 7, | | 5, | | 5, | | 5, | | | | | | | | | | |
| RF | 1' | | 1' | | 7 | | 6 | | 6 | | 6 | | 5 | | 5 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

hier besonders jene auf *Live at El Rey* (1999): Sie ist über 16 Minuten lang und für Mapfumo

47 *mukoma* - engl. *older sister*. dt.: die Cousine, genauer die ältere Tochter einer Schwester ihrer Mutter.

48 *sample* – engl. Muster oder Stichprobe. In diesem Fall ein musikalisches Zitat, das durch Repetition auffällt.

49 Meines Erachtens der Grund warum dieses Lied kommerziell erfolgreicher als der Rest seines Werkes war.

Interessanterweise ist der Titel Nummer 7 auf seinem Album *Just Like Blood* (2003) der *Mermaid Blues*.

Anscheinend hat sich McRae auch hier von den traditionellen Mythen der Shona inspirieren lassen.

untypisch für zwei *mbira*, Schlagzeug und Bass arrangiert. Thomas Turino (vgl. 2000: 258f) erwähnt *Chemutengure* als erste traditionelle Adaption von Thomas Mapfumo, die er bereits 1966 (!) mit *the Springfields* aufnimmt. *Stella Chiweshe* war laut meinen Recherchen die erste, die dieses Lied einem **internationalen** Publikum näher gebracht hat: Auf ihrem Debut-Album *Ambuya?* (1987: 4, #5) findet sich *Chemutengure* unter dem Namen *Chamakuwende*:

Chamakuwende is the name of a person. A man was always seen travelling around Zimbabwe with a scotch cart driven by two donkeys. This man was singing his only one song called *Chemutengure*. And since people didn't know where he was going or coming from they just called him *Chemutengure*. This song is well known all over Zimbabwe. But now I thought of a very nice new name for him: *Chamakuwende*.

Die Praxis, traditionelle Lieder um zu benennen, geschieht im Werk von *Stella Chiweshe* häufig. In unserem Urheber-Recht ist der Arrangeur traditioneller Musik gleich zu setzen mit dem Urheber, der ja meistens unbekannt ist. *Stella Rambisai Chiweshe* gibt jedoch bei jedem Lied auf jedem Album an, Urheber zu sein. Aus der Perspektive von AfrikanerInnen ist dies kein Widerspruch, da sie ja die Tradition weiterführen. Und tatsächlich erfährt jedes Lied eine charakterliche Veränderung – es lässt sich sozusagen "die Handschrift" der KünstlerIn "ablesen": Im Fall von *Stella Chiweshe* ist dies eindeutig durch ihr Arrangement mit *marimbas* realisiert worden. Christoph Akbar Borkowsky zählt ihre Verwendung von *marimbas* anstelle oder zugleich mit *mbiras* mit ihrer Band *Earthquake* im Kontext urbaner *amplifizierter* Konzerte zu ihren größten musikalischen Errungenschaften (vgl. Bogner 2008: 6) – von Traditionalisten der *mbira* erst verurteilt und schließlich herzlich willkommen geheißen. Es muss hier erwähnt werden, dass es schwierig ist, nur aus der *Mbira* Musik allein zu schließen, um welches traditionelle Lied es sich handelt, da viele Lieder eine ähnliche tonale/ harmonikale Struktur aufweisen (vgl. Kaemmer 1998: 750, 753). Im konkreten Fall sind es bestimmt der Text und die Gesangs-Melodie, die das Thema beschreiben und das Lied definieren. Text und Melodie sind in allen hier vorgestellten Versionen fast ident. *Chamakuwende* (vgl. Chiweshe: 4, #5) übersetzt sich sinngemäß folgendermaßen:

Dinge laufen jetzt gut ohne Einschränkungen
Dinge laufen gut, meine Brüder
Warum nennt ihr mich einen Erfolgreichen?
Weil ich gesehen habe, dass ihr euch von anderen unterscheidet,
habe ich (nun) meinen eigenen Stil zu leben,
deshalb bin ich erfolgreich (glücklich).

Ihr nennt mich den Großartigen,
weil ihr gesehen habt, dass ich eine (lebende) Legende bin
Warum nennt ihr mich einen Helden?
Weil ich (selbst) gesehen habe, dass ihr tapfer seid.
Jetzt ist die Zeit gekommen, Spaß zu haben.
Wir haben keine Sorgen mehr.

Wir haben unsere Freiheit,
deshalb leben wir auch frei.

Dinge kommen uns zur Zeit gelegen,
also, Brüder, kommt und erfreut euch.

Die genaue Bedeutung dieses Liedes ist – und das ist ein Prinzip der Musik der Shona – weiterhin ein Rätsel. Es gibt das Gerücht, dass der genannte Mann einst eine Frau hatte, die ihn unterdrückt hat, und deshalb hat er begonnen das Leben eines reisenden Händlers zu führen. Das Lied imitiert die Geräusche der klappernden Wagenräder und wurde erst im späten 19 Jhdt. komponiert (vgl. Maraïre in Jones 1992: 132). Es lässt sich festhalten, dass sich das traditionelle Liedgut der Shona, selbst wenn es für gewisse Typen von *mbira* komponiert wurde (vgl. Kaemmer 1998: 753), auf einer Vielzahl von Instrumenten reproduzieren lässt – so etwa auf einem Akkordeon. Die Melodie und der Text machen oft die spezifische Komposition aus, und lassen sich, wenn auch nicht immer für den Traditionalisten gänzlich befriedigend, wiedererkennbar darbieten. Im Fall von *Stella Chiweshe*s Kindheitserinnerung kann man auch behaupten, dass Not erfinderisch macht.

Das dritte Instrument, das sie (ebd. 4f) "erlebt", ist eine klassische Gitarre: Eine Hochzeit von Verwandten, allerdings etwa 25km weit entfernt von ihrem Heimatdorf, ist der gegebene Anlass. *Rambisai* ist noch sehr jung – man verbietet ihr zuerst mitzugehen, weil sie niemand tragen will, falls sie müde wird. Sie beteuert, dass sie selbst gehen kann, dass sie niemand tragen muss und dass sie den Fußmarsch aushält. Als Beweis geht sie ihren Leuten ein paar Meter voraus. Ihre Verwandten reden über sie den ganzen Weg lang: "*look at this child, look at this child. It's as if she is possessed. There must be something on [about] this child, look at how she is walking.*" (ebd.) Als sie dort ankommen, geht sie gleich auf die Tanzfläche. Zwei Männer spielen Akustik-Gitarren, und ihr Tanz dazu beeindruckt die Leute auf der Hochzeit. Sie bilden einen eigenen großen Kreis um sie herum und feuern sie an. Sie beschreibt ihren Tanz und die Reaktionen darauf als sehr aufregend. Wir würden umgangssprachlich sagen, dass die junge Stella Chiweshe bereits den "Rhythmus im Blut" hat:

Sie hört Trommeln in ihr Burst, die sie überall imitiert. Diesen Rhythmus kann man in dem Lied *Ndinogarochema* hören – es findet sich auf dem Album *Ambuya?* (1989: #8) und in einem überarbeiteten Mix auf der *Double Check* (2006: #3). Im Begleitheft zu *Ambuya?* (vgl. 1989: 5) steht *Ndinogarochema* bedeutet wörtlich "ich weine immer". Im Hintergrund hört lässt sich immer wieder "*Samora*" wahrnehmen. Der gesamte Text übersetzt sich also wie im Begleitheft angegeben: "*I am always crying and shall ever be crying for the late President Samora Machel*⁵⁰." (ebd.) Ergänzend lesen wir in der *Double Check*:

⁵⁰ *Samora Machel* war der erste Präsident von Moçambique – er ist mit der FRELIMO für die Unabhängigkeit Zimbabwes eine wichtige Figur, siehe Kap. 4.2

"It's a rhythm of the drum I played that I always heard inside me when I was young. I grew up with a sound, a rhythm in me that was so very loud that I thought that people could hear it." (Chiweshe 2006: 5)

Dieser Song erinnert sie also auch an ihre eigene Kindheit: Sie wird immer weinen, wenn sie seinen Namen hört, weil sie ihn mit sich selbst assoziiert und mit den Wurzeln ihrer Person. Wie kommt das? *Ambuya Chiweshe* hat mir informell erzählt, dass dieses Lied am 19. Oktober, 1986 entstanden ist: Peter Reich hat ihr eine *Marimba* geschenkt, die sie ein halbes Jahr lang nicht gespielt hat, weil sie wegen dem teuren Geschenk ein schlechtes Gewissen bekommen hat. Peter hat ihr immer wieder versichert, dass es in Ordnung sei. Es ist ein schöner Tag in Harare, und sie öffnet das Fenster, und kann die Vögel zwitschern hören. Sie denkt sich, heute ist der richtige Tag *Marimba* zu spielen. Plötzlich bringt das Radio die Nachricht vom Bomben-Attentat auf Samora Machel. Sie bricht in Tränen aus, und spielt dieses Lied zu seinen Ehren. Den Rhythmus ihrer Kindheit – *die Trommel in ihrer Brust* – spielt sie auf der *Ngoma* (Trommel) dazu.

Er ist wissenschaftlich interessant, weil er nämlich 4 Pulse zu einem Schlag "zählt". Wobei sie 5 Schläge über 8 bringt, und zwar in einer sehr prägnanten Folge von

XxxxXooo XxxxXooo XxxxXxxx XxxxXooo⁵¹

Dies wiederum ist auch genau die Länge einer Abfolge, nämlich 32 Pulse, die daraufhin wiederholt wird bzw. auf die die weitere Improvisation aufbaut. Interessant ist der dritte *Takt*, in dem das zu Grunde liegende Metrum formuliert wird. Frappierend bleibt, dass die traditionelle Musik bereits in ihr war bevor sie von jemand anderem darüber gelernt oder erfahren hat. Man kann aber auch aus ihren Geschichten herauslesen, dass traditionelle Musik trotz dem Verbot traditioneller Instrumente ihren Ausdruck fand. Claire Jones (1992: 30) schreibt hierzu:

During the 1930s musicians began to perform traditional folk and religious tunes on western (!) instruments. The autoharp was the first to appear, followed by the banjo, harmonica, accordion and guitar. Many performers of these instruments were itinerant, moving from one place to another, and often playing on trains for money. By the mid-1940s, guitar-playing folk singers were extremely popular. Many performed original compositions or adaptations of traditional pieces [...]

Die Adaption dieser Instrumente ist der Ausgangspunkt für die Entwicklung der urbanen populären Musik. Diese reisenden Musiker Mitte der 40er Jahre bewegen sich zwischen den ruralen Gegenden, wie im Beispiel von *Ambuya Chiweshe*s Kindheitserinnerungen, und den Städten. Sie spielen für Trinkgeld in Bierhallen oder lassen sich von Farmern oder von den Chefs von Minen für Unterhaltungszwecke anstellen. Oft sind sie selbst dort unter Tags Arbeiter, und haben noch ein zusätzliches Engagement bei Nacht. Laut Turino (vgl. 2000: 233ff) handelt es sich hierbei meist um Gitarristen, an sich mobile Bauern, Minen- und Landarbeiter, die für die gleiche

51 Die großen X bedeuten Akzente, die kleinen x sind Schläge mit mittlerer Lautstärke, die o sind Pausen

Bevölkerungsschicht ihre Kunst darbieten. Es sind die ersten Musiker, die so Geld verdienen. Sie haben in christlichen und konservativen Kreisen einen Ruf als Herumtreiber, Trunkenbolde und Aufreisser – das typische Stereotyp eines tourenden Musikers. Was den musikalischen Stil angeht, so haben diese reisenden Musiker anfangs die Musik gespielt, mit der sie selbst am Land aufgewachsen sind. Es lässt sich also schließen, dass die Gitarre, so wie auch das Akkordeon, die Vehikel gewesen sind, mit denen die musikalischen Traditionen, genauer das traditionelle Liedgut, transportiert worden sind – es handelt sich insofern um traditionelle Instrumente, damals wie heute. Die Institution Kirche hat die Institution Tradition in diesem Falle unterschätzt – traditionelle "Ohrwürmer" lassen sich nicht so einfach "aus dem Gehirne waschen". Und auch das Viehhüten war in ähnlicher Funktion eine Institution, die es den Indigenen fernab von den christlichen Missionen erlaubte, ihre Traditionen weiter zu geben.

4.2 Rinderhüten mit Folgen – über den Ersten Chimurenga

Makununu' unu (ndiwo) maodzamwoyo. (Hamutiyinei & Plangger 1987: 77)

Wenn man zu viel über etwas grübelt, führt das meist zu nichts. Zu viel Nachdenken führt meist in eine Sackgasse. Im Deutschen fragt man: "Was brütest du wieder aus?"

Man sollte nicht alles todernst nehmen. (vgl. ebd.)

Eine Sache, die *Rambisai* als Kind als Kind ganz besonders gefällt, ist das Rinderhüten gemeinsam mit ihrem Großvater: Die Rinderherde des gesamten Dorfes grasst etwas abseits von der Siedlung, und die Gemeinschaft wechselt sich ab diese zu hüten. Alles drei Tage ist eine andere Familie eingeteilt. *Rambisai* kann es oft gar nicht erwarten, bis sie wieder an der Reihe sind. Sie ist etwas viereinhalb Jahre alt – ihr Großvater trägt sie noch auf den Schultern, wenn sie zu müde für den Weg ist. (vgl. Chiweshe 2008: 5f)

Why I liked this, was because then I would ask my grandfather to take the cattle as far away from the village as possible. Why? Because I wanted to sing. I wanted to go and sing there out in the forest. There, I could open my voice as much as I wanted. (ebd. 6)

Sie ist überrascht, als sie bemerkt, dass sie die Menschen von den umliegenden Dörfern trotz der Entfernung hören können. So nennt man sie bald "die Sängerin": Ein Lied singt sie damals immer und immer wieder: *Kudara Kwangu* – zu hören auf ihrem Album *Chisi* (1990: #7) und auf der *Double Check* (2006: #5):

*kudara / kudara kwangu
kudara / kudara kwangu
kudara / kudara kwangu
ndaishereketa*

kudara / kudara kwangu
kudara / kudara kwangu
kudara / kudara kwangu
ndaishereketa

kudara kudara / kudara kwangu
kudara kudara / kudara kwangu
kudara kudara / kudara kwangu
ndaishereketa

(Chiweshe 1990: 8 Arrangement rekonstruiert vom Autor)

Ambuya Chiweshe verrät uns die Bedeutung der Worte: "Ich war in der Vergangenheit sehr ungezogen (*naughty*).“ (vgl. ebd. 4) Es handelt sich ursprünglich um ein Kinderlied, dass sie damals gern gesungen hat. Ihre Erzählungen schildern sie singend und tanzend zu dem "Rhythmus in ihrer Brust". Tatsächlich lässt sich der *Ndinogarochema* Rhythmus aber nicht zur Studio-Version von *Kudara Kwangu* vorstellen, deren *Beat* nach Rock&Roll klingt. Genauer hingehört ergibt sich aber ein typisches 4x4x3 *Puls*-Pattern. Es spielen Schlagzeug, *marimba*, Gitarre und Bass. Stella singt mit mehreren Stimmen die "kinderleichte" Melodie, wie in meinem Arrangement beschrieben. Es folgt ein ausgedehntes Gitarrensolo. Der Part wiederholt sich und endet mit einem leichten *Fill-In* von der *Rhythmus*-Sektion, die damit das letzte *ndaishereketa* akzentuiert. Ein geniales, weil äußerst simples Arrangement – die Musik lebt vor allem durch die Improvisation und die minimalistischen Variationen. Für mich handelt es sich hier eindeutig um *world music for kids*, denn sie transportiert das positive und glückliche Gefühl von Kind-Sein – so empfand ich dieses Lied schon bevor ich ins Begleitheft gesehen habe, und so empfinde ich es auch jetzt noch.

Ich schließe also, dass sie ein sehr glückliches und fröhliches Kind gewesen ist – auch etwas trotzig und frech eventuell, laut eigenen Angaben. Das Rinderhüten ist ihr aber nicht nur wegen dem Singen eine große Freude. Was sie besonders witzig empfindet, ist, dass ihr Großvater immer wieder die gleiche Geschichte erzählt, jedes Mal aufs Neue, als ob er sie noch nie erzählt hätte. (vgl. Chiweshe 2008d: 1)

So when he started again, I would say to myself or to him, "Now you have started your jokes. Now you have started your jokes..." and I was laughing. [...] But the next time, he was saying, „you know, what I am telling you will come to happen [...] again, because it is not over.“ (ebd.)

Er erzählte ihr immer wieder die Geschichte des ersten *Chimurenga*. Dieser Geschichte geht allerdings eine ältere voran – es ist die Geschichte Zimbabwes: Die zwei dominierenden *Ethnizitäten* des heutigen Zimbabwe sind *Shona* und *Ndebele*., die größte Minderheit *Tonga*. Das Areal an sich wird schon sehr lange von *Humanoiden* bewohnt: Die ältesten Schädelfunde von Vorfahren des Menschen, die dort entdeckt wurden, sind an die 2 Mio. Jahre alt.

Prähistorische Felszeichnungen von nomadisch lebenden Jäger- und Sammler-Kleingruppen, die unter dem Begriff *Khoisan* zusammengefasst werden, lassen sich zwischen 20.000 bis 30.000 v. Ch. datieren. Diese Gruppen sind damals die einzigen Bewohner des östlichen und südlichen Afrika, heute weltweit bekannt durch den Spielfilm "Die Götter müssen verrückt sein" (Uys 1980), sicher auch wegen ihrer merkwürdigen sprachlichen Verwendung von Klick-Lauten. *ChiShona* hingegen ist ein Konglomerat verschiedener *Bantu*-Dialekte. Die frühesten Vorfahren der *Shona* breiten sich im Laufe des ersten Jahrtausends v. Ch. vom Norden Kameruns entlang des Regenwaldes Richtung Osten aus. Dabei übernehmen sie Großviehhaltung und Eisenmetallurgie von den dort angesiedelten Gruppen. Zusätzlicher Kulturkontakt mit den Pygmäen des Regenwaldes ist anzunehmen. Nach der Umwanderung des Waldes lassen sie sich im Zwischenseengebiet nieder. Es entsteht eine Hochkultur der frühen Eisenzeit. Diese Kultur expandiert etwa 100-200 n. Ch. in Richtung Küste im heutigen Grenzgebiet zwischen Tansania und Kenya. Um 300-400 v. Ch. folgt eine parallele Expansion Richtung Süden in das heutige Gebiet Transvaal / Süd-Moçambique. Dieser "östliche Strom" überschreitet schließlich den Limpopo, unter ihnen die sog. "Proto-*Shona*-Sprecher". Sowohl nördlich als auch südlich von ihnen siedeln andere *Bantu*-Gruppen, die in der Zeit zwischen 400-1000 n. Ch. die autochthonen *Khoisan* beinahe völlig absorbieren. Die "Proto-*Shona*" entwickeln dort zwischen 500-900 n. Ch. eine spät-eisenzeitliche Hochkultur unabhängig und parallel zu ihrem eigentlichen Herkunftsgebiet Shaba/ Zaire. Von dort drängen weitere Gruppen Richtung Süden, und gleichsam ziehen die spät-eisenzeitlichen Proto-*Shona* auf das Hoch-Plateau, dessen Zentrum die heutige Hauptstadt Harare bildet. Etwa 1100 n. Ch. kommt es so zu einer Absorption bereits ansässiger *Bantu*-Gruppen, die wiederum die *Khoisan* absorbiert haben. (vgl. Brenner 1997: 5f)

Aus einer der archäologisch fassbaren frühen *Shona*-Regionalkulturen auf dem Plateau, der sogenannten Gumanye-Kultur, entwickelt sich im Süden der erste der großen *Shona*-Staaten, jenes "Groß-Zimbabwe" (ca.1250-1450), dessen Mittelpunkt die nahe dem heutigen Masvingo gelegene Residenzstadt mit ihren steinernen Prestigebauten bildet und dessen Autorität bei der Ankunft der Portugiesen um 1502 bereits auf zwei Nachfolgestaaten übergegangen ist: im Norden auf den Mutapa-Staat (ca. 1450-1880) und im Süden auf den Torwa-Staat (ca. 1450-1650). Letzterer geht seinerseits im 17. Jahrhundert im Changamire-Staat der Rozvi (ca. 1680-1840) auf, dessen Macht sich im 18. Jahrhundert über weite Teile des Plateaus erstreckt, im frühen 19. Jahrhundert aber durch die Nguni-Invasion gebrochen wird. (Brenner 1997: 6)

Die heutigen *Ndebele*, im *Matabeleland* angesiedelt, sind die Nachfahren dieser kriegerischen *Zulu*-Gruppen, der *Nguni*. Ihr berühmt-berüchtigter König *Shaka* erzeugt durch eine Serie von Kriegen zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Zeit der Unruhe im südlichen Afrika, die als *Mfecane* bekannt ist. Eine Welle von Stämmen flüchtet aus ihren ansässigen Gebieten, sodass man von einer kleinen Völkerwanderung sprechen kann. Unter König *Mzilikazi* vereinen sich Teile der *Nguni* und weiterer

vertriebener Volksgruppen und ziehen zuerst in das Gebiet des Transvaal, wo sie von den Buren besiegt werden. So ziehen sie weiter in das Gebiet des heutigen *Matabeleland*, damals unter der Herrschaft der *Changamire*. Da diese schon von den ständigen Kriegen mit den Portugiesen geschwächt sind, kommt es 1839 zum Niedergang dieser Königsdynastie. So lassen sich die *Ndebele* in *Matabeleland* nieder, wobei *Mizilikazi* von vielen *Chiefs* residenter Volksgruppen als Herrscher akzeptiert wird, sodass sein Reich bereits 1840 im Norden bis an den *Umina* langt. Aufruhen der *Shona* dauern bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts an. Als die britischen Kolonialisten auf Goldsuche in das Land strömen, ist gerade *Mizilikazis* Sohn *Lobengula* an der Macht. (vgl. Weiss 1983:19f)

Ersten Missionaren folgten 1888 Vertreter der British South African Company (B.A.S.C.). In einem Schreiben, in dem sich Lobengula als König von Matabeleland und Maschonaland bezeichnete, übertrug er der B.S.A.C. die monopolen Schürfrechte für das gesamte Gebiet. Als Gegenleistung erhielt er eine lebenslängliche monatliche Zahlung von 100 Pfund Sterling, 1.000 Gewehre und Munition, außerdem wurde ihm ein Schiff versprochen, das später mit 500 Pfund verrechnet wurde.

Dieses Abkommen veranlaßte Cecil John Rhodes, Premierminister der Kapkolonie, 500 Polizisten und 200 junge Männer als "Pioniere" nach Mashonaland zu schicken, wo sie am 12. September 1890 die britische Flagge hißten – als "erste Zivilbevölkerung von Mashonaland", wie die Engländer es auf eine Gedenktafel schrieben. Von den ansässigen *Shona*, mit denen nicht einmal Verhandlungen geführt wurden, war keine Rede. (ebd. 20)

Angeblich ist der Name *Shona* damals entstanden: Er ist *Sindebele* (Sprache der *Ndebele*) für "die Verachteten" (vgl. Bonin 1979: 199), also eine Fremdbezeichnung. Die rhodesische Kolonialregierung hat diesen Begriff propagiert und somit zum anerkannten Volksnamen gemacht (vgl. Bender 2000: 244). Tatsächlich mussten die von den Portugiesen geschwächten *Shona* bei der Invasion der *Ndebele* in die Berge flüchten. Die meisten *Shona*, die ich bisher kennen gelernt habe, reden von sich selbst am liebsten mit der tatsächlichen Bezeichnung für ihre Ethnie.

Als *Matabele* (Plural⁵²) bemerken müssen, dass es Cecil Rhodes nicht nur um Goldabbau geht, da sich immer mehr Siedler in ihrem Land niederlassen, kommt es bereits 3 Jahre nach der Ankunft der Pioniere zu einem blutigen Krieg, der in den Geschichtsbüchern oft als Aufstand bezeichnet wird. Die neuen Maximgewehre geben den Siedlern allerdings einen entscheidenden Vorteil, sodass sie die Oberhand behalten. Der zweite Aufstand 1896 endet mit der Flucht und dem mysteriösen Tod *Lobengulas*. *Mashona* (Pl.) aber, die bereits bei diesem Aufstand ihre ehemaligen Feinde, *Matabele*, unterstützten, haben noch nicht aufgegeben. (vgl. ebd. 20f)

[*Charwe*, das] Medium der [*Ambuya*] *Nehanda* war damals eine junge Frau, die im *Mazowetal* lebte. Sie prophezeite: "Die Ahnen fordern, daß ihr zu den Waffen greifen sollt. Der Kampf wird erfolglos sein, und ich werde sterben, aber der Wille der Ahnen muß erfüllt werden." (ebd. 21)

52 Der bestimmte Artikel ist durch die Beugung des Wortes im Wort enthalten, somit muss er im Deutschen wegfallen.

Genau hier setzt die Geschichte von Stella Chiweshes Großvater ein. Sie erzählt im Detail, wie es zu diesem Ringen, zu diesem Aufruhr genannt *Chimurenga* gekommen ist. Die Geschichte beginnt damit, dass *Charwe Stella Chiweshes* Ur-Großvater *Munyaka* besucht, um ihm von der Invasion der britischen Siedler zu berichten:

Ambuya Nehanda: "Kaguvi, siehst du nicht was im ganzen Land passiert?"

Sekuru Kaguvi: "Ja. Ich sehe es. Ich dachte mir, dass du es erlaubt hast. *Makiva*⁵³ töten uns, und vertreiben uns von unserer Heimat – den Plätzen, wo wir seit Anbeginn der Zeit leben. Und sie erzählen uns, dass ihnen nun dieses Land gehört. Wer nicht wegzieht, den bringen sie um."

Ambuya Nehanda: "Genau aus diesem Grund bin ich gekommen, um dich zu fragen, ob du damit einverstanden bist."

Sekuru Kaguvi: "Niemand kann mit so etwas einverstanden sein. Also was sollen wir tun."

Ambuya Nehanda: "Nun, wir müssen zurückschlagen. Wir können nicht einfach dabei zusehen, was sie uns antun."

Sekuru Kaguvi: "Es sind nicht viele Männer. Wir werden sie töten."

(vgl. ebd. 38f und Chiweshe 2008d:1)

Also trommelt *Munyaka* alle zusammen. *Mashayamombe* führt die *Vachimombe* über den *Mupfure* (Fluss), *Rwizi* und *Mupawose* kommen von *Chiwero* (heutiges Harare) mit ihren Leuten und dem gesamten Vieh. Als sie alle beisammen sind, führt er sie auf einen Hügel nahe *Chiwero*. Es gibt dort eine riesige Höhle mit Tunnelsystemen und einem unterirdischen Fluss. Vor der Höhle befindet sich eine natürliche Steinbarrikade. Sie haben dort die Idee, *gidi* an zu fertigen. (vgl. ebd.)

Ellert (vgl. 1984: 57f) erklärt, dass diese Art von Vorderlader im 19. Jahrhundert von bereits importierten Schusswaffen kopiert worden sind. Davor waren Schusswaffen ein sehr wertvoller Besitz für die Jagd und den Krieg, da äußerst teuer. Das Wort *gidi* ist eine onomatopoetische Nachahmung des Geräusches beim Feuern. Ellert bestätigt weiter ihren Einsatz im *Chindunduma* von 1986, auch bekannt als *Erster Chimurenga*. Diese Waffen sind unberechenbar, da es das Risiko gibt, dass sie vor dem Gesicht des Schützen hochgehen. Es ist nicht bekannt, wer auf das Geheimnis lokaler Gewinnung von Schießpulver gekommen ist. Fakt ist jedoch, dass *unga* (Schießpulver) hergestellt worden ist. Man verwendet hierzu Erde aus Höhlen von Granit-Inselbergen, in denen Klippdachse (*Mbira*⁵⁴) hausen, die man aufkocht und filtert um Salpeter zu extrahieren. Dem Salpeter wiederum mischt man dann gemahlene Kohle unter. Diese elementare Art von Schießpulver ist regelmäßig verwendet worden. Die *Ndebele* gehen damals sogar so weit, Munition und ihre eigene Art von Schusswaffe zu konstruieren, die notfalls auch mit speziellen Kräutern (!) funktioniert. Zu den *zvigidi* (Pl.) oder *chigidi* (Sg.) bemerkt Ellert (ebd. 57) abschließend:

53 *Makiva* – *ChiZezuru*: wörtlich Friedhof oder Tote, übertragen als Schimpfwort für "Weisse". Weil die "Weissen" so eine helle Haut haben und sich die Pioniere militant und steif verhalten, denken die *Mashona* zuerst es handelt sich um lebende Tote. Wir würden heute *Zombies* sagen.

54 Klippschliefer/ Klippdachs – *hyrax / procavia capensis*: engl. *rock dassie*, chiShona *mbira* 9 (hoch-tief) zu unterscheiden von *mbira* 9/10 (tief-tief). Habitat erwähnt im vorangehenden Kapitel. Das optische Charakteristikum dieses Tiers ist unter anderem ein nur rudimentär ausgebildeter Schwanz. (vgl. Dale 1975: 4,131)

The manufacture of the *chigidi* was a remarkable innovation improved with time. It can be compared with earlier technological achievements in mining, smelting, agriculture, not to mention ample evidence of the steadily evolving culture and a democratic way of life. All this is in contrast with later political and racist propaganda that the Shona people were helplessly primitive and needed to be protected and civilized.

Es lässt sich hier auch darauf schließen, dass die notwendigen Granit-Höhlen in ihrer Nähe gewesen sind, wahrscheinlich handelt es sich bei der von *Ambuya Chiweshe* beschriebenen Höhle genau um so einen Typus, was natürlich strategisch Sinn macht. Die drei Waffen die gebaut werden, vertraut man je drei älteren Herren an – sicherlich auch wegen der Gefahr schwerer Verletzungen: *Sekuru Zembanganu*, *Sekuru Mugaroreri* und *Sekuru Makwazine* richten die Gewehre durch die Steine nach außen. *Ambuya Chiweshe* (vgl. 2008d: 1) merkt an, dass es immer einen unter ihnen gibt, der seine eigenen Leute verrät. Und so geschieht es, dass die Briten auf ihren Pferden Richtung dieser Höhle reiten. Unter ihnen sind auch Afrikaner – sie wechseln sich in Reihen mit den Briten ab (vgl. Weiss 1983: 3). Die Angreifer rechnen aber nicht mit *zvigidi*, und so schießt man sie alle tot.

Als die Freiheitskämpfer niemanden mehr an der Front stehen sehen, beschließen sie nach Moçambique aus zu wandern. Doch gerade als sie die Höhle in der Nacht verlassen kommt britische Verstärkung. Ihr Großvater hat ihr immer wieder diese Szene geschildert: Sie müssen über die toten Körper hinweg kriechen – sich im Blut der Gefallenen tot stellen. Genau an diesem Punkt denkt sich *Stella Chiweshe* (vgl. 2008d: 2) als Kind immer, dass ihr Großvater Witze macht – es ist einfach unvorstellbar für sie.

Sie schaffen es zu entkommen und gehen in einer geraden Linie Richtung Moçambique: *Ambuya Chiweshe* schildert uns, dass die *Shona* immer so gehen: hintereinander, in einer Linie, mit ihrem Vieh. Das europäische Seite-an-Seite-Gehen erinnert sie immer an Rinderhüten, aber sie habe sich mittlerweile daran gewöhnt. Die gigantische Masse an Personen und Tieren schneidet einen Pfad in den Boden, der bis zu einem halben Meter tief ist und den man heute noch sehen kann. (vgl. ebd.) De facto hat ihre Mutter *Francisca Gumboreshumba* etwa fünf Meter von diesem Pfad entfernt ihr Haus gebaut – 1978 in den *Masembura Tribal Trust Lands* bei *Bindura* (vgl. Weiss 1983:33).

Es war also nicht schwer für die Briten den *Shona* zu folgen, sie brauchten ja nur den tiefen Fußspuren zu folgen. Man hat aus diesem Fehler für den *Zweiten Chimurenga* gelernt – die Briten konnten dann nicht mehr feststellen, woher die FreiheitskämpferInnen gekommen oder wohin sie gegangen sind. Die Verfolger sind jedenfalls in der Überzahl und den flüchtenden *Shona* auf den Fersen. Als diese "Caravane" am Weg nach Moçambique auf eine Höhle stößt, spricht *Sekuru Kaguvi* durch *Munyaka*: "Ich habe hier noch etwas Geld. Diese Leute könnten uns eventuell einholen, also werde ich dieses Geld für die Geister hier in dieser Höhle lassen." Es handelt sich um altes Gold aus dem 18. Jahrhundert, das als Geschenk weitergegeben worden ist. Dreieinhalb

Zinnbehälter voll mit diesem Gold wurden in der Höhle versteckt. Die genaue Bedeutung hiervon konnte ich im Interview allerdings nicht in Erfahrung bringen – es soll anscheinend eine "göttliche Intervention" auslösen. Und tatsächlich fällt in der Früh bei Sonnenaufgang ein großer Stein vom Felsen. *Ambuya Chiweshe* spekuliert, dass sie dieser Stein eventuell hätte retten können, wenn er den Eingang zur Höhle versperrt hätte. Man sieht den Stein als Zeichen aufzubrechen und *Sekuru Kaguvi* und *Ambuya Nehanda* rufen durch ihre Medien: "Wir müssen fliehen, der Feind ist uns ganz nah." Darauf verschwinden die beiden plötzlich. Doch da die Gefolgschaft träge ist und nicht sofort reagiert, sondern sich lieber um Hab und Gut kümmert, wird sie noch in dieser Höhle gefangen genommen. Die Briten passen sie vor der Höhle ab, aber keine Spur von den Medien *Charwe* oder *Muniyaka*. Die Briten bringen die gesamte Gefolgschaft nach *Mashonaland East*, in ein Gefängnis in *Goromonzi*. (vgl. Chiweshe 2008d:2)

Sie foltern die Freiheitskämpfer drei Tage lang, um zu erfahren, wo sich die spirituellen Anführer *Nehanda* und *Kaguvi* aufhalten, doch niemand weiß es. *Queen Victoria* hat angeblich den Auftrag gegeben, die Köpfe dieser Führer nach England zu schiffen. Als am dritten Tag mit dem Tod gedroht wird, sieht man plötzlich *Charwe* und *Muniyaka* in die Richtung des Gefängnisses kommen. Die beiden bleiben auf Distanz stehen und werfen ihre Kleidung vor ihre eigenen Füße, als Zeichen sich zu ergeben. Die Briten legen ihnen Handschellen an. Die Geschichte, die *Stella Chiweshe* immer wieder von ihrem Großvater erzählt bekommt, unterscheidet sich nach ihren Angaben in diesem Punkt markant von den Geschichtsbüchern (siehe Weiss 1983: 22): *Nehanda* und *Kaguvi* haben sich für das Wohl ihrer Leute freiwillig ergeben (vgl. Chiweshe 2008d: 3), und sind nicht – so die offizielle Version – gefangen genommen worden. *Charwe* wehrt sich bis zu ihrer Hinrichtung am 27. April 1897 davor christianisiert zu werden, worauf die *Shona* noch heute stolz sind (vgl. Weiss 1983:22f). *Muniyaka* aber wird noch kurz vor seiner Hinrichtung am selben Tag Bernhard getauft. Beide werden erhängt, und man trennt ihre Köpfe ab, um sie für zwei Monate im damaligen Museum in Salisbury aus zu stellen – als Symbol und Abschreckung. Danach werden die Köpfe nach England verfrachtet. Die Körper begraben die Briten an einem bestimmten Ort, von dem sie ausgehen, dass dieser unentdeckt bleiben wird. Laut *Stella Chiweshe* (vgl. 2008d:3) sind diese Köpfe noch immer in England. Diese Geschichte macht ihr Zeit ihres Lebens immer wieder Sorgen, was man auch in dem Film *Rambisayi – Music of the Ancestors* (Wicksteed 1990: 43-46) gut sehen und nachvollziehen kann: Damals – als der Film 1988 gedreht wird – ist sie vor allem besorgt, was überhaupt mit diesen Köpfen geschehen ist. Sie führt an, dass ihr Großvater das Begräbnis seines Vaters nicht gesehen hat, folglich weiß niemand etwas. Es sei an der Zeit, die Köpfe zu begraben und somit diese Geschichte abzuschließen: die Geschichte des *Ersten Chimurenga*. Der Film endet mit einer eigenen Version des Liedes *Baya WaBaya* (ebd. 46-48):

*People are gathering, and fighting wildly
 Stabbing with Spears
 No... no... no... Please
 They died and left the war continuing
 And they left the Great Chief dead
 War... war... war
 People are gathering for war...*

Die Übersetzung wird im Film in den Untertiteln gezeigt. Es handelt sich wirklich um einen leicht abgewandelten Text – im Vergleich zu dem Lied, das auf *Stella Chiweshe's* Album *Chisi* (1990: 9, #11) zu finden ist:

*Rave gombemukomberanwa x4
 Doringa kudenga nhasi kuna makore
 Woyiye woyeire woyiye wondende x2
 Haiwaiwaka imi woyiye
 lmi woyiye x2
 Chamandidaniraha x6
 Dcwedza bwekenya Chiweshe
 Rava buka rinobva mudziva x4
 Ayie wona wona wona
 Wona x3
 Woyiye woyiere woyiye wondende x2
 Woyiye woyiere
 Wona x3
 Woyiye woyiere woyiye wondende x2
 Haiwa waka imi woyiye
 Baya wabaya hayeha

 Woyiye wondende haiwaka imi woyiye
 Ndashora Changamire
 Hondende iniwee
 Ndati ndimutse dare
 Haiye wondende x5
 Haiye wona wona
 Haiye wondende x8
 Haiye wona wona wona
 Haiye wona*

Die Übersetzung des Textes erwies sich als äußerst kompliziert. Ich persönlich konnte die Vokabeln die hier niedergeschrieben wurden nirgends finden. Weiters habe ich von meinen Informanten eine Übersetzung erhalten, die so gar nicht zu dem passt was ich akribisch aus dem Text herauslesen kann bzw. was *Stella Chiweshe* (ebd. 4) selbst über dieses Lied sagt – Baya WaBaya heißt insofern: *"To slay with spears in a battle[.] This is a war preparation song. People sing and dance in order to feel their own strength before attacking the enemy."* Diese Formulierung entspricht wohl sehr genau der Übersetzung, die ich oben aus dem Video transkribiert habe. Anstelle von *Changamire* oder

Chiweshe - singt sie im Film: *Mambo*. Übersetzt wird das mit *Great Chief*, an sich wird das standardisiert mit König übersetzt. So macht das für mich durchaus Sinn: Sie spricht eindeutig von ihrem Ur-Großvater, das Medium von *Sekuru Kaguvi*. Er ist eben der Anführer des Freiheitskampfes gewesen, und dieser Kampf ist noch nicht vorbei, weil sie diesen Anführer "tot" gelassen haben. Das soll heißen, dass ihm keine ordentliche Bestattung zugekommen ist, und er somit nicht zu einem *mhondoro* werden kann. Wir müssen hier zwischen dem *mhondoro Kaguvi* und seinem Medium *Muniyaka* unterscheiden: Es geht hier um das Medium, denn der *mhondoro* ist ja bereits ein Geist, ein Ahnenheld.

Mittlerweile weiß ich auch, dass mein Informant die live Version von der CD *Shungu* (vgl. 1994: #3) übersetzt hat: Da ich ihm die Songs nicht direkt habe zukommen lassen können, hat er immer die Version übersetzt, die in Zimbabwe am bekanntesten ist. In diesem Fall ist das problematisch gewesen, weil, wie der Titel der live Version schon verrät, *Hondende* eben nicht *Baya WaBaya* ist, sondern nur die gleichen *mbira* Phrasen verwendet. Beim Hören des besagten Titels, kann sich noch so etwas wie ein *Chorus* identifizieren lassen, allerdings scheint das "Wa" dabei verschluckt zu werden, was wiederum die Bedeutung ändert. Die Übersetzung dieser live Version ist auch äußerst interessant für unsere Geschichte:

Jetzt ist die Zeit gekommen, unseren Erfolg zu feiern
Wir sind jetzt am Zug
Sie haben uns ihre Schwäche gezeigt
Wir nutzen das zu unserem Vorteil

Die Verstorbenen, die wir für immer von uns gegangen sind
Werden wir nicht wiedersehen
Sie sind jetzt wie Tiere im Dschungel
Wir werden uns um sie keine Sorgen machen
Sie sind für immer gegangen

Die politische Botschaft dahinter ist wohl kaum zu überhören. Aber auch die Sicht von Stella Chiweshe scheint sich geändert zu haben. Die Menschen, die im Krieg gefallen sind, sind unwiederbringlich gegangen – es macht keinen Unterschied, ob sie *mhondoro* geworden sind oder nicht: Im Dschungel gibt es viele Tiere. Manche wie Löwen oder Paviane können *mhondoro* haben. Es geht nicht mehr um Krieg – die *Shona* haben bereits gewonnen, und sie haben aus den Schwächen ihrer Gegner gelernt. Sie werden diese Schwächen zu ihrem Vorteil nutzen. Was aber ist diese Schwäche der Gegner? *Ambuya Chiweshe* (2008e:3f) hat mir bei unserem letzten Interview spät nachts vom 14. zum 15. August eine eigene Version von *Baya WaBaya* mit englischem (!) Text vorgetragen, die diese Frage meines Erachtens beantwortet – die Version ist als Video im digitalen Anhang enthalten:

[...] now I am the only one left, who knows the story, that my grandfather told me, [of] which I was thinking it was a joke. [So] that I thought, one day, "okay." When we came from that tree, you know, how we got up at dawn at the same time [...], when we were sleeping together in a small place, but it feels like a big room, and you don't touch each other, and you fall asleep, and then you wake up at the same second! And we looked at the child, it was the time we wanted to talk... to the land... of England. The reason why I wanted to talk to [the land is] because one day it talked to me. So, I knew, that if I talked, it could hear me. And I told him this time afterwards, so he wanted to go and ask them from the museum. But take three days before you go and ask. Right, on the third day, he went to that museum, and he asked...

And [I] was told by that lady, "Oh! There was no better time you could have come. You have come in the right time. Because three days ago it was passed that we bring back all the things we took from all the countries." And I said, "Okay! That is nice. But, can you tell me in which place you kept these heads." And she replied, and she gave me 365 [names of] museums in the whole of England. And I said, "Come on. You cannot do that. You know, I know you keep records. And you know, where this is. You know where they are. I am going to [need] money, so... for hotels, if I go round, and for transport", and they said, "No, the museums do not have such a department."

Now it has been a long time, and she's thinking that I forgot, because she said, "if they were heads of important people, how come you come by yourself, and not with many other people?" And I said, "This, you cannot ask me this. Because I am being sent by the people with the heads, who are here. And I did not go to people and say, 'Hey, go with me.' Who pays the tickets for them, and where [will they] come and sleep? Just give me those heads. I want to take them back. With this I am helping you, cause I am going to take them back." And I kept quiet. And until now, when the tour allows [it], I will go back to them and say, "How far are we?" I tell them, they will be thanked for very much, if they do that. Because asking for those heads is not like war.

Was sehen wir hier? Es ist ihr persönlicher Kampf, der als Bitte zu verstehen ist: Sie bittet darum diese Schädel zurück zu bekommen. Das ist ihr ein wirklich großes Anliegen, denn auch in unseren informellen Gesprächen ging es oft um diese Köpfe. In meinem Feldtagebuch finden sich Notizen, dass wir sogar im Rahmen ihres Auftritts im *Arte l'Urbangi* am 26. August, 2008 zu dritt über das Thema diskutiert haben: Mein Onkel, *Ambuya Chiweshe* und ich. Es geht hier nicht nur um Idealismus, es geht um die Schwäche "unserer"⁵⁵ Kultur: Bürokratie, die aus den Menschen Maschinen macht. Ich plädiere in diesem Fall eindeutig dafür, ihr diese Schädel auszuhändigen, da *Stella Chiweshe* tatsächlich symbolisch für die Kultur der *Shona* steht und durch ihre Verwandtschaft hier ganz eindeutig persönlich involviert ist.

Musikwissenschaftlich gesehen – was nun den sog. *Chorus* angeht – es gibt hier keinen mehr: Und das war auch der Grund, warum ich etwa 3 Stunden gebraucht habe, bis ich aus all ihren Musikstücken den richtigen Titel (*Baya WaBaya*) der *Mbira* gefunden habe. Die *Shona* unterscheiden drei Gesangsstile (vgl. Berliner 1981:115-123): *mahonyera*, *huro* und *kudeketera*, oftmals finden sich alle drei in einem elaborierten Lied. Unter *mahonyera* versteht man tiefe

⁵⁵ Ich will mich gerne hier selbst im Sinne der *Ethnizität* von dieser Kultur unterscheiden – eine große Aufgabe?

Gesangslinien, meist nur Silben, die einer *inhärenten Linie* im *mbira*-Spiel folgen. Der hohe Gesang *Huro* besteht oft nur aus *kunguridizra*, dem typischen Jodeln, das in abfallenden Linien mit Gesangssilben dargeboten wird. *Kudeketera* bezeichnet eine Art Sprechgesang – hier liegt Text in poetischer Form vor. Dieser Text kann zwar fixer Bestandteil der Komposition sein, oft ist er aber improvisiert und spiegelt momentane Situationen wider. An den drei verschiedenen Versionen von *Baya WaBaya* lässt sich klar erkennen, dass *mahonyera* und *huro* essentielle Bestandteile eines Liedes sind, was die Wiedererkennbarkeit betrifft. *Kudeketera* hingegen ist variabel, und obwohl es meistens die eigentliche Botschaft vermittelt, kann auch darauf verzichtet werden, ohne dass das Lied nicht mehr zu erkennen ist. Im Fall von *Baya WaBaya* ist die Variation bei der englischen Version sehr drastisch, aber vor allem das Fehlen von *mhonyera* und *huro*, also vom *Chorus*, macht das Lied fast unkenntlich. Im Begleitheft zu *Chisi* (Chiweshe 1990:8) ist von einem *continuous background chorus* die Rede, der durch Studioteknik mehrstimmig erklingt:

Jowerere handeha ndende, hiyaha baya waBaya hayeha

In dem Fall ist sogar dezidiert von einem *Chorus* die Rede, und da dieser dann auch noch den Titel des Liedes beinhaltet, ist mein Argument, dass die traditionellen Lieder der Shona einen *Chorus* haben, in diesem Fall ganz besonders schlüssig. Gehen wir davon aus, dass *huro* und *mahonyera* wenig bis gar keinen Text enthalten, der sich zuordnen lässt, so beinhalten diese Stile zumindest immer die *Kenn-Melodie*. Diese wiederum ist stark auf das *mbira* Spiel und dessen Harmonien zugeschnitten, die Harmonien wiederum sind oft *ident*, zumindest suggeriert dies die Literatur (siehe Kaemmer 1998:747, Grupe 2004:55f etc.). Wie bereits in Kapitel 2.6 vorgedacht halte ich diese Aussagen im wahrsten Sinne des Wortes für Suggestionen – kognitive Konstruktionen von Musikwissenschaftlern, die der tatsächlichen Praxis nur unter konkreten Bedingungen gerecht werden. Sollte also der Fall auftreten, dass *huro* und *mahonyera* das Lied nicht genau zuordnen lassen, dann wird hingegen das *kudeketera* weniger variabel sein, um das Thema klar zu definieren. Es handelt sich ja immer um klar definierte Themen – wenn man so will Lieder. Wie soll sonst auch zusammen improvisiert werden? Ich will den starren Blick der MusikethnologInnen gerne Richtung eigener Kultur lenken – und diese Kultur nenne ich jetzt bewusst "westlich": *The Axis of Awesomeness – 4 Chords* (2011) – einfach auf *you.tube* anhören, und andere, kreativere Populärmusik mit groben Verallgemeinerungen bitte in Ruhe lassen!

Das Zitat am Eingang dieses Kapitels ist ironisch zu verstehen: Wie wir in diesem Kapitel gesehen haben, war Stella zu der Zeit, als sie diese Geschichte vom *Ersten Chimurenga* immer wieder hört, jung und – so scheint es zumindest – sorglos. Die Geschichte nimmt sie alles andere als ernst (Chiweshe 2008d:4): *"It was one of his jokes, but this joke was endless, and it was making me endlessly laughing."* Als sie später in ihrem Leben schlagartig begreifen muss, was hinter dieser

Geschichte steckt, wird diese Geschichte todernt. Sie hat sich diese Konfrontation nicht ausgesucht, und doch handelt es sich hier um ihren persönlichen *Chimurenga*. Sie erinnert sich auch an einen Vorfall hierzu mit ihren Bandkollegen im Zuge der *Global Divas Tour* durch die USA, 1998 zusammen mit Susana Baca und Tish Hinojosa. Innerhalb von 31 Tagen spielten sie 28 Konzerte. Als sie in ihrem Motel-Zimmer ist, träumt sie, dass der Kopf ihres Ur-Großvaters herbeischwebt, um sich auf ihrem Nachtkästchen nieder zu lassen. Der Kopf blickt sie an und bittet sie: "Bitte bringe mich heim, und vergrabe mich in meiner Erde." Benommen springt sie auf und durchsucht das gesamte Zimmer nach dem Schädel, mehr noch, sie rennt bei der Türe hinaus und sucht draussen weiter, bis sie schließlich realisiert, dass es ein Traum war. Als sie später im Bus wieder einschläft, träumt sie weiter:

I dreamt that the head was in the middle of a big room. And this big room has a red carpet, and the roof [ceiling] is really high and with pillars, you know, this pillars that are above – people can also stand around but above. You know, and in the middle, there is a four-cornered place, which is just one meter – one meter – one meter, yah, corner... And in the middle is this fine wood, you know, this small wood, you know, and then... blocks of wood, you know, shining, and the head was in the middle. And there were men around the head, and they were standing like this [– with crossed arm] looking at the head, and saying to themselves, asking themselves, "So, what are we going to do with this head?" (Chiweshe 2008d:5)

Als sie aufwacht, schreit sie auf, und danach muss sie bitter weinen. Als sie den Leuten erzählt, was passiert ist, haben diese nicht viel Verständnis dafür. Einer ihrer Bandkollegen erinnert sie daran, dass das alles lange vorbei ist, und dass sie sich diese Sache doch ein für allemal aus dem Kopf schlagen soll. Die Leute seien alle glücklich auf dieser Tour, nur sie weine die ganze Zeit. (vgl. ebd. 5f) Nun, ich habe diese Frau persönlich kennen lernen dürfen, und ich kenne niemanden, der auf mich einen glücklicheren Eindruck gemacht hat. Doch sobald um dieses Thema geht, kann man richtig sehen, wie es ihr psychisch und mental aufs Gemüt schlägt. Das war einfach das genaue Gegenteil ihrer grundsätzlichen Verfassung. Ich nehme als ihr "Biograph" so etwas ernst: Man darf nicht vergessen, dass ihre früheste Geschichte sehr von diesem Ereignis geprägt ist. Ihr Großvater hat das alles miterlebt, als er etwa 10 Jahre alt ist – er hat zwar nicht wirklich verstanden worum es dabei geht, doch er hat mehr als eine Ahnung, und folglich erzählt er seine Geschichte weiter. Dass er mit ansehen muss, wie sein eigener Vater zur Exekution gebracht wird, ist eine Sache. Dass er durch die *last minute* Christianisierung seines Vaters dazu verdammt ist, sich wie Stella es nennt einer katholischen "Gehirnwäsche" zu unterziehen, ist die andere Sache. Denn nachdem sein Vater erhängt worden ist, wird er von den Missionaren der *Chishawasha Mission* im heutigen Harare erzogen. Somit wusste er Vieles über seine eigene Kultur überhaupt nicht, etwa wie man sich selbst ein Heim spirituell aufbaut. (vgl. Chiweshe 2008d:3)

Als er erwachsen ist, leben sie auch bei einer Mission, bei der *St. Michael's. Ambuya Chiweshe* (vgl. 2008a:6f) erinnert sich, dass ihr die Älteren immer leid getan haben, weil sie jeden Tag (!) am Morgen die 6 Uhr Messe besuchen müssen. Doch eines Tages versperrt ein spiritueller Löwe, also ein Träger eines *mhondoro*, eines "Ahnen-Helden", den Weg zur Kirche, und zwar genau an einer Stelle, wo es nicht möglich ist auszuweichen. Der Löwe sitzt eine zeitlang immer an dieser Stelle, den Kopf Richtung Dorf gerichtet, von wo die Leute kommen. An diesen Tagen gehen die Leute nicht in die Kirche. Sogar die Priester wissen davon, dass der Löwe wohl wieder am Weg schläft. Der Löwe macht das, um die Leute daran zu hindern, in die Kirche zu gehen. Im selben Kontext erwähnt sie auch, dass die Kirche nicht unbedingt göttlichen Agenden nach geht, sondern eher hegemonialen. Im Endeffekt ist *Rambisai Chiweshe* (vgl. ebd. 8) damals überglücklich, als sie diese Region verlassen darf, um zu ihrer Mutter nach *Bindura* zu ziehen.

4.3 Der Umzug nach Bindura – Mapira

Kutumira kwakashayisa mbira muswe. (Hamutyinei & Plangger 1987: 395)

In einer Folklore der *Shona* wird erzählt, wie verschiedene Tiere ihre Schwänze bekommen haben. Am Tag der Verteilung schickt der Klippdachs (*mbira*) andere Tiere, um seinen Schwanz für ihn zu holen. Der Allmächtige aber lässt dem Klippdachs ausrichten, dass er sich seinen Schwanz schon selbst holen müsse. Als der Klippdachs schließlich bei der Verteilung ankommt, war kein Schwanz mehr für ihn über. Dieses Sprichwort soll daran erinnern, wichtige Geschäfte nicht anderen zu überlassen. (vgl. ebd.)

Im Alter von etwa 8 Jahren zieht *Stella Chiweshe* (vgl. 2008a: 8) zu ihrer Mutter respektive zum zweiten Mann ihrer Mutter in die Region nahe *Bindura*, der Hauptstadt von *Mashonaland*. Er heißt *Nekati* mit Nachnamen. Diesen Namen verwendet *Stella Chiweshe* auch als alternativen Nachnamen in ihrem Album *Shungu* (1992: 12). Sie soll dort auf das Neugeborene ihrer Mutter aufpassen (vgl. *Chiweshe* 2008a: 9), wie wir bereits im Kapitel 4.1 erfahren haben ist dies eine gängige Praxis. Wie wir dem Nachruf (vgl. 2002: 4) ihres Bruders *Elfigio Nekati* entnehmen können, war dieser für sie ein *Mbira*-Held. Ich vermute, dass es sich um dieselbe Person handelt – sie hat immer wieder von einem bestimmten Bruder gesprochen. Sie muss ihn sehr geliebt haben, so wie diese erweiterte Familie, sonst würde sie wohl kaum den Namen (symbolisch) annehmen. Von ihren Geschwistern wird in diesem Kapitel noch die Rede sein. *Ambuya* erinnert sich daran, dass es ihr in der Gegend sehr gefallen hat: Die Flüsse trocknen niemals aus, und es gibt eine Vielzahl wilder Früchte (vgl. *Chiweshe* 2008a: 9). Sogar ihre Großeltern ziehen zu ihnen, als *Stella* 11 Jahre alt ist (vgl. ebd. 8). Dies ist von einem strikt traditionellen Standpunkt aus betrachtet eine Ausnahme, da ja das *Blut* der Ehefrau und somit ihrer Eltern fremd und somit Tabu ist – ganz besonders lässt sich das von der Schwiegermutter behaupten (vgl. *Aschwanden* 1976: 29-36, 150, 155ff, 200f, 210).

Eines Tages – *Ambuya Chiweshe* spricht in der Erzählung (vgl. 2008a: 9f) von sich als Kind – sieht sie ihre Mutter mit großer Aufregung das 4-Uhr-Nachmittagsmahl zubereiten. Verwundert fragt sie, ob etwas anstehe, weil sie so glücklich ist. Ihr Mutter *Francisca* antwortet, dass es Freitag sei, und Freitag ist der Tag, um *mbira* Musik zu hören. Stella weiß nicht, wovon sie spricht: "Was ist *mbira*?" Ihre Mutter würgt daraufhin gleich ab, sie soll es einfach vergessen. Doch *Rambisai* wird neugierig: "Was ist dieses *mbira*, was dich so sehr in erwartungsvolle Vorfreude versetzt?" Es gehe sie nichts an, weil sie so wie so zu jung sei, mit zu kommen. Doch *Stella* ist das egal, sie beharrt darauf, sie zu begleiten. Ihre Mutter verkündet darauf, dass sie zu jung für *mbira sessions* sei. *Rambisai* antwortet keck: "Du wirst sehen, ich werde dort hingehen." Als sich *Francisca* abends nach dem Essen auf den Weg macht, schleicht ihr *Stella* nach. Sie weiß, dass ihre Mutter schneller laufen kann als sie, also folgt sie ihr in einem gewissen Sicherheitsabstand, sodass sie nicht abgefangen werden kann, falls sich ihre Mutter umdreht, um sie zu jagen. Und tatsächlich dreht sich ihre Mutter während des Weges drei Mal nach ihr um: "Bleib weg! Bleib weg!" Aber etwa 20 Meter Distanz scheinen auch ihr zu viel. Ihre Mutter nähert sich also der Gemeinschaftshütte, und in dem Moment, in dem sie die Schwelle überschreitet, ist *Stella* an ihrer Seite. Sie ist so schnell wie möglich gerannt, weil sie befürchtet hat, dass sie nach ihrer Mutter die Türe verschließen. Als sie den Raum betritt, sind alle überrascht, fast schon schockiert – sie wenden sich an *Francisca*: "Warum hast du dieses Kind mitgenommen?" – "Ich habe versucht sie aufzuhalten, aber vielleicht könnt ihr mir ja helfen." Ein stämmiger muskelbepackter Mann will sich gerade erheben, um einzuschreiten und sie nach draußen zu befördern, doch er hat noch keinen Schritt gemacht, da kreischt sie in voller Lautstärke auf. Die Menge steht wie vereist still: "Lasst sie einfach, lasst sie..." *Rambisai* denkt bei sich, dass die Leute vielleicht Angst um ihren Platz haben. Also kauert sie sich gleich hinter der Tür mit verschränkten Armen zusammen, um so wenig Platz wie möglich in Anspruch zu nehmen. Die ganze Zeit über, solange die *mbira* Musik spielt, sitzt sie so da, und ihre Augen fixieren die Füße der Leute – angeblich schaut sie heute noch gerne TänzerInnen auf die Füße, allerdings von der Bühne aus.

Das besondere an dieser Zelebration war, dass es ein *mbira njari* war – von einem alten Mann gespielt. Dieses Instrument scheint ein Rätsel: Gerhard Kubik (vgl. 1998: 47f) schreibt darüber nur wenig: Es gibt eine Version mit großen, breiten Lamellen, das *njari huru* (groß), und das gewöhnliche *njari*. Die Instrumentenbezeichnung *mbira*, die gewöhnlich bei all diesen Instrumenten in Zimbabwe verwendet wird, muss in diesem Fall der Typisierung *njari* nicht zwingend vorangehen. Stella verwendet beide Bezeichnungen. Laut Ellert (vgl. 1984: 63) wurde das *njari* erst Ende des 19. Jhdts. in den Raum Zimbabwe gebracht. Claire Jones (vgl. 1992: 112) wiederum berichtet, dass die *njari* mindestens vor 350 Jahren von der Gegend *Nyungwe* in Moçambique nach

*Buhera*⁵⁶ gebracht wurde. Kaemmer (vgl. 1998: 745) wiederum behauptet sie ist im 18. Jhdt. aus dem Zambezi Tal "importiert" worden. Grundsätzliches Charakteristikum der *njari* ist nach meinen Recherchen eine Anordnung der Lamellen in zwei "Registern", die beidseitig gleichmäßig von der Mitte nach außen von der tiefsten zur höchsten Lamelle erfolgt (siehe Abb. rechts – Scott Robinson 2004b: 10). Es hat eine durchschnittliche maximale Anzahl von 34 Lamellen und ist angeblich mit der *matepe*, auch bekannt als *hera*, verwandt – dies ist meines Erachtens nicht der Fall, vor allem dann nicht, wenn man die Stimmpläne nach Scott Robinson (ebd. 8f) vergleicht. Das an diesem Ort (10) vorgestellte *njari* ist die *huru* (große) Version mit 29 breiten Lamellen des berühmten *Simon Mashoko*⁵⁷. Die Stimmung ist beidseitig ident, ausgehend von der tiefsten Lamelle, die als einzige nur einmal vorhanden ist. Somit kommen wir auf die 29 Lamellen. Paul Berliner (vgl. 1981: 25) berichtet, dass die *njari* heute mit den *Karanga* assoziiert wird, die vor etwa 140 Jahren noch die Ethnie für die *mbira dzavadzimu* in Zimbabwe waren. Es kam zu einer gegenseitigen Befruchtung zwischen musikalischen Idiomen, die in unterschiedlichen Versionen von *Mbira* Stücken zum Ausdruck kommt, inspiriert von dem traditionellen Repertoire unterschiedlicher *mbira* Typen, Mundbögen (bes. *chipendani*) oder Pan-Flöten (bes. *ngororombe*). Veränderung und Innovation waren immer schon Bestandteil der aural tradierten *Mbira* (Musik). Die Kolonialisierung Mitte des 19 Jhdts. – im vorangehen Kapitel geschildert – war hier noch ein zusätzlicher Motor. Wenn wir uns ins Jetzt begeben, können wir ganz klar erkennen, dass durch das *World Wide Web* dieser konstante Fluss von Kultur besonders beschleunigt wird: Über *Google* lässt sich dort über das *Njari* in kürzester Zeit mehr Information einholen, als in vielen wissenschaftlichen Büchern. Die kritische Auseinandersetzung mit diesem Material ist allerdings, wie bereits in Kapitel 2.5 erwähnt, von literarischen und empirischen Vorstudien abhängig.



56 *Bu-hera* – meiner Spekulation nach handelt es sich hier eher um die *hera*, ein naher Verwandter der *matepe* (*mbira*). Claire Jones Darstellung (vgl. 1992: 112) einer *najri* ist meines Erachtens eine *hera*. Ihre Behauptung, dass *hera*, *matepe*, *najri* und *karimba* alle unter dem Begriff *mbira dzavadzimu* zusammengefasst werden können, weil sie alle in Ritualen Verwendung finden, halte ich für eine unnötige *Verkomplizierung* bzw. für falsch (siehe dieses Kapitel). Im Endeffekt ist damit die sogenannte *mbira nhare* oder *huru* gemeint, die im Vergleich zu allen anderen *mbira* Typen in Zimbabwe die breitesten und somit tiefsten (oder auf *chiShona* größten) Töne im Bass hat. Maraire (vgl. 1990: 233 Abb.) unterscheidet sie von der *Madebe* (sic!) und der *Nyunga Nyunga* (*Karimba*/ *Kalimba*).

57 *Simon Mashoko* war ein wichtiger Informant von Paul Berliner (siehe 1981: 45f, 59ff, 128, 142f, 153f, 163-9, 185, 194, 210, 236ff, 240, 243): Das Buch *The Soul of Mbira* enthält auch einen kleinen biographischen Teil über ihn (siehe ebd. 223-226), und das Titelbild der aktuellen Druckversion zeigt *Mashoko* beim Spiel mit geschlossen Augen singend. Es gibt eine österreichische multimediale Installation bzw. einen Film über das Leben von *Mashoko* von Klaus Hollinetz, Michael Pilz und Werner Puntigam mit dem Titel *Gwenyambira - A Tribute To Simon Mashoko* (2002). *Simon Mashoko* verstarb leider im Juni 2007.

Allgemein lässt sich festhalten, dass die Tradition der *Mbira* (Musik) schon immer im Fluss war, und heute stärker im Fluss ist, als je zuvor. Trotz eines gigantischen *body of knowledge* gibt es kein einziges wissenschaftliches Werk, dass die Gesamtheit des Phänomens *Mbira* auch nur annähernd beschreiben kann. Es ließe sich allein über die *njari* ein 300-seitiges Buch verfassen – ein Unterfangen, das noch nicht geschehen ist. Die Prominenz der *Mbira dzaVadzimu* ist – wie der Name schon sagt – auf ihre rituelle Verwendung zurückzuführen – das gilt auch für ihre wissenschaftliche Beliebtheit. Ein Charakteristikum, das dieses Instrument klar von allen anderen *mbira* Typen unterscheidet, auch wenn die Lektüre oft etwas anderes suggeriert:

So war auch die erste Erfahrung von Stella Chiweshe (vgl. 2008a: 9f) keine *Bira* (*pl. Mapira*) im therapeutischen Sinn, also kein Ritual, bei dem es zu einer Possession durch Ahnengeister gekommen ist. Es ist ihr als Kind vor allem darum gegangen, heraus zu finden, warum die Leute so "begeistert" von diesem Instrument sind. Deshalb ist sie nach ihrem ersten Besuch auch jeden weiteren Freitag dort gewesen. Für sie war das Ganze ernst, und keine Unterhaltung: Sie hat nicht bei den Zeremonien partizipiert, sie hat nur die Leute beobachtet. Es ist ihr bis zuletzt ein Rätsel geblieben, zuletzt deshalb, weil der besagte alte Mann leider nicht mehr lang gelebt hat. Es wird danach nur mit Trommeln und Gesang gefeiert. Damit wiederum konnte sich die junge Stella identifizieren – sie hat ja die Trommeln in sich gehört und gespürt. Es war ihr also leicht eine Verbindung herzustellen. Genau aus solchen Gründen ist die *teilnehmende Beobachtung* als empirische Methode immer der reinen Beobachtung vor zu ziehen: **Begreifen** kann nur, wer **handelt**. Heute sucht *Stella Chiweshe* noch immer einen Lehrer, der ihr die Kunst der *njari* beibringt. Sie hat auch schon mit dem Gedanken gespielt, die Enkel des erwähnten verstorbenen Spielers zu besuchen.

Jahre später – sie (vgl. Chiweshe 2008a: 10f) ist etwa 15 Jahre alt – werden zwei *gwenyambira* (*Mbira*-Spieler) eingeladen, die von einer fern gelegenen Region kommen. Sie spielen auf *mbira dzavadzimu* – also auf demselben Instrument, das Stella Chiweshe weltbekannt gemacht hat und von dem in dieser Arbeit hauptsächlich die Rede ist. Sie kann sich sofort in diese Klangsphären "einklinken". Und obwohl es das erste Mal ist, dass sie die "taktgebenden" *hosho* sieht, erkennt sie sofort den *Beat* und spielt für die gesamte Nacht lang diese Kürbis-Rasseln – es waren ja nur zwei *mbira*-Spieler. Diese Fähigkeit hat sie laut eigener Aussage (ebd.) von der *Trommel in ihrer Brust* gelernt.

Normalerweise werden zwei *hosho* gespielt, je eine in der rechten und eine in der linken Hand. Die Rechte gibt den Grundschlag (*Beat*) an, und zwar mit einem festen Schlag abwärts. Die Aufwärtsbewegung ist im optimalen Fall geräuschlos. Die Linke wiederum setzt mit einer Aufwärtsbewegung einen Akzent auf einen *Puls* vor dem *Beat*. Die Abwärtsbewegung in derselben

ist geräuschvoll auf einem *Puls* nach dem *Beat*. Dies gilt für das typische 4x3 *Puls-Pattern* und für das 3x3 *Puls-Pattern*. Stücke mit einem "geraden" *Puls*, also mit 4x2 oder 4x4 *Pulsation*, haben meistens eigene *Hosho*-Phrasen, die oft speziell auf ein Thema oder eine Variation eines Themas zugeschnitten sind. Professionelle *Hosho*-SpielerInnen – und ich will hier ganz besonders Stella Chiweshe hervorheben, weil ich habe bisher noch keine Bessere gehört – können dieses komplexe Pattern mit einer Hand in einer 3-dimensionalen Bewegung ausführen, sodass der Eindruck entsteht, als spielen zwei Rasseln (vgl. Berliner 1981: 131). Stella Chiweshe (siehe 2008d: 11-14) versuchte in unserem letzten Interview, mir diesen Rhythmus beizubringen, der ganz stark mit dem "Metrum" der Musik der *Shona* verbunden ist, genauer gesagt, mit der Art, wie der "Takt" gezählt wird. Es ist mir vollkommen bewusst, dass mir sämtliche Musikwissenschaftler widersprechen werden, aber die *Shona* haben einen **Takt**, denn sie zählen die *Beats*: Ja, interessanterweise lernen Kinder in der Grundschule zur *mbira* zählen – sowohl *Ambuya Chiweshe* als auch mein Informant Tapiwa Vambe demonstrierten und bestätigten mir das unabhängig voneinander auf die gleiche Art:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|-----|----|----|----|----|----|-----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| SILBEN: | mho | zi | pi | ri | ta | tu | chi | na | | | | | | | | | | |
| TONHÖHE: | T | H | T | H | T | H | H | T | | | | | | | | | | |
| AKZENT: | x | X | x | X | x | X | x | X | | | | | | | | | | |
| PULSE: | X | x | x | X | x | x | X | x | x | X | x | x | X | x | x | X | x | x |

Ich habe sehr lange gebraucht herauszufinden, dass die vielzitierte "Eins" (*mho-zi*) der *Shona* nicht am *Beat* ist, sondern einen sogenannten *Pulse* davor – und nicht mal das stimmt genau: Das theoretische Konzept des *Pulses* ist eben nur Theorie – es stammt im jüngsten Fall von Gerhard Kubiks *Theory of African Music* (siehe 2010b: 31-35), ist aber in Wirklichkeit in den späten 60ern entstand, als Kubik (siehe 1980) seine ersten Aufsätze zu seinen Afrikaforschungen verfasst. Dieses Konzept ist schlichtweg falsch, wie die Abstände oben andeuten sollen. Denn wenn es sich tatsächlich um die kleinste rhythmische Einheit handelt, dann "eiert" diese gewaltig, besonders wenn man berücksichtigt, dass die *hosho* der **Takt** für die *Shona* ist (vgl. Chiweshe 2008: 11-14): Genauso wie die Sprachsilben zum Zählen (*china* für vier ist hier eine Ausnahme) von der Sprach-Melodie her hoch-tief gesprochen werden, so wird auch *hosho* ausgesprochen. Auffällig bei der Zählstruktur der *Shona* ist, dass je 6 sogenannte *Pulse* eine Zählseinheit ergeben, wobei diese wiederum aus zwei Silben, im Endeffekt aus Tönen besteht. Die erste Silbe erklingt *legato*, schwimmt etwas vor dem *Beat*, der oftmals auf dem Bass der *mbira* liegt. Die zweite Silbe erklingt in Relation stärker und *staccato* – sie sitzt exakt auf dem zweiten *Beat*. Die Atempause – sie ist von größter Wichtigkeit – ist somit nicht ganz 2 *Pulse* lang, um auf die Zählseinheit von 6 *Pulsen* zu kommen. Kinder lernen so über zwei Schläge zu je 3 *Pulsen* mit zwei Silben zählen, wobei sie die Betonung aber bewusst so setzen, dass 4 klingende + 2 stumme *Pulse* eine Zählseinheit bilden. Dies ist die kognitive Grundlange für das rhythmische Verständnis der *Shona*. Das lässt sich auch ganz

leicht in einen *Mikrotakt* umdeuten. Hier ist die erste *Mbira*-Transkription eines Carl Mauch zu erwähnen – Gerhard Kubik (siehe 1998: 89) hat sie der Wissenschaft durch seine Abschrift nutzbar gemacht: Sie ist im 6/8 Takt notiert, was dem Verständnis der Shona nach meiner Argumentation näher kommt als die Annahme einer *Pulsation*. Dennoch handelt es sich eher um $(4 + 2)$ – das lässt sich auch leicht ausprobieren, indem man über den sog. *Puls*, wenn von der Geschwindigkeit her noch möglich, 1 2 3 4 1 2 zählt. Mit dieser Methode lässt sich die Rhythmik der Shona plötzlich leichter "verstehen": Deutsch hat hierbei den Vorteil, das das Wort "Eins" einen herrlich zischenden Akzent setzt, ähnlich wie *mhotsi*. Wiederum 4 dieser Zähleinheiten ergeben die gesamte Zählsequenz – somit ergibt sich als Umdeutung auf ein "klassisches" Musikverständnis $4 \times (4 + 2)$ kognitiv und $4 \times (3 + 3)$ "gefühlte und gestampfte" für einen **Takt**. Da sich dieser Takt dann als Muster wiederholt, und sich zu ihm noch eine weitere gleichartige Sequenz für ein komplettes Stück anschließt, kommen wir auf eine Summe von insgesamt 48 *Pulsen*, so wie in der Fachliteratur beschrieben. Tatsächlich gliedern sich diese Pulse aber $2 \times 4 \times (3 + 3)$ bzw. $2 \times 4 \times (4 + 2)$. Kubik spricht vom *Beat* unter anderem als *grosspulse* (vgl. 1980: 236) und dieser folgt einer 1 2 3 4 Struktur, auch wenn niemand zählt. Wie wir hier eindeutig erkennen, muss man folgern dass zwei solcher *grosspulses* der *Shona* Zähleinheit entsprechen und dass *Mashona* (Pl.) sehr wohl zählen. Tapiwa Vambe hat dies sogar immer wieder in unserem Treffen getan – *mhotsi piri tatu china* über Stücke von Stella Chiweshe gezählt – ganz stolz sogar. Klar doch, weil es ist ja wie *hosho* spielen, und die Eins treffen ist bei dieser Musik alles andere als leicht. Der vielzitierte und auch in dieser Arbeit vorkommende *12-Pulse-Pattern* für einen "Takt" existiert also nicht. Kubik (vgl. ebd.) behauptet auch, dass dieses afrikanische metrische Schema im Gegensatz zum "westlichen" keinen Hang zur Akzentuierung hat. Ich kann dazu nur sagen, dass es keinen "Westen" gibt, und dass eine *on-beat* Akzentuierung weltweit als unästhetisch erachtet wird: Das lässt sich heutzutage mit einem Computer sehr leicht belegen: Jeder elektronische Musiker ist sich darüber mehr als bewusst, dass ein Rhythmus immer atmen muss, damit er wirkt – nicht umsonst hat das Programm *Reason* einen *groove mixer* integriert, mit dem man *sample*⁵⁸-genau Schläge verschieben kann. Es war auch noch nie in der klassischen Musik ästhetisch auf dem Takt zu akzentuieren. Bach etwa ist immer synkopisch zu interpretieren und erhält so durchaus so etwas, was wir heute *Funk* nennen können. Nur grausam schlechte Dirigenten wie etwa Karajan haben der Musik krampfhaft den Takt als Akzentuierung aufgepfropft. Doch auch meine Theorie des Taktes entspricht nicht den *Shona*, denn: Wer braucht einen Takt, wenn es *hosho* gibt?

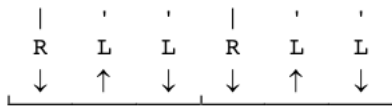
Im Zusammenhang mit der vorgestellten *hosho*-Formel erklärt der *Mikrotakt* von $(4 + 2)$ auch das gewisse "eiern", im Englischen spricht man von *groove* oder *swing* (vgl. Dutiro & Howard 2007: 6).

⁵⁸ In diesem Fall kleinste digitale Einheit / Abtastung – entspricht bei CD Qualität 1/22050 Sekunde – die Hälfte der Abtastfrequenz, was sich aus der binären Logik ergibt.

Sowohl Gerd Grupe (vgl. 2004: 134ff) als auch Paul Berliner (1981: 113f) rätseln über diese Formel, die Berliner so notiert:



Das motorische Schema sieht nach Grupe (2004: 134) folgendermaßen aus:



Ich habe die besagte *hosho*-Formel aber umgekehrt gelernt⁵⁹ und zwar, wie bereits in diesem Kapitel beschrieben, mit einer Abwärtsbewegung der linken auf den zweiten Schlag, und folgend einer Aufwärtsbewegung auf den dritten. Weiters nehme ich die *hosho*-Formel umgekehrt wie Berliner wahr, nämlich mit der sogenannten 16tel vor dem *Beat*. Dies entspricht auch der onomatopoetischen Versprachlichung der Formel, die mir Stella Chiweshe (2008a: 10; 2008d: 11) gegeben hat:

chikrr chikrr chikrr chikrr usw. oder auch
andre andre andre andre

Im Endeffekt suggeriert diese Formel, dass es sich um Körner handelt, die chaotisch agieren und unvorhersehbar sind – das *r* wird in beiden Formeln stark gerollt. Interessanterweise argumentiert Grupe in oben genannter Abhandlung auch mit sog. "Sprechspielen" – es dürften im nur die entsprechenden Formeln nicht bekannt sein. Er geht so weit die Abstände auf die Millisekunde genau mit einem Computer zu berechnen, nur um sie danach zu relativieren – das sollte niemanden wundern: Ich habe schon viel *Mbira* Aufnahmen gehört und muss eindeutig festhalten, dass es keine Standard Formel gibt, und dass die genaue motorische Ausführung jeder Formel stark von der InterpretIn abhängt. Bestes Beispiel für eine breite Variation von *hosho* Begleitungen liefert Stella Chiweshes Album *Through Mbira* (2009). Was Gerd Grupe (vgl. 2004: 138) als Qualitätskriterien für eine *hosho* SpielerIn nennt, fasst Chiweshe (2008d: 11ff) in erweiterter metaphorischer Form als *rule of hosho* zusammen (folgende Kleinschreibung ergibt sich durch das direkte Zitieren):

- You should hold on to one tempo!
- you have got to be one fraction ahead
- *mbira* follows you, you don't follow *mbira*.
- let your ear follow one key [of the *mibira*]
- *mbira* [starts and] stops first
- the *hosho* player [...] is [never heard] talking [by the hosts of the ceremony]
- [she is] the one who is *uksuoni* (SeherIn)

⁵⁹ Es stehen in meiner Transkription (siehe Chiweshe 2008d: 11-14) immer wieder Anmerkungen über meine Wahrnehmung des pädagogischen Prozesses. Diese Aussagen sind 2 Jahre vor dieser Arbeit entstanden, während der Transkription eben. Ich kann heute beide verschiedene motorische Varianten spielen, also mit dem *on-beat* auf der Abwärts, als auch auf der Aufwärtsbewegung.

Ambuya Chiweshe Sprachformeln lassen sich auch im Sinne eines (4 + 2) Schemas umdeuten und beinhalten somit, was Brenner (1997: 198) "eine kunstvoll in der Schwebe gehaltene Tendenz zur Binarisierung" nennt. Ich sehe in der binären Logik – wie Manfred Kremser (vgl. 2001: 7-8) durch Analyse des *Ifá* Orakels eindrucksvoll veranschaulicht – ein universelles Prinzip, das allen kognitiven Prozessen zu Grunde liegt. Das Spiel der *hosho* bzw. der Takt der *Shona* wird uns in dieser Arbeit nochmals im Kapitel 6.1 begegnen. Nun möchte ich wieder auf die anfängliche Narration (vgl. Chiweshe 2008a: 11f) zurückkommen:

Die Zeremonie wird für den *mudzimu* (Ahnengeist) ihrer Mutter arrangiert. Ihr Ur-Großvater will durch sie sprechen. Nur, damals, in der Gegend von *mhondoro* wissen die Leute nicht, wie sie damit umgehen sollen – ihnen wurde von der katholischen Kirche ordentlich "das Gehirn gewaschen". Die Leute glauben, dass *Francisca Gumboreshumba* psychisch krank ist, als *Sekuru Kaguvi* durch sie spricht – sie ist damals neun Jahre alt. Es ist ihnen anscheinend klar, dass es sich um einen Geist handelt – nur wird das eben wie gesagt als "Geisteskrankheit" abgetan. Erst in der Gegend von *Bindura*, als ihre Tochter Stella 15 Jahre alt ist, wissen die Menschen was zu tun ist, wenn ein Medium⁶⁰ (*homwe*) besessen ist. Der Prozess ist laut Stella immer der Gleiche: Wenn *mudzimu* kommt, dann stoppt die Musik (vgl. Rouget 1992: 134f), und die Menschen fragen den Geist nach dem Namen. Er sagt darauf: "Mein Name ist *Kaotza*⁶¹."

Kaotza ist um 1800 das erste Medium vom "Nationalahnen" *Kaguvi* gewesen – in diesem Zeitraum entstand auch der *Nehanda*-Kult. *Kaotzas* Sohn *Chigonga* und wiederum dessen Sohn *Mun(y)aka* waren auch Medien für diesen Ahnen. *Franciscas Gumboreshumba* wiederum, wie wir bereits wissen, ist die Enkelin von *Mun(y)aka*. (vgl. Weiss 1983: 33, Chiweshe 2008d: 11)

60 Obwohl ich in sämtlicher Literatur für "Medium" den chiShona Begriff *svikiro* vorfand, so macht Dumisani Maraire (vgl. 1990: 100-102) hier interessante Unterscheidungen: *Svikiro* ist an sich eine *homwe*, der grundsätzliche Begriff für Medium, wörtlich "Tasche". *Svikiro* ist besser gesagt eine "professionellen Tasche", der drei Bereiche zufallen: Ein unbekannter Vorfahre (*madziteteguru*) ergreift Besitz, der normalerweise auf dem Level des *Chiefs* ist. Oder der possessierende Geist ist ein bekannter *Chief* – genannt *mhondoro* oder *shumba* (siehe Kapitel 4.1). Oder der Geist, der den *Chief* besessen hat, besetzt das Medium. Er setzt auch den Geist in der Namensgebung immer mit dem Medium gleich. Deshalb wird *svikiro* von *svikiro* besetzt, und *mudzimu* (!) von *mudzimu*. *Svikiro* hat folglich regionale Bedeutung, wie bei Regenzeremonien, bei der Ernte, kann aber auch eine Diagnose machen. Hierbei ist wiederum der Unterschied, dass *svikiro* anders heilt, nämlich mit Schnupftabak – über Schnupftabak kann ich mittlerweile auch einen kleinen Aufsatz schreiben, möchte hier aber aus Platzmangel nichts dazu erwähnen. *Mudzimu* wiederum heile mit Medizin – diesen Begriff verwendet auch Karl Peltzer durchwegs in seiner Arbeit über *N'ganga*, die traditionellen Heilkundigen der Shona (siehe 1992). Maraire unterscheidet hier so stark, dass er eine weitere Abhandlung in seiner Arbeit aus wissenschaftlichen Gründen ausschließt – seine Dissertation handle eben von *mudzimu* (Pl. *vadzimu*) und nicht von *svikiro*! Genauso verhält es sich mit den verschiedenen Bezeichnungen für die verschiedenen Zeremonien, grundsätzlich plural *mapira* (siehe Überschrift), singular *bira*. Für eine kurze Einführung zu diesen Zusammenhängen siehe Michael Gelfand (1962: bes. 5-16) Ich werde folglich den Begriff *bira* für jedwede Zeremonie benutzen und den Begriff *homwe* für Medium. *Stella Chiweshe* benutzte in den Interviews immer und ausschließlich den englischen Begriff *medium* – wohl auch um dieses komplexe Thema nicht weiter zu öffnen als für ein grundsätzliches Verständnis notwendig.

61 *Kaotza* – heißt wörtlich: Etwas, dass Dinge verdirbt. Was das genau bedeuten soll, wissen seine Nachkommen aber nicht mehr. Wird bei Ruth Weiss (vgl. 1983: 31-40) *Kawodza* geschrieben. Es könnte theoretisch sein, dass *Stella Chiweshe* im Interview *Kaodza* buchstabiert hat, aber nach meinem Gehör zu urteilen, handelt es sich um ein hartes *t*. Im Kapitel 4.1 schreibe ich es mit weichem *d*, weil die Information auch auf Weiss (1983) beruht.

Koatza lässt die Runde wissen (vgl. Chiweshe 2008d:11f), dass er ein sehr stolzer *Sekuru* (Großvater, und jegliche Generation darüber) sei, denn er brauche nicht die Enkel anderer Großväter zu bitten, für ihn *mbira* zu spielen, als ob er selbst keine Enkel hätte. Er verkündet weiter: "Vier meiner Enkel werden für mich *mbira* spielen. Sie sind hier." Dabei macht er eine Bewegung mit seiner Hand, und für Stella fühlt es sich an, als ob einer seiner Finger direkt auf sie zeigt. Sie schrumpft zusammen und klagt: "Ich? Nein, nicht ich." Ihr gefällt der Gedanke bzw. der Auftrag zuerst gar nicht: Für sie ist das etwas sehr weit Entferntes, etwas Unnahbares.

Zusammenfassend lässt sich über *mapira* sagen, dass sie ein Überbegriff für Zeremonien sind, die, wie der Singular *bira* bereits andeutet, einen Zusammenhang mit dem Spiel der *mbira* haben. *Mapira* dauern die ganze Nacht über, bis in die frühen Morgenstunden, wobei Gesang und Tanz nur wegen einer Possession durch Geister (*vadzimu*) unterbrochen werden. *Bira* involviert immer den Genuss von rituell gebrautem Hirse-Bier⁶² *doro*, – wobei das Wort sogar für reine Bier-Parties bzw. grundsätzlich für Zeremonien Verwendung findet, da es kein wörtliches Äquivalent für Zeremonie in *chiShona* gibt (vgl. Dale 1975:15, Maraire 120f). Ähnlich ist es mit dem Wort *bira*, wobei der Unterschied hierbei ist, dass diese Zeremonie die ganze Nacht dauert, und eine Possession meist angestrebt wird (vgl. Maraire 1990: 325). Diese werden meist auf Anraten eines/r *N'ganga* (traditionelle Heilkundige) durchgeführt, wenn die Behandlungen eines Problems oder einer Krankheit nicht fruchten. In den Städten hält man stattdessen *matandoro* ab, die dem Kontext angepasst sind (vgl. Berliner 1981: 187) – ich möchte aber hier nicht darauf eingehen.

Obwohl die *mbira dzavadzimu* wie der Name schon sagt, für viele Rituale Verwendung findet (vgl. ebd.), heißt dies nicht, dass Possession immer so stattfinden muss (Maraire 1990: 4): "*I [...] found out, mudzimu will still possess, whether there is music or not.*" Klaus-Peter Brenner etwa berichtet von einer Zeremonie für Namensübertragung, bei der ohne jegliches musikalisches Zutun eine Possession geschieht (vgl. Brenner 1997: 480f) – sehr zu seinem Erstaunen. Karl Peltzer (vgl. 1992: 10-34) beschreibt zwei *N'ganga* Heilsitzungen in denen Possession anscheinend über Paraphernalien und weiters mit bloßem Riechen am Unterleib der Patienten eintritt – allerdings haben beide Heilkundige mindestens einen unterstützenden *mudzimu*.

Homwe ist ein Medium für den Geist eines Verstorbenen, soviel wissen wir nun. Bisher wurde immer unterschieden, ob nun diese "Tasche" als alltägliche Person spricht, oder ob dieser Geist durch sie spricht: In diesem Fall verschwindet nämlich die "materielle" Person, der Geist übernimmt und wird dann auch als solcher adressiert (vgl. Maraire 1990: 11f). Dies ist auch der Grund, warum bei jeglichen Zeremonien, in denen Possession eintreten könnte, die Anwesenheit von jungen Kindern unerwünscht ist, da jene diese Unterscheidung nicht kognitiv machen können

62 Für eine ausführliche Abhandlung zu diesem Thema siehe Maraire 1990: 25f; 120-133

und somit die Gefahr besteht, dass sie die Possession stören, indem sie *vadzimu* (Pl.) falsch ansprechen (vgl. Chiweshe 2008a: 10). Maraire (vgl. 1990: 12f) nennt drei Bedingungen, damit *homwe* von einem Geist (*mweya*⁶³) besessen werden kann:

1. Der Geist muss formell darum gebeten werden. Es wird eine Zeremonie arrangiert, und das Medium wird über den gesamten Hergang zuvor unterrichtet, sodass die Person genau weiß, dass sie im Laufe der Zeremonie besessen werden wird. Diese Zeremonie nennt sich *bira* (!), und der Prozess wurde von Stella Chiweshe in diesem Kapitel genau beschrieben.
2. Der Geist muss von etwas angezogen werden, dass den Verstorbenen zu Lebzeiten besonders gefallen hat – es soll sie an ihr Leben erinnern. Dies hat die stärkste Anziehungskraft. Das Lieblingsmusikstück zieht den Geist an, sodass er sogar über das Medium mitsingt. Maraire betont, dass diese Musik weder im Genre noch in der Auswahl der Lieder noch in der Instrumentierung beschränkt ist. Trommeln allein können auch Possession auslösen – Berliner (vgl. 1981: 198) gibt in diesem Zusammenhang *Mondoro* und die Gegend um Harare als Zentrum für die *mbira dzadvadzimu* an, in anderen Regionen dominieren eher *ngoma* (Trommeln) oder andere *mbria*. Auch das kommt in Stella Chiweshes erstem Erleben einer *bira* zum Ausdruck – dort spielen Trommeln und die *njari*.
3. Das letzte Mittel das Maraire nennt ist Provokation: Zum Beispiel eine misslungene Heirat, die im Streit endet, sodass *Sekuru* oder *Ambuya* von Braut oder Bräutigam herunterkommt und *homwe* besetzt, um die Auseinandersetzung zu beenden und die Familien zu versöhnen. Gilbert Rouget (vgl. 1992: 99) erwähnt im Zusammenhang mit dem gewagten Umgang mit höheren Mächten, das Schimpf-Lied *Manidiki* der *vaNdau* und ihre Praxis im Gesang die Tochter des *Chiefs* als Prostituierte zu beschimpfen. Es gibt auch *Gwenambira* bei den *Tonga*, die ihrem *mhondoro* in einem bestimmten Lied Spottnamen geben, damit dieser aus Scham kommt, falls sich die Possession nach wiederholten Versuchen nicht einstellt.

Die *Shona Tribal Trust Lands* sind seit der Vertreibung der Einheimischen vom fruchtbaren Boden durch die Briten Hauptort für *mapira*. Sie finden in speziellen Hütten genannt *banya* statt – so etwas schildert Stella Chiweshe – oder in einem dörflichen Gemeinschaftshaus, das für den Zweck hergerichtet wird. Diese sind meist moderat im Platz – es passen 20 bis 40 Leute hinein. Nur wenige solcher Hütten fassen über 100 Personen, auch das wird in *Ambuya Chiweshes* Erzählung angedeutet. Die *gwenambira* (*mbira*-SpielerInnen) sitzen meist auf zementierten Bänken, in denen sie auch ihre Instrumente verstauen. *Bira* beginnt bei Sonnenuntergang und endet nach Sonnenaufgang. Manchmal werden professionelle Medien eingeladen, die die neuen Medien vorbereiten und ihnen bei der *bira* beistehen. Ich nehme an, dass dies bei *Francisca Gumboreshumba* der Fall war. Man reicht *doro* (Hirsebier) in Tontöpfen und als anti-alkoholische Alternative *mahevu* – auch aus Hirse. (vgl. Berliner 1981: 186-190) Es wird hierzu bis zum heutigen Tag ausschließlich rote (*rukweza*) und braune (*mafunde*) Hirse verwendet. (vgl. Maraire 1990: 26) Spezielles Bier (*musumo*), das den Ahnen geweiht ist, wird einem gleichnamigen Ritual vor der eigentlich *bira* den Medien und den exekutiven Gastgebern gereicht (vgl. ebd. 25, Berliner

63 *mweya* - wörtlich Geist oder Schatten, die Rohversion von einem Ahnengeist. Mir werden uns mit dem Konzept von Körper und Geist in Kapitel 6.2 befassen, in dem *Ambuya Chiweshe* ihre Nahtoderfahrung und ihre Begegnung mit Gott (*mwari*) schildert.

1981: 190). Es wird vermieden Schuhe oder Armbanduhren zu tragen, die die kommenden Geister irritieren könnten (vgl. Berliner 1981: 189). *Ambuya Chiweshe* (vgl. 2008e: 6) berichtete mir hiervon in einem "modernen"⁶⁴ Kontext (vgl. Borkowsky 2008: 6):

Sie hatte einmal ein "Engagement" auf eigenen Wunsch in der Berliner Karl-Bonhoeffer-Klinik mit verblüffenden Resultaten, die die Ärzte danach Kund taten. Patienten, die schon seit Jahren auf nichts mehr reagierten, fanden mit Hilfe dieser Musik plötzlich wieder zu sich. *Ambuya Chiweshe* sieht in ihnen die ältesten Ahnen, die niemand mehr kennt, die *madziteteguru*. Die Familienangehörigen sind mit ihnen überfordert, weil sie nicht verstehen, dass es sich hierbei um Geister von Ur-Ahnen handelt. Und wiederum diese Ur-Ahnen verstehen ihre Welt nicht mehr, weil die Menschen Schuhe, Gewand oder Parfum tragen, aber wenn man ihnen diese Welt erklärt, dann kommen sie auch wieder damit zurecht.

Sie selbst stellt hier den Zusammenhang mit einer *bira* her – es gebe deshalb keine "Verrückten" in Zimbabwe, weil es eben die *bira* gibt, und in dieser Zeremonie werden die Geister wieder befriedet, sodass es zu keinem richtigen Ausbruch kommt bzw. wird das Problem dort behandelt, wo es entsteht: An dem Schnittpunkt zwischen Privatem, das ist die Familie, und der Öffentlichkeit, in diesem Fall meistens ein Dorf. Die Expertin für das Anliegen und die Kommunikation mit den Geistern ist die *N'ganga*, die traditionelle Heilkundige, oder auch *homwe*. Die *gwenambira* liefern den musikalischen Hintergrund: Sie helfen die Geister anzulocken und zu aktivieren. Sie selbst bleiben aber nur SpielerInnen (vgl. ebd.). *Rambisai* hat am Beispiel ihrer eigenen Mutter erfahren, wie eine "Kranke" zu einer Heilerin mit außergewöhnlichen Fähigkeiten wird. *Sekuru Kaotza* hat dafür Sorge getragen, dass seine *homwe* eine entsprechende Unterstützung in der eigenen Familie erfährt, denn alle vier Kinder von *Francisca Gumboreshumba* sind *gwenyambira* geworden. In diesem Sinne ist auch das eingangs erwähnte Sprichwort in diesem Kapitel zu verstehen. Wie die Heldin unserer Geschichte *Stella Rambisai Chiweshe* die Kunst der *mbira* erlernt erfahren wir im nächsten Kapitel.

64 Ich verzichte normalerweise auf den Gebrauch dieses Terminus – er ist hier sarkastisch zu verstehen und bezieht sich auf die sog. "Nervenheilstalt".

5.1 Die *Mbira*-Lektion von *Sekuru Flavian Mavetu – Engendering Mbira*

Muto wetzenza ndiwo mumwe. (Hamutyinei & Planagger 1987: 316)

Alle Frauen sind grundsätzlich gleich. Dieses Sprichwort sagen sich Männer, um sich zu ermahnen, zu ihren Gattinnen zu halten und nicht mit anderen Frauen zu flirten. (vgl. ebd.)

Zwei Jahre nachdem *Stella Chiweshe* (vgl. 2008a: 12; 1989: 2) bei der besagten *bira* von *Kaotza* quasi den Auftrag erhalten hat, *mbira*-Spielerin zu werden, hört sie plötzlich *mbira*⁶⁵, so laut, dass sie manchmal herumschaut, woher dieser Klang kommt – ganz ähnlich den *Trommeln in ihrer Brust*. Mit diesem Klang lebt sie für weitere zwei Jahre. In dieser Zeit bereist sie immer wieder *gwenyambira*, um sie zu fragen, ob sie nicht für sie *mbira* spielen mögen. Im Nachhinein betrachtet erscheint *Ambuya* das äußerst frech – für die Leute damals ist das sehr eigenartig gewesen. Als sie eines Tages schon richtig frustriert ist, weil sie ihren Durst nach *mbira* kaum noch stillen kann, sagt sie sich selbst, "Ich muss *mbira* spielen lernen." Da sie nur männliche *gwenyambira* kennt und als Frau allerhöchstens in die Position der *hosho*-Spielerin oder Sängerin kommt, fängt sie an zu grübeln, woran das wohl liegen mag. Also zählt sie zum ersten Mal in ihrem Leben die Finger der Männer ab: Es sind zehn. Dann zählt sie ihre eigenen Finger ab: Es sind auch zehn. Sie ist gerade zurückgekehrt von einer dieser Reisen, um *mbira* zu hören. In Gedanken versunken geht sie von der Bushaltestelle zurück zum Dorf, als sie auf einen Bekannten trifft: "Weißt du was? Ich werde *mbira* lernen, jawohl!" – "Bitte, was?" – "Du hast richtig gehört, ich werde *mbira* lernen." Dieses kurze Gespräch verbreitet sich wie ein Lauffeuer – er muss eine Tratsche gewesen sein. Alle sprechen sie darauf an: "Stella, wir haben gehört, du willst *mbira* lernen. Hast du den Verstand verloren?" Oder: "Bist du verrückt geworden?" Ganz besonders Frauen reagieren gekränkt:

"Stella, you just want to shame us, because *mbira* is not played by women. It's only played by men. It was never heard that a woman plays *mbira*." (*Chiweshe* 2008a: 12)

Als es ihr zuviel wird, überlegt sie wer ihr die ganze Wahrheit über dieses Thema anvertrauen könnte. Ihr fällt nur ihr Großvater ein. Er ist gerade dabei, das Dach seiner Hütte mit Gras zu decken. Sie fragt ihn, warum ihr alle Leute sagen, dass sie nicht *mbira* spielen darf. Er antwortet: "Oh, um das geht es. Lass mich noch schnell diese Reihe fertig machen, dann komm ich runter und erklär es dir." Sie steht wie angewurzelt da, während sie auf ihn wartet. Ihr Großvater zündet sich eine Pfeife an und spricht: "Weißt du, der Grund, warum dir die Leute so etwas sagen, ist, dass dich kein Mann heiraten will, wenn du eine *gwenyambira* bist. Eine Frau sollte zuhause sein, um auf die

65 Es ging mir selbst so mit jedem Instrument, das ich bis heute gelernt habe: Beim E-Bass habe ich immer *Slap-Basslinien* in mir gehört. Von der Trompete habe ich immer wieder geträumt. Von Schlagzeug oder *Rhodes* ganz zu schweigen. Als Komponist schließlich höre ich manchmal ganze Orchester-Passagen, oft Streicher. Und, als ob es noch nicht genug wäre, habe ich, während ich an dieser Arbeit geschrieben habe, äußerst virtuose *mbira*-Stücke in mir gehört – mit gänzlich anderen Stimmplänen, als ich sie bisher gefunden habe. *Stella Chiweshe* (vgl. 2008d: 19) hat mich in einem Interview gefragt, ob ich *mbira* lernen will. Ich habe gesagt: "Ja, warum nicht?" Mittlerweile habe ich eine *Mbira*, und ich hoffe ihr Angebot steht noch immer.

Kinder aufzupassen, das Essen zu richten, Wasser zu holen und im Feld zu arbeiten. Nur, du wirst immer unterwegs sein, um *mbira* zu spielen. Immer auf der Straße oder am spielen. Kein Mann wird dich heiraten wollen." Verdutzt fragt sie: "Was? Das soll der einzige Grund sein?" Ihr Großvater bejaht das, und sie fängt an zu lachen – sie krümmt sich vor lachen, bis ihr die Rippen schmerzen: "Wenn das der einzige Grund ist, dann soll es mir Recht sein."

Aus heutiger Sicht würde man dieses Rollenbildnis der Frau als chauvinistisch bezeichnen – und dabei auch schon einen Fehler begehen. Denn die Rolle der Frau ist in Traditionen gebettet, die für die damalige ländliche Art zu leben durchaus Sinn gemacht haben: Die wichtigsten zwei Dinge sind für *Mashona Blut* und *Fertilität*. Aschwanden beschreibt die damit verbundenen Rituale im ersten 300 Seiten starken Teil seiner Trilogie als "Symbole des Lebens" (vgl. 1976), die ich hier zusammenfasse: Ich habe bereits erwähnt, dass das *Blut* immer vom Mann stammt, d. h. der Mann gibt sein *Blut* mit dem Samen an seine Nachkommenschaft weiter. Die Frau wiederum steht für die *Fertilität*, die sie durch ihr "Feld", den Uterus, erhält. Dies sind die "realen" Werte. Die spirituellen Werte oder das Leben an sich, kommt von Gott. Er wird auch im traditionellen Liebesakt angerufen, es heißt: "Wir helfen uns mit der Hilfe von Gott." Dieser Funke Gottes ist rein, so wie jedes neue Leben rein ist. Der Verlust von *Blut*, bei der Vereinigung von Mann und Frau, erzeugt Schmutz, *svina*, denn verschiedenes *Blut* wird gemischt. Der Inzest ist göttlich, oder auch königlich – im Laufe der Zeit hat man allerdings gelernt, dass genau dieses fremde *Blut* die *Fertilität* erhält. Folglich heiratet man *exogam*, in eine andere Sippe mit einem anderen Totem. Die *Fertilität* der Frau wiederum geht für ihre eigene Sippe verloren – sie heiratet und bekommt Kinder für jemand anderen. Und genau deshalb wird ein sog. "Brautpreis" überhaupt gegeben: Um die *Fertilität* der angeheirateten Gruppe zu erhalten, nicht etwa um die Frau zu ersetzen oder zu "kaufen" – Prostitution ist zu 95% von Europäern eingeführt worden. Es handelt sich um ein äußerst komplexes System von Gaben und Gegengaben, dass ein bleibendes Bündnis zwischen den Familien erzeugt und bei dem im Endeffekt die Frauen als "Gewinnerinnen" aussteigen, wie es im Buch "Die Frauen von Zimbabwe" von Ruth Weiss (vgl. 1983: 40-45) von Aeneas Chigwedere äußerst treffend zusammengefasst wird:

Wir sind Viehzüchter. Vieh ist für uns genauso wichtig wie unser Land. Auf dem Land hängt der Status eines Mannes noch immer von der Größe seiner Viehherde ab. Vieh spielte eine Rolle bei allen Riten, die Geburt, Hochzeit, Tod betrafen. In der traditionellen Gesellschaft war Vieh die Währung, das Zahlungsmittel. Auch Strafen wurden durch die Zahlung von Vieh abgegolten. [...]

Ich möchte noch einmal betonen: nicht die Frau wurde gekauft, sondern ihre Dienste und ihre Fähigkeit, Kinder zu gebären; deswegen gehörten die Kinder dem Mann. Doch hier muß ich etwas Wichtiges erklären: Die Eheschließung war ein Vertrag zwischen zwei Familien. Aus diesem Grund kehrte die Frau immer in das Haus ihrer Familie zurück, um dort das erste Kind zu gebären.

Die Zeremonie, die der Geburt folgt, heißt "Masungiro", das bedeutet, etwas "zusammenbinden". Die Familien werden durch das Kind miteinander verbunden [und das Ehepaar drückt die Liebe zueinander über ihr Kind aus]. Bevor 1890 die Briten kamen, spielte Geld keine Rolle bei uns. **Lobola** konnte sogar durch Arbeit bezahlt werden. Ein junger Mann konnte zu dem Vater eines Mädchens gehen oder zu einem Mann, der eventuell Töchter haben würde, und ihm seine Dienste anbieten. Er konnte, sagen wir, zehn bis fünfzehn Jahre für den zukünftigen Schwiegervater arbeiten. Dann gab man ihm eine Tochter und weitere Zahlungen wurden nicht erwartet.

Jede Frau brachte Eigentum in das Haus der neuen Familie mit. Zur Ausstattung gehörten Dinge wie Kochtöpfe und Geräte für die Feldarbeit. Die junge Frau erhielt auch ein Stück Land, auf dem sie anbauen konnte, was sie wollte. Die Erzeugnisse gehörten nur ihr; sie durfte eine eigene Vorratskammer bauen. Nach ihrem Tod ging der persönliche Besitz, auch der Vorratsspeicher, an ihre Familie. Wenn für eine Tochter **Lobola** bezahlt wurde, erhielt die Mutter eine Kuh, die ihr gehörte und über die weder der Mann noch seine Familie verfügen durften. Ziegen dagegen, die den Geschwistern der Braut gegeben wurden, gehörten den Ahnen, ein Tier davon der Brautmutter. [...] die Frau besaß [also] einiges, das von der Familie des Mannes nicht beansprucht werden konnte. Da die Tiere der Frau nicht geschlachtet werden durften, konnten sie sich vermehren. So besaß eine Frau, wenn sie alt wurde, sagen wir 60 oder 70 Jahre, eine kleine Herde Kühe und Ziegen, auch wenn diese zum Viehbestand des Mannes gezählt wurde. Man kann behaupten, daß bis 1890 unsere Frauen mehr Vieh besaßen als die Männer; **Lobola** wurde ja mit Vieh bezahlt, die Männer mußten für ihre Frauen und für die ihrer Söhne Tiere abgeben, während die Frauen ihre Tiere behalten durften. Das Vieh der Frau ging nach ihrem Tod in den Besitz ihrer Familie über. Starb der Mann, so erbte seine Familie sein Eigentum *und* seine Verpflichtungen gegenüber der Frau und den Kindern. Die Frau konnte sich mit einem der Brüder des Mannes oder einem anderen Familienmitglied wieder verheiraten. Die Wahl lag bei ihr; sie konnte eine neue Ehe auch ablehnen.[...]

Ich will betonen, daß die Verwandten sich nicht der Frau aufdrängten. Wollte sie nicht wieder heiraten, so durfte sie das. Ältere Frauen heirateten meist nicht wieder, vor allem wenn sie Kinder hatten, die bereits für sie sorgen konnten. Waren noch kleine Kinder da, wurde sofort ein für sie verantwortlicher Mann ernannt, zu dem die Frau und die Kinder jederzeit gehen konnten, um sich Rat zu holen. (ebd. 41-43)

Das Wort **Lobola** wurde in diesem Fall durch mich hervorgehoben. Warum? Weil gerade die umgangssprachliche Verwendung dieses Wort beweist, dass die traditionellen Rituale vergessen worden sind und nicht mehr ausgeführt werden, denn jede Gabe und Gegengabe hatte einen eigenen Namen. *Lobola* ist ein Lehnwort aus Südafrika, das die Briten einschleppten, und bei den *Ndebele* schon immer Verwendung gefunden hat – wie dieses Ritual eigentlich aussieht, ist nebensächlich, denn es hat mit den *Shona* nichts zu tun. *Mashona* verwenden normalerweise den Begriff *roora*, wobei dieser Begriff wiederum stark mit der Braut *muroora* zusammenhängt (vgl. Dale 1975: 22, 93) und Geldgaben involviert. Auch hier kam es zu einer gewissen Verfremdung, gleichsam jener der eigentlichen Heiratszeremonien: Aschwanden (vgl. 1976: 91-165) unterscheidet vier sogenannte Heiratsstufen, die historisch auf die *Mutanda*-Periode⁶⁶ zurückgehen. In diesem Zusammenhang wird der Brautpreis *fuma* genannt, was wörtlich Reichtum bedeutet, und dieser Reichtum ist, wie

⁶⁶ für eine detaillierte Aufarbeitung des Themas Heirat siehe Holleman 1969.

wir von Aeneas Chigwedere erfahren haben, traditionell Vieh gewesen: Die wichtigste Gabe ist ein *gono*, ein Zuchtbulle, der rituelle Verwendung findet, und einen Ahnengeist trägt – er ist also eine Person (vgl. ebd 134-37, 148, 154). Dieser nachhaltige weil organisch nachwachsende Reichtum existiert in dieser Form nicht mehr. Und das tat er schon damals nicht, weil wie uns *Ambuya Chiweshe* selbst erzählt (siehe Kap. 4.1), hat ihr Großvater für seine Tochter läppische 9 Pfund *Lobola* erhalten. Die Rolle der Frau war also schon damals aus dem Gleichgewicht.

Was allerdings die letzte Konsequenz des Ahnenkultes und der Ahnenverehrung ist, ist der Glaube, dass ein Mensch erst wirklich zur Person oder zum Charakter wird, wenn es Nachkommen gibt – wer sonst soll die *vadzimu* anbeten? Und diese Fähigkeit, Kinder zu gebären hat nur die Frau – sie erhält das *Blut* der Sippe des Mannes⁶⁷. Das drückt sich sogar im Namen einer Frau aus (vgl. Aschwanden 1981: 265-267): Als Kind nennt man sie noch bei ihrem Vornamen, doch je älter sie wird, desto mehr hört sie stattdessen ihren Stammes- oder Totemnamen. Sie wird nach der Geburt ihres Kindes, zum Beispiel Mutter von Chipu – *maiChipu* – genannt. Selbst ihre eigenen Kinder erfahren den Namen erst, wenn sie älter sind. Wird ihr Eigename in der Öffentlichkeit von ihrem Mann genannt, so ist das eine schwere Beleidigung, weil das bedeutet, dass sie steril ist. Der Name ist aber vor allem deswegen tabu, weil er die Weiterexistenz ihrer Person als Ahnengeist symbolisiert, denn die Kinder ihres Bruders und vor allem ihre Großkinder wird man mit genau diesem Namen rufen. Und deshalb gibt es auch keine größere Ehre für eine Frau, als sie mit *Ambuya*, also Großmutter an zu reden. Kurzum, "Mutter zu werden, ist der erste und wichtigste Schritt auf dem Weg zur Unsterblichkeit." (ebd. 266)

Und genau so müssen die Leute verstanden werden, die Stella für verrückt halten, weil sie *mbira* spielen will. Nicht, weil *mbira* spielen für eine Frau verboten ist, nein, sondern weil sie Angst um ihr spirituelles Weiterleben haben. Diese Angst ist allerdings vollkommen unbegründet, wie sich herausstellt. Stella jedenfalls ist das damals egal – so genau hat es ihr aber auch niemand erklärt. Ihr Großvater schickt sie also zu einem entfernten Verwandten, den er das letzte Mal vor vierzig Jahren gesehen hat, von dem er aber weiß, dass er ein sehr guter *gwenyambira* ist – seine eigene Nichte wird er wohl unterrichten. Sie findet ihren Weg in dieses Dorf, das in der Region *mondoro* liegt (vgl. Chiweshe 1989: 2).

Dieser Onkel, Sekuru Falvian Mavetu, ist der älteste direkte Nachfahre von Kaguvi (vgl. Wicksteed 1990: 23). Sie (vgl. Chiweshe 2008a: 12f) stellt sich also ihrem Großonkel vor, indem sie ihm erzählt, wer ihre Mutter und wer ihr Großvater⁶⁸ ist. Sie sei gekommen, um ihn zu besuchen.

⁶⁷ Und das tut sie sogar, wenn der Mann impotent ist, und die Kinder genetisch gar nicht seine sind!

Die *Blutlinie* bleibt dennoch erhalten – siehe Weiss 1983: 43f.

⁶⁸ Sie hat seinen Namen in unseren Interviews leider nie erwähnt. Er heißt wie *Stellas* Mutter mit Nachnamen *Gumboreshumba*. Ich nenne in folglich weiter unten in diesem Kapitel *Sekuru Gumboreshumba*.

Sie traut sich nicht, ihm gleich den Grund ihres Besuches zu nennen, weil sie Angst hat, dass er sie zurückweist. Er stellt für sie die letzte Hoffnung dar, *mbira* zu lernen. Sie bleibt also einmal dort und lernt die Familie kennen. Am dritten Tag ihres Aufenthaltes sieht sie ihn draußen vor dem Haus sitzen und *mbira* spielen. Sie nähert sich langsam und bleibt neben ihm stehen. Stella schaut ihn an und fragt: "Kannst du mir bitte beibringen, wie man spielt?" *Sekuru Flavian Mavetu*⁶⁹ sieht ihr tief in die Augen und sagt: "Ja. Ich werde dich unterrichten. Komm, setz dich zu mir, und ich werde es dir zeigen."

Dieses brennende Verlangen, *mbira* zu lernen – ausgelöst durch das Lied *Nhamoimbiri* auf *Talking Mbira* (vgl. Chiweshe 2002: #8; Wicksteed 1990: 7) – visualisiert sie immer wie einen Feuerball, der ihr Schmerzen in der Brust verursacht. Von Anfang an weiß sie, dass das einzige Gegenmittel die *mbira* ist. Sie lebt dennoch zwei lange Jahre damit. In dem Moment als *Sekuru Mavetu* sagt, "setz dich gleich neben mich", löst sich der ganze Schmerz in Luft auf. Überglücklich schafft sie es noch am selben Tag zwei Stücke zu lernen – *Ambuya Chiweshe* (vgl. 1989: 2) spricht von den *basics*. Es handelt sich höchstwahrscheinlich um *Nyamaropa* und *Nhemamusasa* – wir kennen sie bereits aus Kapitel 2.6. Stella Chiweshe (vgl. 1989: 5, #11) nennt *Chapfudzapasi* die Ur-Mutter aller *Mbira* Songs – es mag also auch gut sein, dass sie dieses "Lied" von ihrem Großonkel gelernt hat. Leider hat sie die Titel nirgendwo dezidiert genannt.

Das Lernen dieser zwei Stücke geht *Stella Chiweshe* (vgl. 2008a:13) jedenfalls leicht von der Hand. Leider hat *Sekuru Mavetu* nur eine *mbira*, die er natürlich selbst braucht, doch er schenkt ihr ein schön gearbeitetes Klangbrett: "Nimm das, und lass dir von jemandem *mbira* bauen." Leider bedenkt weder sie noch er, dass das niemand für sie machen wird. So beginnt die nächste Qual für Stella Chiweshe – einen *gwenyambira* zu finden, der ihr, einer Frau, *mbira* baut. Sie wird überall abgelehnt und vertrieben. Es ist ihr auch nie eingefallen, wieder zu *Sekuru Mavetu* zurückzukehren und ihn zu bitten, ihr eine *mbira* zu bauen. Was ihr allerdings gelingt, ist, dass sie sich *mbira* von verschiedenen Leuten ausborgt, und das praktiziert sie dann für etwa ein Jahrzehnt. In ihrem Album *Ndizvozvo* (vgl. Chiweshe 1989: 2) erklärt sie, sie habe diesen Onkel seit 1974 nicht mehr gesehen, und gleichzeitig erklärt sie uns, dass seine Finger mittlerweile zu steif zum Spielen sind. In ihrem Film *Rambisayi* (vgl. Wicksteed 1990: 23-32) kommt es zu einem rührenden Wiedersehen mit *Sekuru Mavetu*, den sie 14 Jahre nicht mehr gesehen hat: Nach einer herzlichen Begrüßung gehen alle zusammen in eine Hütte. Ihr Onkel sagt ihr, dass er in all der Zeit immer wieder an sie gedacht hat. Stella zeigt ihm ihre *mbira*, die sie mitgebracht hat. *Sekuru Mavetu* inspiziert sie genau mit seinem Mittelfinger – er scheint leichte Gicht zu haben. Stella erzählt ihm, dass es sich um das Klangbrett handelt, das er ihr geschenkt hat, und, dass es Jahre gedauert hat, bis sie jemanden

69 Der Name wird im Film *Rambisayi* genannt, siehe Wicksted 1990: 23.

gefunden hat, der ihr *mbira* darauf montiert hat. Bei genauer Betrachtung im Video lässt sich erkennen, dass es eine *mbira* von Chris Mhalanga ist: Zunächst einmal weil die einzelnen *mbira* eine schön breite Trapez-Form haben und weiter weil die Querstange, die die *mbira* gegen den Steg drücken und fixieren, mit Ösenspannbolzen gehalten wird – die Gegenmutter sind im Video sichtbar. Diese besondere Technik ist laut Claire Jones (vgl. 1992: 120) eine bahnbrechende Innovation von Mhalanga, da diese Bolzen im Gegensatz zum zuvor verwendeten Draht eine genauere und schnellere Stimmung des Instruments möglich machen. Stella Chiweshe nennt Chris Mhalanga in einem Interview (vgl. WMC 2006: 1) als ihren langjährigen *mbira*-Bauer – sie haben auch Wissen über traditionelle Lieder untereinander ausgetauscht. Ihre erste *mbira* hat ihr ein alter Mann gebaut, den sie nur beim Namen seines Totems "*Nyandoro*" (vgl. ebd.) kennt. *Rambisayi* (vgl. Wicksteed 1990: 25f) fragt *Sekuru Mavetu* weiter, warum er eigentlich selbst keine *mbira* auf das Klangbrett montiert hat. Er meint, er hat schon ein paar Lamellen gemacht, aber es ist ihm im Endeffekt zu viel gewesen – ein schwieriger Prozess. Sie sagt ihm, dass sie eine traditionelle Kalebasse (*deze*) als Resonator mitbringen wollte, aber heutzutage gibt es nur mehr Imitate aus Fiberglas. Ihre Großtante betritt das Zelt, und nach einer warmen Begrüßung spricht sie *Virginia Mukweshu* an, die zur Rechten ihrer Mutter *Rambisai* sitzt: "*I used to put you on my back when you were a baby, Virginia.*" (ebd.) Das war dann wohl 1966, was sich in Ruth Weiss (vgl. 1983: 35) nachlesen lässt. Der Grund, warum mir Stella grundsätzlich nichts von ihren Töchtern erzählt hat, ist vielschichtig: Was ich selbst schnell herausgefunden habe, ist, dass Stella zwar sehr oft Informantin für viele Wissenschaftler gewesen ist, es aber bis dato wenig zu ihrem Leben zu lesen gibt⁷⁰ – ganz im Gegensatz zu ihrer Tochter *Virginia Mukweshu*. Des Weiteren hat sie mir von vornherein gesagt, dass es in ihrer Biographie nicht um Familiäres gehen soll, was zwar aus *ethnozentrischer* Sicht ein Widerspruch sein mag, was ich aber, wie in der Einleitung erwähnt, zutiefst respektiere. Schließlich, soviel sei "verraten", hat Viriginias Vater, Herr *Mukweshu*, dasselbe Totem wie Stella – *nzou*, der Elefant (vgl. ebd. & Chiweshe 1989: #9, 5), was in der Tradition der Shona absolut Tabu ist (vgl. Aschwanden 1976: 91-121) – sie war also im Endeffekt froh, dass er sie für seine eigene Karriere als Fußballspieler verlassen hat und nach Spanien ausgewandert ist. Worum geht es in diesem Kapitel eigentlich? Als Mutter und Tochter zu spielen beginnen, und die restliche Familie die Hütte betritt, bringt es *Sekuru Flavian Mavetu* auf den Punkt: "*This is a great gift given to these women! This is the spirit of Kaguvi coming out here! This is Kaguvi who's making this happen...*" (Wicksteed 1990: 28f) Es gefällt ihm sichtlich, und er greift sich eine *hosho*, als 2 seiner Enkel mit *mbira* hinzukommen. Seine Frau ruft ein paar Affirmationen, klatscht zur Musik, und ululiert immer wieder. Später erzählt *Sekuru Mavetu*, dass die Geister gekommen sind,

70 Ausnahmen werden in diesem Kapitel genannt. Sie stammen größtenteils aus dem Bereich der *Gender*-Forschung.

während er geschlafen hat. Sie haben ihn in seinen Träumen unterrichtet. Also beginnt er seine Kinder und Enkelkinder zu unterrichten – langsam, Stück für Stück, bis sie schließlich spielen können. Und im Nachhinein kann er mit Stolz behaupten, dass er viele unterrichtet hat. *Rambisayi* fragt ihn daraufhin, warum er eigentlich nicht ihre Mutter *Francisca Gumboreshumba* unterrichtet hat: "Ist er damals auch der Meinung gewesen, dass eine Frau nicht *mbira* spielen sollte?" Er habe einfach nicht daran gedacht, aber es sei doch viel wichtiger, dass er es *Stella* beigebracht hat, denn sie macht mit ihrem Spiel viele Menschen glücklich. Dazu sollte angemerkt werden, dass ich in der Literatur gerade einmal einen einzigen *svikiro*⁷¹ gefunden habe, der in einem Bericht von Michael Gelfand (vgl. 1962: 42-45) während einer Regen-Zeremonie *mbira* spielt. Es gibt laut meiner Informantin angeblich einige davon in Zimbabwe. Warum *Stella Chiweshe* immer wieder in unseren Gesprächen darauf hin gewiesen hat, dass sie selbst nur *gwenyambira* ist bzw. dass es sogar eine Beleidigung sei, jemanden als Medium zu "verdächtigen" (vgl. Butaumocho 2011), habe ich bis heute nicht herausgefunden. Mein Verdacht ist, dass es etwas mit Hexerei zu tun haben könnte – ein Thema, dass ich aus Mangel an Zeit und Platz hier nicht mehr unterbringen kann.

Was wirklich wichtig ist, ist die Kontinuität der Generationen, die eben *Sekuru Flavian Mavetu* so schön anspricht: Er ist immer ein fleißiger Lehrer gewesen, und er hat nie jemanden abgewiesen, wenn er gesehen hat, dass diese Person wirklich lernen will. Hier existiert kein *gender issue*. *Stella Chiweshe* wiederum unterrichtet zunächst ihre eigenen Tochter Virginia im *mbira* Spiel als diese 12 Jahre alt ist (vgl. ebd.). *Ambuya* ist dafür bekannt, dass sie nicht nur Frauen immer dazu ermutigt, mit dem Spiel zu beginnen, sie ist grundsätzlich ein herausragendes Rollenvorbild für alle Musikerinnen in und aus Zimbabwe. Und genau hier gibt es einen *gender issue*, der allerdings frei von *Ethnozentrismen* betrachtet werden muss (vgl. Hollenstein 2007: 15-20):

Schon bei meiner ersten Seminararbeit zur Musik Afrikas, teilte mir mein damaliger Informant mit, dass auf Grund des "neuen" *Lobola*-Systems, das auf Geld fixiert ist, viele Väter heutzutage alle Ressourcen dem Sohn zugänglich machen. Heutzutage hängt dies stark von der sog. Kern-Familie selbst, ihrem Status und ihrer Bildung ab. Leider kommt es vor, dass in gewissen Familien die Mädchen nichts gelten, und auch von ihren Brüdern bzw. vom Vater ambivalent behandelt werden: "Sie wird ohnehin heiraten und die Familie verlassen, also wozu Energie vergeuden?" Die Transformation von *fuma* (organischem Reichtum) zu *roora* (Brautpreis) zu *lobola* stellt ein *Gender*-spezifisches Thema dar, dem gerade im Licht der momentanen ökonomischen Situation von Zimbabwe eine eigene Forschungsarbeit zukommen sollte. Die Wurzeln dieser Entwicklung liegen in der Einführung der Geldwirtschaft durch die Briten, umgesetzt durch ein Steuersystem und die Abwerbung von Bauern als Minenarbeiter (vgl. Weiss 1983: 40f).

71 Nach meinen Recherchen ein Medium für die Ur-Ahnen (*mhondoro*) und Chiefs

Hand in Hand mit dieser "Zwangsbeglückung" am Anfang des 20. Jhdts. geht die Christianisierung: Joyce Jenje-Makwenda (vgl. 2002) behauptet, dass vor der christlichen Missionierung allen Geschlechtern erlaubt war, *mbira* zu spielen. Durch das Verbot der *mbira* wegen seiner traditionell religiösen Verwendung, also dem Zurückdrängen des Instruments, müssen Professionalisten immer weiter reisen. Ein "Berufsstand" – der *gwenyambira* wird mit Geld bezahlt – entwickelt sich.

Sekuru Gumboreshumba, der Großvater von *Rambisai*, spricht vom typischen Leben auf der Straße eines *gwenambira*. Die traditionellen Symbole von *Blut & Fruchtbarkeit* stehen so einem Leben komplett im Weg. Gehen wir aber davon aus, dass vor dieser Christianisierung alle Kinder, die Interesse zeigen, auch *mbira* lernen, etwa von einem *Sekuru Flavian Mavetu*, der diesem erträumten Auftrag der Geister mit Hingabe nachkommt, dann gibt es in jeder Familie genügend *gwenyambira*. Folglich gibt es überhaupt keinen Grund mehr, warum eine Frau nicht *Mbira* spielen sollte. Ich nenne diesen gesamten Prozess "*Engendering Mbira*".

Der heutige Kontext der Musiklandschaft in Zimbabwe reflektiert ein *Gender*-spezifisches Weltbild, das einem puristisch US-Amerikanischen verblüffend ähnlich ist: *The other societal principle is that "good decent girls" are quiet and never make themselves noticeable in public.* (Makore in Thorsén, 2004: 49) Frauen, die als Sängerinnen nachts in Bars auftreten, werden hingegen von der Gesellschaft meist als *loose women* bezeichnet, was hier leichtfertig, unsittsam oder unmoralisch bedeutet. Die Kehrseite der Medaille ist das "sichere Spiel" (*playing it safe*): staatlich subventionierte, unkritische *Gospelmusik* oder HipHop, den ich eher als sog. *R&B* bezeichnen würde. Hier schlüpfen die Sängerinnen in das "moralisch hochwertige" Image einer Priesterin oder Predigerin, eines Engels, anstelle der verruchten Rolle der *women of night* – *loose, dangerous and powerful* (vgl. Palmberg in Thorsén, 2004: 28-32).

Der urbane Freiraum ist grundsätzlich begrenzt, aber dennoch "offiziell" als das Territorium der Männer definiert, was sich laut Moreblessings Chitauo [et al.] (vgl. 1994: 111) historisch auf koloniale und indigene Patriarchie begründet. Diese historischen Entwicklungen gehen, wie ich gezeigt habe, Hand in Hand – hierin kann ich die Autorinnen verifizieren. Ich möchte dennoch darauf hinweisen, dass das grundsätzliche religiöse Konzept der *Shona* von einer Ur-Mutter ausgeht, denn auch Gott – *mwari musikavanhu*, "der Alles geschaffen hat" – hat eine Mutter. Diesem entspricht die soziale und ökonomische Stellung der *Ambuya*. Doch selbst *Aeneas Chigwedere* (in Weiss 1983: 41) hält zu den Traditionen der *Shona* fest: "Obwohl die Position der Frau stark war, war sie dem Mann in allen gesellschaftlichen Bereichen untergeordnet. Deswegen zog die Frau auch nach der Hochzeit zur Familie des Mannes."

Das Ausloten der Grenzen zum "patriarchalen Territorium" von weiblichen Künstlerinnen wird von Liz Gunner (vgl. 1994: 1-10) als *struggle for space* bezeichnet – eine Art *Chimurenga*, keine Frage.

Dieser Kampf für Freiraum beginnt für fast alle Frauen zu Hause. *Ambuya Chiweshe* (vgl. Capp 2008: 60) erwähnt etwa Virginia Changano von den *Harare Mambos*, der ihr Mann zwar "erlaubt", dass sie als Sängerin auftritt, aber sie darf dabei nicht ihren Namen benutzen – also sind alle Lieder offiziell von den *Harare Mambos* geschrieben. Für *Stella Chiweshe* geht es darum, den Leuten klarzumachen, dass die Stimmen von Frauen überall gebraucht werden, egal ob bei einer *bira*, einem Konzert, einem Begräbnis, für einen selbst, oder um ein Baby in den Schlaf zu wiegen. Sie fasst die allgemeine Misere von Musikerinnen in einer Ehe in Chitauo (1994: 111) so zusammen:

If you're a woman, once you decide to become a musician, never, never get married. If you want to sing solo, he'll say "no". People will offer you places to perform and he'll refuse. You'll find all your time has been wasted. Your dreams have not come true.

Es geht also um den Freiraum für musikalischen Ausdruck in allen Lebensbereichen. Wenn es um die "Musikindustrie" geht, sind gerade hier die größten Exponenten zwei Männer: Thomas Mapfumo und Oliver Mtukudzi. "*Most women have assumed the role of fans rather than that of music makers.*" (Makore in Thorsén, 2004: 48) Oft singen Frauen nur *backing vocals*, wenn es ihnen überhaupt möglich ist, in einer Band mitzuwirken. Von dem Spiel von Instrumenten ganz zu schweigen. "*Gospel music has become a safe arena in music for women, who are otherwise largely excluded or abused.*" (Palmberg in Thorsén, 2004: 30) Ist es nicht überall in unserem sogenannten globalen Dorf so, insofern es das Internet verbindet? Sind nicht hier überall die Männer die Unterdrücker?

Göttin sei Dank nicht! Denn *Stella Chiweshe* selbst ist für mich das perfekte Beispiel für eine selbstständige und überaus erfolgreiche Künstlerin: Sie mag vielleicht nicht die meisten Alben aufgenommen haben, aber dafür hat sie bereits 1974 mit *Kassahwa* Gold eingefangen, und somit auch Zeitgenössinnen wie *Ambuya Beulah Dyoko* inspiriert. Sie hat immer schon auf eigene Faust gearbeitet, so hat sie auch alle ihre Alben selbst produziert. Exekutiv hat sie Christoph *Akbar* Borkowsky mit dem Label [*Piranha*] und seinem WOMAD/ WOMEX Projekt seit der Gründung am meisten unterstützt – was mit der 100sten Veröffentlichung des Labels *Stella Chiweshe – double check* (2006) gefeiert wird. Er selbst hat mitbestätigt, dass sie immer schon selbst die Sache in die Hand genommen hat und selbst in Zimbabwe oder Irland Musik produziert hat. Künstlerinnen wie *Stella Chiweshe* kann man jederzeit in ein Studio setzen, und es wird zu fulminanten Ergebnissen kommen. Ich habe mit *Akbar* vor etwa einem Jahr telefoniert, und er hat gemeint, dass er sie kurze Zeit nach meinem Besuch 2008, das letzte Mal gesprochen hätte. Er hat ja immer mit ihr ein *Country/ Blues/ Folk* Projekt machen wollen, ihr Mann Peter Reich hat von HipHop gesprochen und ich habe versucht, sie für elektronische Musik zu begeistern. Jeder will gerne etwas mit ihr machen, doch diese Frau kennt ihren Weg ganz gut, denn auch die Vermarktung, also die exekutive Produktion ihrer Musik, hat *Stella Chiweshe* mittlerweile zu 100% selbst übernommen, wie ihre

jüngsten Alben zeigen. Und ihr Weg nennt sich eindeutig *mbira* – ihr Klang wird an sich immer minimaler, purer, raffinierter. Ihre solo Darbietungen dominieren. Wenn sie weiterhin entsprechend brillantes Material digital veröffentlicht, gehe ich davon aus, dass es auch bald *Remixes* geben wird, mir hat sie ja sogar den Auftrag dazu erteilt. Und ich halte das für einen guten Plan: LiebhaberInnen traditioneller Musik können sich *Stella Chiweshe* "pur" anhören – Fans progressiver Tanzmusik können sie "elektrifiziert" genießen. So etwas zu machen, bedeutet für mich die größte Ehre – für mich war Stella Chiweshe schon immer eine außergewöhnliche Musikerin, deren Musik ich als große Inspiration empfinde. Mir hat ihre traditionelle und doch weltoffene und progressive Geisteshaltung und Art bei unserer Begegnung sehr imponiert.

Stella Chiweshe sieht sich selbst nicht als Feministin⁷², doch sich für Frauen einsetzen, mit Frauen Projekte starten, Frauen in Workshops unterrichten, mit Frauen auf der Bühne stehen, oder sich eine bei der *global divas tour* mit ihnen teilen, das tut sie schon, seit sie in die Unterhaltungsbranche eingestiegen ist. Ein kleiner Blick auf *Ambuyas* biografische Daten (siehe Anhang) zeigt, dass sie wirklich durchgehend Projekte mit Frauen unternommen hat, und natürlich hat das auch Feministinnen beeindruckt, und natürlich waren da auch Feministinnen dabei. Sie hat mir auch von den Forschungen erzählt, an denen sie als Informantin beteiligt war. Sie habe aber nie mehr etwas von den WissenschaftlerInnen gehört oder gar etwas gelesen. Sie äußerte sich mir gegenüber jedenfalls kritisch gegenüber Feministinnen – sie das Gefühl habe, dass es kriegerisch gegenüber Männern sei. Die Verantwortung liege nämlich bei den Müttern, sie können ihre Jungen und damit die nächste Generation Männer erziehen, sodass sie nicht mehr in den Krieg ziehen.

Der Weg muss aber zusammen mit den Männern geschehen, damit es im Bereich der Geschlechter endlich Frieden gibt. Die Frauen brauchen nur ihre psychologische und spirituelle Kraft nutzen, um die Welt zu heilen. Solche Gedanken hat sich *Rambsai Stella Chiweshe* auch gemacht, als sie 1989 ihren Film in Zimbabwe dreht, was sich im Film auch deutlich zeigt. Es ist in dieser Zeit, dass sie zusammen mit Joyce Jenje-Mukwenda, Virginia Phiri und ihrer Tochter Virginia Mukwasha die Frauenbewegung *Mother Earth Trust*⁷³ ins Leben ruft. Die Mütter dieser Erde sollen sich zusammentun und für die Erde singen und tanzen – das ist ihr Ziel des Projektes. In einem offiziellen Presstext (vgl. Bogner 2008: 6) heißt es, dass sie dieses "Netzwerk für Künstlerinnen" seit 1993 leitet. Sie hat mir von ihrem Traum über die Energie der Erde und von den Stimmen der Frauen erzählt: (Chiweshe 2008b: 21)

I was in my sleep, and [I was] standing between the energy of the Earth and the World. And I saw the energy of the Earth sinking, leaving us by ourselves. [...] as the energy of the Earth was sinking, I was then shown what was happening to the World. People killing each other for no reason. People are not thinking properly any more. And diseases that are incurable.

72 Wir redeten sicher über eine halbe Stunde inoffiziell dezidiert über Feminismus.

73 Information von einem Fax von *Stella Chiweshe* an ihre Gruppe vom 17. September, 1997) siehe MOTHER EARTH

And wind, vulcanos, floods... And then, there came screaming voices from the other side, from the other part of the World [in my dream] I could see everything [from space]. [...] those voices made the Earth's energy to say, "Wait!", the energy said to itself, "Wait, what is that?" And, as the voices kept on coming, the Energy came just half [the] way to listen to the women's voices. And so, this women's voices – I wanted to make a workshop where we could just sing for the Earth's energy.

Stella Chiweshe hat folglich *Mother Earth* ins Leben gerufen. Sie weist mich aber darauf hin, dass sie dennoch nicht ernst genug genommen wird, wenn sie ihre Visionen zum Heil der Erde mitteilt: Ein *Women's Voices Festival* hat unter den typischen Rahmenbedingungen nichts mit der Erde zu tun, sondern ist nur für die Frauen selbst. Frau muss die es spirituell richtig machen, dass es der Erde etwas bringe – es gehören gewisse Rituale und Vorbereitungen getroffen. Und nur wenige Wissende seien überhaupt in Sorge was die Energie der Erde angeht (vgl. ebd.).

[...] *the voice* said, "From the creation of the World [on] Mother Earth has been supporting you, and now it is your time to support Mother Earth, and to pray for her". And I said, I asked, "How can I support, how can I heal Mother Earth?" (ebd.)

Das sollten wir uns auch fragen...

5.2 Das Zappeln geht weiter – vom Zweiten Chimurenga

Nharo dzinoparira muviri maronda. (Hamutyinei & Plangger 1987: 97)

Streitereien führen zu physischen Verletzungen. Man hat schon Leute bluten sehen, die einen Vorschlag abgelehnt haben. Jemand der sich gern prügelt, und andere zum Streit anzettelt, braucht sich nicht wundern, wenn er eventuell selbst verletzt wird. (vgl. ebd. 98)

Mit dem Erlernen der *mbira* von ihrem Großonkel *Flavian Mavetu* beginnt für Stella ein weiterer Kampf, ein weiteres Ringen: Die Not an einem eigenen Instrument und weiteren Lehrern. Ein anderer Kampf beginnt auch gerade, und zwar ein gewaltvoller: *Der Zweite Chimurenga*.

Das koloniale Süd-Rhodesien war geprägt durch rassistische Gesetzgebung und Separation, dennoch dauerte es bis 1953, bis Garfield Todd als Premier der Föderation von Rhodesien & Nyasaland die Politik des *Partnership* einschlug. Die afrikanische Bevölkerung musste jedoch rasch bemerken, dass dieser Slogan keine realpolitischen Konsequenzen hatte. Todd war den rassistischen britischen Siedlern zu liberal und wurde abgesägt; die ZAPU⁷⁴ und kurz darauf die ZANU⁷⁵ emergierten. 1964 wurden alle politischen Führer für 10 Jahre inhaftiert und Ian Smith deklarierte ein Jahr darauf mit der *Rhodesian Front Party* unilateral die Unabhängigkeit Süd-Rhodesiens von Großbritannien. Auf Antrag der Briten reagierten schließlich 1968 die *United Nations* mit

74 **Zimbabwe African Peoples Union** wurde 1961 von Joshua Nkomo als erste afrikanische Partei in Süd-Rhodesien gegründet. Bereits 1962 wurde sie von der britischen Administration verboten. Militärische Fraktion = ZIPRA.

75 **Zimbabwe African National Union** wurde 1963 von Ndabaningi Sithole, Robert Mugabe und dem Anwalt und ehemaligen Sekretär der ZAPU Herbert Chitepo gegründet. Sie war weniger kommunistisch orientiert und zog im Laufe des Freiheitskampfes vermehrt *Shona* an.

wirtschaftlichen Sanktionen. Durch Diversifizierung der Landwirtschaft und den Ausbau der Sekundär-Industrie kam es hingegen zu einem Wirtschaftswachstum (vgl. Hollenstein 2007: 9-14):

„The battle of Sinoia, as it came to be known, was a brief encounter between a guerilla detachment and Rhodesian security forces in Mashonaland West. A group of twenty-one freedom fighters heading for the Charter district in central Rhodesia – the deepest penetration of the interior by any guerilla group up to that time – was involved in a fierce battle against government troops backed by helicopter gunships. Seven of the Zanla⁷⁶ [...] died in the exchange, and ever since, Zanu-PF commemorated 28 April as Chimurenga Day, the official start of the war of liberation in 1966. *Chimurenga* is the Shona word for armed revolution.“ (Nyarota, 2006a: 26)

Die Prophezeiung von *Ambuya Nehanda*, dass sich ihre Knochen erheben werden, hat sich eingelöst. Sie wirkte also als National-Ahnin (*mhondoro*) über ihr Medium weiter. "Dieses Nehanda-Medium war eine über 80 Jahre alte Frau, die in einem Dorf des Msengezi-Bezirks im Nordosten des Landes lebte." (Weiss 1983: 24) Sie hat die sogenannte "heiße Phase" des zweiten Krieges geschürt: Erschöpfte Kampfeinheiten der ZANLA 1972 kommen in die angrenzenden Dörfer und bitten um Hilfe. Die Ansässigen schicken sie zur *N'ganga*, der Heilkundigen der Gegend. Als Medium für *Ambuya Nehanda* verkündet diese ihnen, dass die Zeit nun gekommen sei, dass Land der Ahnen zurück zu gewinnen. Es muss gekämpft werden, und dieses Mal wird der Krieg erfolgreich sein. (vgl. ebd. 24f) Als die Guerillas die symbolische und spirituelle Kraft der *Nehanda* realisieren, bitten sie um Hilfe im Krieg gegen die Briten. Sie willigt ein, und so trägt man sie ins *Chifomba guerilla camp* in Moçambique, wo sie die Soldaten segnet und einweiht. Sie ist in den Augen vieler die wichtigste und einflussreichste Rekrutin der Armee gewesen. Sie hat auch viele Christen durch ihr Wirken zu Traditionalisten konvertiert. (vgl. Turino 2000: 200f)

Im Krieg wurde täglich ab 20 Uhr über *Radio Moçambique* von Maputo aus das Programm *Voice of Zimbabwe* der ZANU ausgestrahlt. Radio Sambia, Radio Tansania, Radio Kairo und Radio Moskau brachten die *Zimbabwe People's Revolutionary Voice* der ZAPU. Diese Stimmen gegen die rassistische Propaganda des Smith-Regimes berichteten vom Verlauf des bewaffneten Widerstandes, der von der Regierung als „terroristische Anschläge“ herunter gespielt wurde. (vgl. Bender 2000: 250) Einige Sendungen beinhalteten auch *Chimurenga* Musik – wie etwa *Chimurenga Requests*:

'It was very effective propaganda, because of the songs and the emotion put into it [...] It was totally different to our [Rhodesian] "Forces Requests" programme. That was just morale-boosting, whereas „Chimurenga Requests“ gave a really rousing, spiritual feeling. It had everyone singing. I've come across Africans in the bush, sitting around the radio, singing.' (Frederikse 1982: 105)

Ein weiteres wichtiges Mittel, um die Bevölkerung zu mobilisieren, waren die *pungwes*: Besetzte ein Guerilla-Trupp ein bestimmtes Gebiet, wurden alle Bewohner in der Nacht im Busch versammelt. Dort hielten speziell ausgebildete politische Instrukteure Reden und regten Diskussionen über lokale Probleme und Schwierigkeiten an. (vgl. Turino 2000: 204) Die Teilnahme

76 **Zimbabwean African Liberation Army** – Befreiungsarmee der ZANU

war verpflichtend – die Angst vor Verrat dominierte das Verhältnis zwischen den Guerilla-Truppen und der einfachen Landbevölkerung. *Mujibhas*, junge Burschen, wurden von den ZANLA-Truppen rekrutiert, um in den Dörfern Verräter aufzuspüren. Ihre weiblichen Pendants, *chimbwidos*, versorgten die Guerilla mit Essen und Information über die Dorfbewohner. Viele missbrauchten ihre Position, was zur Exekution vieler Unschuldiger führte (vgl. Nyarota 2006a: 22f.) So konnte hauptsächlich durch das nächtliche Singen der *Chimurenga* Lieder Gemeinschaftsgefühl entstehen:

„The *chimurenga* songs associated with ZANU radio broadcasts and the *pungwes* grew up with the war in the late 1960s and during the 1970s. Composers, who were themselves *party political instructors*, set new, explicitly political texts to a variety of *preexisting [traditional] musical styles* and melodies for educational and informational purposes.“
(Turino 2000: 205; *meine Hervorhebung*)

Stella Chiweshe hat in den 70er Jahren eine ganze Reihe Singles aufgenommen (siehe Diskographie), die nach meiner Vermutung bei den *Chimurnega Requests* populär gewesen sein muss – gerade ihre erste Veröffentlichung *Kasahwa* 1974 erlangt 1975 Gold-Status (siehe Kap. 5.3). Wir erfahren auch aus ihren biografischen Eckdaten (siehe Anhang), dass sie in dem Zeitraum zuvor auf politischen Treffen in der Stadt *mbira* gespielt hat – ob das *pungwes* waren? Wahrscheinlich ja, denn sie spricht von der Gefahr eingesperrt zu werden. Was mich vor allem interessiert hat und was ich von ihr wissen wollte, ist, wie sie es geschafft hat von dem Land in die Stadt zu kommen. *Ambuya Chiweshe* (vgl. 2008b: 4) erzählt daraufhin von einer weiteren *bira*, in der ein Ahnen-Geist den sechs anwesenden *Mbira*-SpielerInnen ihre Aufgaben im Leben diktiert. Damals müssen sie darüber lachen, weil sie gedacht haben, sie würden in Zimbabwe mit *Mbira*-spielen alt werden. Und als Stella an die Reihe kommt, erzählt er ihr, dass sie in die Stadt gehen werde, um den Leuten *mbira* näher und bei zu bringen. Sie lehnt das zuerst ab und verneint, aber der Geist sagt darauf, dass ihn die Erde gesandt hat, um ihr das zu sagen – damit sind die *mhondoro* gemeint. Sie nimmt ihre Aufgabe folglich an, doch bekommt sie leider keinen Rat, was sie in der Stadt genau machen soll, oder wie sie das alles bewerkstelligen kann. Doch als die Leute davon erfahren, sammelt das gesamte Dorf Geld für sie, damit sie in die Stadt fahren und sich dort ein Zimmer mieten kann. Als sie genügend Geld zusammenhat, zog sie in die Stadt, und lernt dort recht bald neue *mbira*-Spieler kennen. Sie kehrt aber regelmäßig am Wochenende aufs Land zurück um bei *mapira* zu spielen, was ihr natürlich auch Geld bringt:

So, every weekend I was getting invited, and so I was getting money from my *mbira* playing – I could pay for my rent and for my food. Because every Saturday I had to play, and sometimes on Monday, Wednesday and Saturday. That was what brought me to the city.
(ebd.)

Stella Chiweshe (vgl. 1994: 2) fängt aber auch an für Geld als Hausmädchen in Salisbury zu arbeiten, denn es wurde natürlich in der Endphase des Krieges immer schwieriger sich als *Mbira*-

Spielerin einen Lebensunterhalt zu verdienen:

Nach der Ermordung Herbert Chitepos am 18. März 1975 gewinnt Robert Mugabe die Oberhand in der ZANU und wird Generalsekretär. Als ein Jahr später Joshua Nkomo freigelassen wird, fusionieren ZANU & ZAPU zur *Patriotic Front* (PF) – später ZANU-PF. Durch wachsenden internationalen Druck und die hoffnungslose Situation des *Smith-Regimes* kam es schon 1974 zu Verhandlungen mit Bischof Abel Muzorewa, jedoch ohne Zustimmung des Komitees der ANC⁷⁷. Schließlich traten Muzorewa und Ndabaningi Sithole 1978 der Regierung bei, Anfang 1979 wurde Bischof Muzorewa sogar als Premierminister titulierte. Da in dieser Zeit jedoch die Guerilla-Camps in Moçambique und Zambia besonders stark bombardiert wurden, war dieses politische Vorgehen zum Scheitern verurteilt (vgl. Turino 2000: 193-5).

Im Endeffekt hat mir *Ambuya Chiweshe* über den Krieg selbst fast nichts erzählt: Sie will sich nicht daran erinnern oder daran erinnert werden, wie aus ihrem Lied *Musandifungise* auf *Talking Mbira* (vgl. 2002: 7, #5) zu entnehmen ist: Der Titel bedeutet wörtlich, "Erinnere mich nicht", denn sie will sich nicht daran erinnern, an diese Zeit, in der die ganzen traditionellen Instrumente verboten gewesen sind, und die Leute angefangen haben, ihre Instrumente zu vergraben (vgl. 2007b: 1f). Die harten Tage, als eine Menge Leute getötet worden sind, wie etwa auch ihr eigener Vater. Ihre Mutter *Francisca Gumborshumba* erzählt Ruth Weiss (1983: 39):

"Wir waren damals im Krieg mit den Vakumana, den Freiheitskämpfern, zusammen, als Soldaten ins Dorf kamen. Wir flüchteten in den Busch, doch die Kinder waren neugierig, ob die Soldaten wieder weg waren und schlichen sich zurück. Da wurde geschossen und Virginia [Mukweshu] wurde von einer Kugel getroffen. Ich tat was ich tun konnte, dann brachte ich sie nach Salisbury. Das war 1978, ich lebte [in Bindura] bis ich hierher [in die *Masembura Tribal Trust Lands*] kommen konnte. Jetzt habe ich ein Stück Feld, wir wollen ein Haus für mich bauen, später brauchen wir noch mehr Häuser für die Menschen, denen Kawodza und Kaguvi helfen werden."

Auf Initiative des Commonwealth kommt es im Dezember 1979 zum *Lancaster-House*-Abkommen. Im *Lancaster-Haus* in London kamen unter Lord Peter Carington Delegationen von Abel Muzorewa, Robert Mugabe und Joshua Nkomo zusammen, um den Weg Zimbabwes zur Unabhängigkeit festzusetzen. Als Robert Gabriel Mugabe am 4. März 1980 Premierminister von Zimbabwe wird, scheint der *Chimurenga* vorerst gewonnen (vgl. Hollenstein 2007: 12).

In dieser Zeit kehrt also wieder der Frieden ein, und *Stella Chiweshe* beschließt 1979, die *Earthquake Band* zu gründen, nachdem ihr *TEAL Records* weitere solo *Mbira*-Aufnahmen verweigert (siehe Anhang). Als der Krieg vorüber ist, tritt sie der *National Dance Company (NDC) of Zimbabwe* bei, die sie in viele Länder der Welt bringen wird. Dies ist der Startpunkt ihrer internationalen Karriere, wobei sie mir vom *Casting* erzählt:

⁷⁷ **African National Council** – 1971 gegründet, versuchte die verschiedenen Nationalistischen Mächte unter der Führung von Bischof Abel Muzorewa.

[...] one day I was told, "ah... go and check what is going on at *Stuart Hall*. If you like it, [...] give them your name and your address." And I went to *Stuart Hall*, and I checked what was happening there. I saw that they were doing traditional dances and songs, and there was *mbira*, there was [ngoma etc.] So, I said, "oh [I'll] write my name down". I felt so happy, that I found somewhere to do something. So, we were doing five different dances from different regions of Zimbabwe. It was the *National Dance Company of Zimbabwe*. [...] We were 217 people in the beginning, and they wanted only twenty. And on the day of the audition I was chosen. You know, everyone, when they were chosen, they were so excited, jumping up and down. But when my name was called to be chosen, I was so angry. [...] I could not figure out what it was about. [...] I realized later, what it was about for me. Because, when I was eight years old, I dreamt that I was going on stage by myself. You know, I did not know a stage, but it was a higher place than where the people were sitting. So, the people were sitting on one side, on my right side, as I entered. And when I entered, they were all clapping. And that clapping woke me up. [...] 1982, I was sitting on stage, and then I started to look around. It came back – that dream [came] back to me, that I was sitting at a place, where I dreamt of when I was eight years old. This is why it was like that. And it was to train me the stagework.

Ambuya Chiweshe (vgl. 2008d: 4f) hat von Anfang an gemischte Gefühle, wenn es um die NDC geht: Sie bekommt die Rolle der *Ambuya Nehanda* zugeteilt. Eine Choreographin aus Oxford wird eingeladen und die Geschichte des *Ersten Chimurenga* wird für die Bühne, und später für eine Verfilmung adaptiert. Die Geschichte wird falsch erzählt, und es wird dabei sehr viel gedichtet. Stella kennt die wahre Geschichte aus direkter Quelle – ihr Großvater hat sie miterlebt. Sie will die Rolle zuerst nicht annehmen, und geht zu mehreren Medien, um sich Rat zu holen. *Ambuya Nehanda* gibt ihr schließlich über ihr Medium die Erlaubnis, die Rolle anzunehmen. Erst dann ist Stella beruhigt. Dennoch missfällt ihr die Assoziation ihrer Person mit *Ambuya Nehanda*:

You know, they were talking amongst themselves, I heard them talking, "in Harare there is a woman who is calling herself *Ambuya Nehanda*." [...] They were sitting by me and telling [it] like talking to themselves, and I could hear them. And, I told them the story: "What happened is just a story. It's me, you are talking about me. Yah? It's called 'drama'. It's a story that is done by acting it. It's not that I am saying, 'I am *Ambuya Nehanda*.' Um um, it's not like that." [...] I had to explain [that] to some people who just at some times visit Harare during the time when it is shown. Because it is shown every time at the Hero's Acre [on] *The Hero's Day*... (ebd. 7)

So, this film, where I was asked to act *Ambuya Nehanda*, you know, when they filmed it, it was not as strong as we acted it [on stage]. So, they show it once per year, and I don't even go there. Yeah? And I'm always not [in Zimbabwe], when it's being shown. Because these days you gotta record it from the TV. (Chiweshe 2008e: 3)

Zu Weihnachten wird dieser Film angeblich immer in der Früh gespielt. *Ambuya Chiweshe* missfällt die Art, wie ihre Person für Propaganda benutzt wird. Sie kann die Revolutions-Romantik nicht verstehen, und sie wird immer gerne diesbezüglich missverstanden: Das Thema *Chimurenga* schmerzt sie durch ihre Familiengeschichte persönlich, und insofern wünscht sie sich nichts mehr als Frieden. Auch ihr Lied *ChaChimurenga* (vgl. Chiweshe 1987: #1, 1989: #1, 2002: # 2, 2006:

CD2 #12, 2011: #3) wird missverstanden: Stella Chiweshe (vgl. Golt 2004: 2f) schreibt ihn, nachdem sie das erste Mal die Ruinen von Zimbabwe besucht, weil sie es spüren kann, dass die Leute dort einfach geflohen sind – einfach so. Es geht um eine historische Zeit vor dem *Ersten Chimurenga*. Laut ihrer Meinung wären all diese Kriege nicht geschehen, wenn die Herrscher von *Great Zimbabwe* damals einfach ein bisschen etwas für ihre militärische Sicherheit getan hätten, denn Groß-Zimbabwe hat nie einen echten Wall gehabt. Es war eine Handelsstadt, aber keine Festung (siehe Kap. 4.2). Sie bemerkt bei ihrem Aufenthalt in den Ruinen, dass die Menschen angefangen haben, so einen Wall zu bauen, aber mitten drin damit aufgehört haben. Und wirklich, wenn wir die englische Übersetzung von *ChaChimurenga* im Film *Rambisayi* (Wicksteed 1990: 12f) vergleichen, lässt sich das sehr schön herauslesen:

Now -- Chimurgenga
You left the children crying
They were just roaming around the hill

Now -- Chimurenga
Now, you've proved it ...
The spilling of the blood

Truly -- leaving the children crying like this
Truly -- leaving the children crying like this Ambuya

Es geht um die Nachkommen, um die Nachwelt und um das unnötige Blutvergießen, das geschehen ist, weil sich die Generationen zuvor nicht ausreichend um ihre Verteidigung gekümmert haben. Das Blut wiederum steht für die eigene Linie, für die Kontinuität der Generationen. Es wird ein Bruch in dieser Kontinuität geortet. Meines Erachtens ist es damals wahrscheinlich zu einer Seuche gekommen, denn so etwas in der Art erzählen alte "Mythen", besser gesagt *Orale Geschichte* (Achwanden 1989: 31f). *Stella Chiweshe* ist also nicht die Revolutions-Romantikerin für die sie gerne gehalten wird, über *ChaChimurenga* merkt sie an (Golt 2004: 3):

[...] the song has been used in different ways [...] You know, what people do, when you sing a song? When they think of something, they just take your song, and they use it for something else [...] it's a song, that is known by all the Zimbabweans, in all schools they play this song, and they play only that song from me [...]

Weiter lässt sie Debbie Golt leider nicht sprechen, denn es wird ihr offensichtlich zu politisch. Fakt ist, dass Stella Chiweshe bei ihrem Konzert am 22. September, 2008 im Wiener *Porgy&Bess* (siehe Seite 2) in diesem Lied den gesamten Text ausgelassen hat und nur den Chorus mit *la la la la la* vorsingt. Der Rest wurde instrumental dargeboten, weil sie genau weiß, dass die Menschen den Text missverstehen. Wer schon einmal "echte" *Chimurenga*-Lieder gehört hat, weiß wie anders diese sind (vgl. ZANU 197?) Wir schließen: *The Queen of Mbira* hat den *Chimurenga* satt.

5.3 Kassahwa – die Entstehung eines Hits

Kupedza nyota / kuenda pdziva. (Hamutyinei & Planegger 1987: 3)

Um den Durst zu löschen, gehst du zu einem Teich.

Bei Missverständnissen und Zweifel ist es immer gut, die Meinung eines Experten einzuholen. Dieses Sprichwort findet Gebrauch, wenn sich zwei Leute in einer Sache nicht einig sind, von der beide offensichtlich eine Ahnung haben. (vgl. ebd.)

Wie kann das also sein, dass *Stella Chiweshe* so "schnell" zu einer goldenen Single gekommen ist? Das erste Mal für *TEAL Records* im Studio und gleich Gold? *Ambuya Chiweshe* (2008a:14) spricht in diesem Zusammenhang von einem göttlichen Auftrag – bei einer ungewöhnlichen "Begegnung anderer Art":

I was in a football stadium watching football, and then I heard a voice. *The voice* was huge. I looked at everyone who was near me, they did not hear that voice. *The voice* just came to my ear, and told me, that I had to record a song *Kassahwa*. It was needed immediately by the bones of the people and the soul of the earth, *The Voice* said. And I looked at everyone, they did not hear this voice, and [so] I stood up in the middle of watching football. I went out of the stadium, and my one [thought] was: I did not know, about this recording thing. How it was done to record, and where it was done. I did not know. And then, I was lucky, at the gate of the stadium somebody I knew [went my way] – he was acoustic guitar player [...]. He was just passing by, and I pumped into him. And I told him, what I had heard. That I was told that I must record the song *Kassahwa* immediately for the bones of the people and the soul of the earth. Yeah. And he said, "No problem." Because it was Sunday, (and) he said, "Tomorrow Monday, let's meet. I will take you to the recording studio."

Then I went there, to the recording studio with this man, with my *mbira*, with this borrowed *mbira*, yeah. And this man, he looked up and down at me, and he said, "We don't do it that way. Do you have a demo tape?" And I asked him, "What is a demo tape?" {laughs} I did not know, what a demo tape was. And he said to me, "Look. You cannot just come here, and tell me, that I want to record. We don't know you. We just record known artists like that. So, anyway, you can leave your adress. And we are again renovating this place. Maybe next year in October, oh no, maybe next year in February. When we finish renovating this, then maybe I can find you, I can look for you. Now, forget it. I cannot do it." And I said, "Okay." I left, I went back home. I knelt down to speak to *this voice*, and said, "I've tried to do, what you have told me to do, but the person who should record, refused [to do so]. So, it's not my fault." Hey, I tell you, after three days I was sitting in a beer garden. And I was sitting opposite the gate, like ten meters or fifteen meters away. [...]

After three days – on the third day of the refusal – [...] I saw somebody running into the beer hall and looking at everybody's face. And then, he came to me, and he said, "Good. [Phew,] I found you." He was sweating... And I said, "You found me? You are looking for me?" And he said, "Yes. Let's go and record that song, that you wanted to record." And I said, "but I don't have *mbira* here." And he said, "please, quickly, find the *mbira*." I had to leave my friends, and go to this someone, who used to borrow me his *mbira*. And I went to the studio straight away that evening, and I recorded that song.

In Myrna Capp's – *Keeping the Embers Alive* (vgl. 2008: 61) gibt Stella Chiweshe den allgemeinen Rat, immer auf die eigene innere Stimme zu hören. Auch in dieser Geschichte hört sie auf die

Stimme in ihrem Inneren, doch diese Stimme ist laut ihren Reflexionen nach dem Interview eindeutig Gott. Dies ist das erste Mal, dass Gott zu ihr spricht.

Natürlich bleibt die große Frage, wie Stella Chiweshe zur *Queen of Mbira* wurde: Obwohl es ihre erste Aufnahme für *TEAL Records* ist, wird ihre erste 7" Single *Kasahwa/ Nhemamusasa* (SU 153) eine Goldene. Sie nimmt in weiterer Folge eine ganze Reihe von *Mbira* Stücken auf – laut dem Katalog von *TEAL* (siehe Diskographie) sind es 15 Singles mit dem *Labelcode* SU gewesen. Warum hat keine andere Single von ihr damals so einen großen Erfolg gehabt? *Ambuya Chiweshe* (vgl. 2008b: 1) nennt als Grund das Fehlen von jeglicher Promotion dieser Plattenfirma. *TEAL Records* hat damals nur einen Konkurrenten und das ist Gallo. In den frühen 60ern gibt es fast nur *contract bands* – Bands, die zu Unterhaltungszwecken Firmen oder anderen Organisationen "gehören", denn ihre Musikinstrumente sind Besitz der jeweiligen Firma oder der Bierhalle. Süd-Afrikanische Musiker kommen mit ihren besser ausgestatteten Bands und spielen eine Musik, die laut Fred Zindi (vgl. 1985: 4f) *simanje-manje* heißt und dem *mbaqanga* ähnlich ist. Populäre *Mbira* Musik wird auf *ChiShona* auch *ChiManjeManje* genannt – es heißt soviel wie "Mit Pfiff!" – damit ist einfach ein schneller, leicht tanzbarer Rhythmus gemeint (vgl. Kaemmer 1998: 753).

Diese Bands haben einen so durchschlagenden Erfolg, dass Gallo einen weiteren Zweig in Bulawayo aufmacht und *TEAL Records* in Salisbury gegründet wird. Durch die Dominanz von importierter Musik aus den USA und England hatten sie anfangs wenig Erfolg (vgl. ebd.):

[...] the traditional "mbira" groups were put on wax at last but nor many now-westernized Zimbabweans were interested in buying them. Those who would have probably appreciated them were in the rural areas and did not have the money to buy them as they were unemployed. As a result the companies started to experiment with bands that sang in English. This also failed. (ebd.)

Es wurde also ein gewisser Teil *mbira* und andere traditionelle lokale Musik aufgenommen, aber kommerziellen Erfolg brachten diese Aufnahmen normalerweise nicht. Warum also hatte diese Single so großen Erfolg? Die eine Erklärung ist sicher Gott, wie es *Stella Chiweshe* selbst erzählt – es ergeben sich für die weiteren Geschichten von ihr interessante Bezüge (Kap 6.1 & 6.2).

Die andere Erklärung mag vielleicht auf der B-Seite der 7" Single liegen: Darauf befindet sich eine Version von *Nhemamusasa* – ein altes, oral tradiertes Kriegslied, das "schneidet ein Lager im Busch" bedeutet. Es wurde historisch gesehen von den Militärs der *Rozwi* (16 Jhdt.) verwendet:

"Nhemamusasa" is a song for war. When we were marching to war to stop soldiers coming to kill us, we would cut branches and make a place called a *musasa*. "Shumba huru" means to fight like a lion. "Muka tiende" means to wake up, let's go; it was played when soldiers wake up the next morning in their *musasa* and begin their march again. [...] "Nyamaropa" means blood and flesh and is a war song used to raise emotions before a battle. (Berliner 1981: 42)

Paul Berliner (vgl. 76-111) analysiert dieses Kriegslied in Relation zum zweiten "Klassiker der

Militär-Musik" *Nyamaropa*. Er zeigt hierbei klare Übereinstimmung in der harmonikalen Struktur der Lieder auf. Diese Lieder sind Ausgangspunkt für eine ganze Reihe anderer Stücke, die sich alle von der Struktur von *Nyamaropa* ableiten lassen. Scott Robinson (vgl. 2004: 4) nennt den beliebtesten Stimmplan für *mbira Nhemamusasa/ Nyamaropa*. (siehe Kap. 2.6) Auch *Nyamaropa* findet sich unter *Stella Chiweshe's* Aufnahmen für *TEAL*: Es ist die 7" *Nyamaropa/ Mahororo* (SU 530), aber sie hat wie alle Singles außer *Kassahwa* nur mäßig Absatz. Die gesamten *mbira* Aufnahmen bei *Teal* können grundsätzlich in jener Zeit (ab 1974) als politische Botschaft bzw. als musikalischer Widerstand verstanden werden. Das im vorangegangenen Kapitel erwähnte *Radio Moçambique* fungiert als Sender für die *Zimbabwe People's Revolutionary Voice*. Ich gehe davon aus, dass die Bekanntheit von *Stella Chiweshe's Kassahwa/ Nhemamusasa 7"* auf eine entsprechend häufige Präsenz bei den *Chimurenga Requests* zurück zu führen ist. Eventuell ist das Lied *Ndinogarochema* (Chiweshe 1989: #8) auch ein versteckter Hinweis darauf – wir finden eine entsprechende Analyse im Kapitel 4.1, Seite 45.

Die so starke Popularität des Liedes ist aber sicher auch in *Kassahwa* selbst begründet: Zum einen scheint dieses Lied eine Spezialität von *Stella Chiweshe* zu sein – ich kenne keine weiteren InterpretInnen. Wahrscheinlich hat sie es erträumt wie andere ihrer Lieder auch. Sie hat mir über die Entstehung des Stücks in diesem Sinne aber leider nichts Genaues erzählt. Offensichtlich hat *Kassahwa* eine spirituelle Bedeutung:

"Die Stimme von Gott" erklärt, die Musik wird von den Knochen der Leute und von der Seele der Erde gebraucht. Die Knochen der Leute kann hier natürlich ein Verweis auf Tanz sein, er kann aber auch für die Verstorbenen, für die Ahnen stehen. Im Tanz *mbira* kommen bei einer *bira homwe* und *svikiro* in Besessenheits-Trance. Die Seele der Erde steht für die Erde selbst, also das Land der Verstorbenen – sie wollen ihr Land wieder zurückgewinnen. Traditionelles Liedgut mit gemeinschaftlicher Funktion nennt sich auf *ChiShona nziyo dzepasi*, was wörtlich "Lieder der Erde" bedeutet (vgl. Kaemmer 1998: 753). *Ambuya Chiweshe* (vgl. 2008c: 2) erwähnt in diesem Zusammenhang eine Begebenheit die passiert ist, als die Regierung einen Staudamm genau auf dem Gebiet bauen will, an dem mächtige National-Ahnen (*mhondoro*) gelebt haben:

Fleißige Arbeiter kommen mit Planier-Raupe und Bull-Dozer und schneiden Bäume um, sie planieren den Boden, dann gehen sie in ihren "Container" schlafen. Die ganze Nacht über hören sie den Schlag der *ngoma* und den Klang der *mbira*. Als sie am nächsten Tag aufwachen, stehen die Bäume wieder genauso da. Jeder Busch, jeder Mangel, alles Gras sieht wieder wie einen Tag zuvor aus. So geht das Nacht für Nacht. Wenn die Erde eine Seele hat, dann hat diese sicher mehr davon traditionelle regionale Rinderbauern zu unterstützen als Beton- und Asphalt-verteilende Kolonial-Briten. Soviel steht wohl außer Frage – dieser Verweis "Gottes" erscheint in Symbolen, deren Sinn

durch tradiertes Wissen der *oral history*, durch Kenntnis der Mythen der Shona deutbar wird.

Für die zentrale Fragestellung ist es wichtig, den Bezug zu *Stella Chiweshe's* Leben selbst herzustellen. Diesen können wir ihren eigenen Geschichten über *Kassahwa*, und dem Text des Liedes selbst entnehmen.

Kassahwa means "a fishbone". This song is a real story that happened when I was invited to play at a certain ceremony in the northern part of Zimbabwe. I was nearly killed by the magic of the Makorekore tribe just because of playing Mbira for people who had not followed the right rules of the custom to the spirits. This I didn't know when playing and so suddenly I felt a sharp pain as though I was being pierced by a snake. As you know even a very small fishbone can be very dangerous. (Chiweshe 1989: 4)

Es folgt hier eine Transkription der live Version von *Kassahwa* aus dem Album *Shungu* (1994: #5, 8). Die Version auf *Talking Mbira* (2002: #1) ist die aktuellste, insgesamt gibt es 5 Aufnahmen von diesem Lied⁷⁸.

Enda wakananga nzira
Haikona kutenderera
yangairere ndarwa nemombe

Ndakangandichauya X3

Ndakangandichauya X3

Iye Muchaneta yauya

ndakangandichauya X3

Ndakangandagonekwa X3
Asipaye ndakangandagonekwa

Ndakangandagonekwa
Ndoenda *kumbira*
Anondibvunza munoti aenda *kumbira*

Ndoenda *kumbira*
Anonditsvaga moti aenda *kumbira*
Ndoenda *kumbira*
Anonditsvaga moti aenda *kumbira*

Rira rira Mbira
Rira Mbira
Rira Mbira

Ndakangandagonekwa

Ndakangandagonekwa

⁷⁸ *höre*: Chiweshe SU 153; Beat! Apartheid 1987: A7; Chiweshe 1987 #6, 1989: #6, 1994: #5, 2002: #1

Über die vielgerühmte originale Version von *Kassahwa* kann zur Zeit leider nur spekuliert werden. *Ambuya Chiweshe* (vgl. 2008e: 7) äußert sich dieser ersten Aufnahme folgendermaßen: Die Kronkorken auf dem Instrument und auf ihrer *deze* (Kürbisresonator), die den typischen Schnarreffekt (vgl. Bender 2000: 245) erzeugen, sind damals nicht gedämpft worden. Die Aufnahme war also wirklich so originalgetreu wie möglich. Weiters erwähnt sie, dass sie mit *hosho* begleitet wurde, und es war nur ein *take*. Die Kronkorken gehören zur Musik – davor waren dort Muscheln: Der Klang soll auch so etwas ähnliches ausdrücken, nämlich das Aufeinandertreffen zweier Wellen am Strand. Wenn sich das Meer wieder zurückzieht, dann sind die "Muscheln" am *mbira* wie die Kieselsteine im Wasser. Das Wasser selbst steht hier metaphorisch für die *Wellen* (Töne) der *mbira*. Der Klang der Aufnahmen wird konsekutiv immer "sauberer", also immer weniger dieser Kronkorken sind zu hören. Piezo-Tonabnehmer sind heutzutage bei *mbira* Gang und Gebe – oft sind es sogar Stereo-Abnehmer. Elektromagnetische Tonabnehmer sind auch eine Möglichkeit, die in Verbindung mit der *likembe* im Kongo Verwendung finden (vgl. Scott Robinson vgl. 2004a: 12f)

In wie weit hat sich aber der Text verändert? In der Version auf der Zusammenstellung *Beat! Apartheid* (1987: A7), die erste LP von *Piranha Records*, lässt sich das *Makorekore* noch gut aus dem Text heraushören, die Geschichte wird also etwas näher erzählt als in der "Endversion" oder der hier transkribierten Version Nummer 4: Auf der *Beat! Apartheid* Version spielen zwei *mbira* und eine *hosho*, Stella singt – im Chorus wird sie unterstützt, wahrscheinlich ist dies ihr Bruder *Elfigio*. Die Version auf *Ambuya?* (vgl. Chiweshe 1987: #6; 1989: #6) hingegen ist bereits mit der *Earthquake Band* aufgenommen worden, es gibt Bass, Schlagzeug und *marimbas* – *Stellas mbira* ist nur in der Einleitung des Stückes solo zu hören. Anscheinend hat sie bereits zu der Aufnahme der *mbira* gesungen und danach nochmals darüber solo gesungen. Man kann die "alten Stimmufnahmen" noch durchhören. Im Text finden wir keinen Verweis auf die *Makorekore*, auch der Text an sich scheint ein komplett anderer zu sein, als der hier transkribierte. In der live Version auf *Shungu* (1994: #5) kommt es offensichtlich zu rhythmischen Unstimmigkeiten zwischen *mbira* und *marimba*, Schlagzeug und Bass, und schließlich *Stellas* Gesang – das Resultat ist ein sogenannter Klangteppich. Hier lässt sich gut hören, wie weit die Stimmungen der verschiedenen *mbira* und die *marimba* voneinander abweichen können – das Resultat ist ein konstantes "Schweben" der Obertöne. Der Text bringt gleich am Anfang eine Aufforderung an die MusikerInnen und offenbart danach den "Kern" der Botschaft von *Kassahwa*:

Gerade gehen, haben sie gesagt
Nicht drum herum gehen
Es spielt gerade (*mbira*), als ich einen Kampf mit einer Kuh habe
Ich war gerade dabei zu kommen

Ich war gerade dabei zu kommen
Muchaneta (typischer Name für eine Kuh), komm!
Ich war gerade dabei zu kommen

Ich habe auf die harte Tour gelernt
Aber: Ich habe auf die harte Tour gelernt
I werde *mbira* spielen
Wenn mich irgendjemand fragt, I bin gegangen um *mbira* zu spielen
spiel spiel spiel *mbira*
spiel *mbira*
spiel *mbira*
Ich habe auf die harte Tour gelernt
Ich habe auf die harte Tour gelernt

Die Übersetzung ins Englische stammt von meinem Informanten – er hat sie direkt in Zimbabwe am Land mit Hilfe eines *Sekuru Chinyankare*, eines weisen Mannes, übersetzt. Die Übersetzung ist sinngemäß und nicht wörtlich, denn Stella Chiweshe ist dafür bekannt in Rätseln oder Gleichnissen zu singen. Was bedeutet das nun? Der erste Verweis ist ein Appell an die MusikerInnen – so etwas kommt durchaus in der *mbira* Musik vor (vgl. Berliner 1981: 113). Es spielt gerade Musik, als sie plötzlich einen Kampf mit einer Kuh hat: Es geht hier um das Verschlucken der Fischgräte – beides ist ein Kampf um Leben und Tod. Sie war also gerade dabei, zu sterben, heim zu kommen: Die *Shona* sehen den Tod als freudiges Ereignis, denn als AhnIn ist man Gott näher als auf der Erde – die Seele wird von Gott gegeben, kommt also wieder nach Hause. (vgl. Aschwanden 1987: 16, 220, 275, 361-3f; 1989: 120-130; Chiweshe 2008b: 18; siehe Kap 6.2) "*Muchaneta*, komm!", bedeutet so etwas wie, "Komm, süßer Tod." Es ist eine Provokation, denn *Ambuya Chiweshe* ist stark: Sie ist immer den schweren Weg gegangen, sie hat auf die harte Tour gelernt, das heißt, es war schon hart genug für sie – sie hat keine Angst vor dem Tod. Sie weiß, dorthin, wohin sie geht, wird sie *mbira* spielen. Wenn sie also jemand fragen sollte, wohin sie verschwunden ist (wenn sie tot ist): "Sie ist von uns gegangen, um *mbira* zu spielen." Dann kommt eine Wortmalerei mit dem *rira rira rira rira mbira*: Einerseits soll das *rira rira rira rira* das Plätschern des Wassers, also die Musik der *mbira* darstellen, andererseits ist es ein Reim auf *mbira*. Das Spiel eines Instrumentes nennt man auf *chiShona -ridza*, also *maridzambira* heißt *mbira*-SpielerIn. *Rira* ist davon als Zusammenziehung abgeleitet – der Ausdruck ist selten. Warum hier die Symbolik von Wasser? Erst einmal steht *mbira* für Wasser, näher für den Regenfall, den das Instrument bei entsprechenden Zeremonien (*mukwerera*) bringen kann (vgl. Berliner 1981: 187f; Aschwanden 1989: 233-255). Weiters geht es um die Fischgräte – sie stellt für Stella ein Tabu dar, da sie *nzou* ist – Elefant. Es gibt keinen Fisch als *totem*, doch Elefanten werden grundsätzlich nicht getötet, was auch einige Sprichwörter dezidiert aussagen (siehe Hamutyinei & Planegger 1987: 188f). Der Elefant lebt in der Nähe von Teichen, er ist der Beschützer der Fische. Auch *Stella Chiweshe* fühlt sich mit Fischen verbunden,

so weit, dass sie keinen Fisch isst – der stärkste Ausdruck eines *Totems*. Ausserdem gibt es ein generelles Tabu von Fisch für alle Medien in Ausbildung (vgl. Peltzer 1992: 70). Die *Makorekore* haben also die Traditionen verletzt, weil sie ihr nicht gesagt haben, dass auch Fisch im Essen ist, den sie nicht essen darf. Der Verdacht auf Hexerei ist naheliegend – es ist für sie ein "Attentat" gewesen: Eine Fischgräte ist nicht bloß ein lebloser Gegenstand, der entfernt wird und die Sache ist "gegessen", sie ist eine spirituelle Krankheit – nach der traditionellen Heilkunde müssen wochenlang Kräuter eingenommen werden, außerdem gibt es weitere Gebote und Verbote⁷⁹. (siehe Peltzer 1992)

Die aktuellste Version auf der Talking *Mbira* (2002) enthält eine eindeutige Referenz, zu der hier gedeuteten Symbolik: Wassers = Leben. Im Hintergrund der Musik rauscht konstant ein Bach.

Ich hoffe hiermit das Rätsel um die Bedeutung von *Kassahwa* gelöst zu haben: Es geht um Leben und Tod. Dieses essentielle Thema geht alle von uns an und es wird durch Symbole transferiert. Gründe für die Beliebtheit des Liedes finden sich sowohl in den breitgefächerten Deutungsmöglichkeiten als auch in seiner Originalität. Mediale Gründe, wie die genannten Chimuenga Requests und der "B-Seite" *Nhemamusasa* kommen erschwerend hinzu. Die Fischgräte selbst lässt sich als Metapher auf den *Chimurenga* umlegen: Sich selbst verschlucken, und daran sterben. Eine Referenz an die unilaterale Regierung von Ian Smith⁸⁰?

79 Was genau zu tun ist konnte ich leider nicht in Erfahrung bringen – die Fischgräte wird von den Autoren (siehe auch *Aschwanden* 1976, 1987, 1989) immer in Verbindung mit einer sehr schweren Krankheit genannt, die eine ganzheitliche Behandlung verlangt. Die genauen Stellen in der Literatur konnte ich nicht mehr finden, weil sie leider nicht indexiert sind. Den Notiz-Zettel habe ich leider verschlampt.

80 näher erklärt im vorangegangenen Kapitel 5.2

6.1 Meerjungfrau und Wassermann – *Njuzu & Njuvi*

Simba rerove riri mumvura. (Hamutyini & Plangger 1987: 437)

Die Kraft eines Fisches im Wasser. (vgl. ebd.)

Ein Mensch liebt es in seinem Element zu sein. Hier bin ich Mensch, hier darf ich sein.

Wir haben bisher schon vieles über die *bira*-Zeremonie erfahren, bei der *vadzimu* (Pl.) und *mhondoro* über *homwe* bzw. *svikiro* zu ihren Nachkommen sprechen. Es gibt aber auch *mashave* (Plural zu *shave*): Fremde Geister, die gut, böse oder gar schmutzig sein können. (vgl. Aschwanden 1987: 33-37). Sie sind der *n'anga* (HeilerIn) Hilfsgeister, die oft vererbt werden und ganz gewisse Fähigkeiten haben, je nachdem, was sie zu Lebzeiten getan haben (vgl. Gelfand 1962: 84; Peltzer 1992: 50-53). Es sind meist Geister Verstorbener, die keine ordentliche Bestattung erhalten haben – es geht hier vor allem um ein Ritual, das sich "Heimbringen" nennt (siehe Aschwanden 1987: 288-333). Sie irren somit auf der Erde herum, und werden von Zeremonien und geeigneten Medien, die wiederum meistens bereits Medien für Ahnen-Geister sind, angezogen. Die Zeremonien sind *mapira* (Pl.) sehr ähnlich. Initiationsperioden sind Usus. Es ist durchaus möglich, dass Medien viele dieser Geister sammeln. Es gibt eine Unmenge an verschiedensten *mashave*, die alle gewissen Zwecken dienen. Hexen etwa haben böse *mashave*. Es gibt auch Geister, die nur Männer oder nur Frauen befallen, und solche, die hier keinen Unterschied machen. Auch Geister von Tieren oder gar Flugzeugen gehören zu den *mashave*. (vgl. Bourdillon 1976: 242-7)

Ein besonderer Fall eines *shave* (Sg.) ist ein *shave renjuzu*, der Geist einer Meerjungfrau, eigentlich eines Wasserwesens (vgl. Aschwanden 1989: 145, 151, 157). Laut der Mythologie der *Karanga* sind diese Wasserwesen identisch mit den *vari pasi*, den Leuten, die unter der Erde leben. Sie wurden von Gott geschaffen, wie auch die Menschen, die im Himmel leben, und die, die auf der Erde leben. Sie sind sterblich, und leben gleich wie wir unter einem blauen Himmel, der die Welten trennt – die Wasseroberfläche. Sie leben in Hütten, halten Tiere und bewirten Felder.

Stella Chiweshe (1989: #3: 4) singt von *Njuzu* auf *Ambuya*?

Njuzu (!) means "mythical water creature with human head and torso". With thunder and lightning the siren is singing to attract people to go into the river at it's deepest and mystical point. There she is waiting for you.

Die sogenannten Meerjungfrauen treten in verschiedenster Weise auf, laut Herbert Aschwanden (vgl. 1989: 188) machen die *Karanga* einen Unterschied zwischen echten *vari pasi*, also Menschen, die unter der Erde leben, und anderen Wesen – insgesamt unterscheidet er drei Kategorien:

1. Die *njuzu* sind indent mit den *vari pasi*. Sie haben eine Verbindung zu den Regenmachern. So wie die *vari pasi* einen Zugang zu den Bergen, dem Regen und den Gewässern haben, so haben ihn auch die Regenmacher. Bestimmte Quellen in den Bergen sind geheimes Versteck für ihre Feste, wo sie singen und tanzen. Auch ihre Tiere machen sich mit eigenartigen Tönen bemerkbar.

2. Die *njuzu* als Schlangen, die einen Mann gefangen nehmen und in ihren Pool ziehen. Sie machen in zum *n'anga*. Es gibt allerdings mehr Frauen, die von den *njuzu* ausgebildet werden, als Männer. Sie haben meistens Kontakt mit *shave renjuzu* in ihren Träumen. In diesem Sinn stehen die Schlangen für die Eileiter, und der Teich für den Uterus. Es kommt hier nach Peltzer (vgl. 1992: 77-88) zu einer sogenannte *Verortung* oder *Benennung* von Phänomen, die sonst nicht zu bewältigen sind, wie etwa das Klimakterium. Herbert Aschwanden (vgl. 1989: 154-180, 186-99) legt nahe, dass diese psychologische Deutung des Phänomens *njuzu* Sinn macht.
3. Die Hybriden, halb Mensch, halb Tier. Die *Karanga* machen hier einen dezidierten Unterschied zu den "Schlangen" und auch zu den *vari pasi* und ihren Tieren. Insofern nämlich, dass sie sowohl die *vari pasi* als auch die Hybriden als reale Phänomene deuten, während die *njuzu* als "Schlangen" eindeutig von den *Karanga* selbst in die Welt der Träume und der Psychologie "verortet" werden. Achwanden (vgl. ebd.) selbst interpretiert nicht, sondern seine InformantInnen deuten diese Phänomene.

Als ich das Phänomen *njuzu* gegenüber meiner Informantin anspreche, wird sie gleich äußerst aufgeregt. Sie meint, sie wüsste, dass ich fragen würde, aber ich müsste dazu wissen, dass es hierbei um Wesen geht, die nicht von dieser Welt sind. Durchaus ist in der gesamten englisch-sprachigen Literatur zu diesem Thema von *alien spirits* die Rede. Es sprechen Geister aus Moçambique, aus Malawi, aus Tansania, aber es sprechen eben auch *mashave* in einer Sprache, die niemand verstehen oder nachahmen kann. Eine Referenz auf diese Sprache finden wir in der Sprache der *khoisan* vor – so meine Informantin.

Motiviert durch mein reges Interesse für das Thema, fragt sie nochmals ihre Mutter, die sich auch immer für tradierte *Geschichte* und Wissen interessiert. Diese erzählt ihr, dass die *vari pasi* unter der Erde in einem Tunnel-System wohnen und dass stille Gewässer Portale für sie sind, wo sie im Wirbelwind und mit Feuer unter ihren Körpern davonfliegen. Es sind die gleichen, die Menschen bei diesen Teichen entführen, um ihnen die Kunst der Kräuterkunde zu zeigen und sie zu *n'anga* zu machen. Die Regenmacher kennen sie und haben mit ihnen Kontakt.

Was bedeutet dies für die zentrale Fragestellung? Welche Inhalte vermittelt *Stella Chiweshe* in dem Lied *njuzu*? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, haben meine InformantInnen weitere Ermittlungen angestellt, um eine Transkription von *njuzu* zu erarbeiten. Es gibt von *njuzu* zwei Versionen: Eine Studioversion auf Ambuya? (1987: #3) und eine live Version auf Shungu (1994: #6). Mein Informant Clemens Mukwekwe hat sich für die beliebtere live Version entschieden:

Yakarire njuzu, zvinotoparara X3
 Yakarire njuzu, zvinotoparara X3
 Hona yakarire njuzu, zvinotoparara X3

 Iyo iye haichashopera X2
 Yakarire njuzu, zvinotoparara
 Iyo haichashopera X2

Yakarire njuzu, zvinotopara
 Iye yakarire njuzu, zvinotoparara
 Iyo haichashopera X2
 Yakarire njuzu, zvinotoparara

 Nhayi ambuya vakafa
 mambo wangu, zvinotoparara
 Nhayi asekuru ndookufa
 Mambo wangu, zvinotoparara

 Nhasi tafara njonjono
 Yakarire njuzu
 mambo wangu, zvinotoparara

 Here iyiyoyo
 yakarira njuzu, zvinotoparara
 Kuti ndondondokwete
 yakarira njuzu

 kuti ndondondo kwete, taramba X2
 kuti ndondondo kwete, ndondondo kwete
 isusu taramba X3

Diese Version hat weitaus mehr Text, als die Version auf *Ambuya?* (vgl. 1987: #3), wo an sich nur der Chorus *yakarira njuzu, zvinotopara* wiederholt wird. Stella singt in dieser Studio-Version sehr hoch, und schluckt dabei die Konsonanten fast völlig: Es ist auch für einen *chiShona* Sprecher hier schwer, überhaupt irgendetwas zu verstehen. Es soll hier nochmals kurz erwähnt werden, dass die *Shona*, mit denen ich bisher gearbeitet habe, die Sprache von *Stella Chiweshe* – einmal abgesehen davon, dass sie den Dialekt *chiZezuru* spricht – als "old Shona" bezeichnen. So war es notwendig, mit **ihrer** Generation über diese Texte zu sprechen, um diese überhaupt transkribieren oder übersetzen zu können. *Stella Chiweshe* umgibt also nicht nur in unserem europäischen Verständnis eine gewisse Mystik – vielmehr ist das ein Prinzip ihrer Kunst. Was heißt das alles nun also?

| | |
|---------------------------------------|----------------------------------|
| <i>Njuzu</i> wurde verärgert | the mermaid was angered |
| Also gehen wir unter | so we perish |
| <i>Njuzu</i> wurde verärgert | the mermaid was angered |
| Also gehen wir unter | so we perish |
| <i>Njuzu</i> wurde wirklich verärgert | for real the mermaid was angered |
| Also gehen wir unter | so we perish |
| | |
| Sie gibt keine Orakel-Ratschläge mehr | it no longer gives oracle advice |
| <i>Njuzu</i> wurde verärgert | the mermaid was angered |
| Sie gibt keine Orakel-Ratschläge mehr | it no longer gives oracle advice |
| Also gehen wir nun unter | so now we perish |
| | |
| <i>Njuzu</i> wurde verärgert | the mermaid was angered |
| Sie gibt keine Orakel-Ratschläge mehr | it no longer gives oracle advice |
| Also gehen wir nun unter | so now we perish |

Großmutter ist gerade gestorben
Mein König
Großvater ist auch gestorben
Njuzu wurde verärgert
Mein König

now grandmother died
my lord (*mambo* wörtl. König)
grandfather also died
the mermaid was angered
my lord (*mambo* wörtl. König)

Nun sind wir gestrandet zurückgelassen
Njuzu wurde verärgert
Mein König

now we are left stranded
the mermaid was angered
my lord (*mambo* wörtl. König)

Wir gehen gerade unter, also sind wir untergegangen
Sind wir untergegangen am untergehen?
Wir sollten niemals untergehen
Njuzu wurde verärgert
Wir sollten doch nicht untergehen

we perish, so we were perishing
are we (perished) perishing?
never should we perish
the mermaid was angered
never should we perish

Wir haben sie verleugnet
Wir blicken zurück
Wir haben sie verleugnet
Gehen wir unter?
Wir gehen unter

we have denied
we look back
we have denied
are we perishing
we are perishing

Es geht, wie auch in *Kassahwa*, um Leben und Tod: Die *njuzu* haben den Menschen in dieser Kultur seit jeher geholfen. Gerade in der Kräuterkunde häufen sich die Geschichten, in denen sie in Träumen *n'anga* zeigen, wo die Kräuter wachsen, die sie für die Medizin brauchen. Wenn wir die Ingredienzien solcher Medizin betrachten, wird auch ganz schnell klar, dass diese nicht leicht zu finden sind. Diese Personen stehen nach dem Traum in der Früh auf und gehen schnurstracks dorthin, wohin sie geschickt wurden. Über die Orakel kann ich hingegen wenig berichten – die Orakel-Würfel nennen sich *hakata*⁸¹ und sind aus den Samen der Früchte des *mugomba* Baumes. Michael Gelfand (vgl. 1962: 114-119) erklärt, dass sie auch – in etwa wie das *ifá* Orakel (siehe Kremser 2001) – auf einem binären Code basieren. Wie sie genau funktionieren – es werden nur wenige Beispiele in Gelfand gegeben – und in wie weit das Ergebnis des Wurfes, also die Deutung der Würfel oder gar die Würfel selbst mit *njuzu* oder anderen afrikanischen Orakeln in Verbindung stehen, kann ein eigenes Forschungsthema sein – das ist wissenschaftliches Neuland, zumindest was die spezifische Ausprägung in der Kultur der *Shona* angeht.

Dass die Leute untergehen, wenn sie all das nicht mehr haben, liegt auf der Hand: Karl Peltzer (vgl. 1992: 7) schreibt grundsätzlich zur traditionellen Medizin, dass diese noch zu Beginn der 90er 80% der Gesundheitsversorgung in Afrika ausgemacht hat. Die WHO versucht, die traditionellen Heilerinnen seit Ende der 70er zu fördern – damals war das Ziel bis zum Jahrhundertwechsel die

81 Karl Peltzer (vgl. 1992: 93) meint, es handle sich um das selbe *Cowrie* Orakel, das auch bei den *Ashanti* Verwendung findet. Ich halte das für eine grobe Verallgemeinerung. Der selbe Autor schreibt auch in seinem Glossar, dass *mbira* ein Instrument aus Kürbis ist. Das psychologische Wissen von Peltzer ist allerdings sehr praxisorientiert und durchwegs schlüssig. Diese Passagen wurden auch für diese Arbeit herangezogen.

medizinische Versorgung für die gesamte Bevölkerung abzudecken. Wie wir aus den Medien wissen, wurde dieses Ziel weit verfehlt: Die Cholera-Epidemie 2006 in Zimbabwe ist nur ein Beispiel. Wenn die traditionelle Medizin die Menschen nicht behandelt, tut es oft gar niemand mehr, da die Krankenhäuser maßlos überfüllt sind, und Privatärzte sind so wie so unbezahlbar. Das Tätigkeitsfeld einer⁸² *n'anga* ist breit gefächert: Sie ist Medium für Geister und Ahnen, Pflanzenheilkundige⁸³, Hebamme, Zauberin, Hexe (*muroyi pl.*), Sexual- und Familientherapeutin, Vermögensberaterin, Orakel, Zeremonienmeisterin⁸⁴, Richterin und auch Politikerin. Es gibt auch eine Vereinigung der traditionellen HeilerInnen in Zimbabwe mit dem Namen ZINATHA – ihre Internet-Präsenz ist seit 2010 erloschen, und schon 1992 schreibt der *Insider* (siehe digitalen Anhang), dass jeder katholische Priester um 10\$ ein Zertifikat erlangen kann. So kann natürlich ein Plan von einem "Miteinander" von tradierter und technisierter Medizin nicht in die Tat umgesetzt werden, denn wie frau sieht, ist eine *n'anga* nicht nur für spirituelle Anliegen zuständig. Kurzum: Das ist der Untergang, von dem *Stella Rambisai Chiweshe* in *njuzu* singt.

Wie wurde die Meerjungfrau verärgert? *Rambisai* bringt es auf den Punkt, wenn sie sagt, dass *njuzu* verleugnet wurde. Für einen großen Teil der Bevölkerung ist *njuzu* nur mehr ein Hirngespinnst – psychologische Deutungen des Phänomens, wie die eines Herbert Aschwanden (siehe v.A. 1989: 154-183; 259-274), haben das aber sicher nicht ausgelöst. Vielmehr ist es die *Sekularisierung* – es wird jetzt das Auto verehrt, der Fernseher, die aufgeputzte Freundin oder einfach gar nichts. Die *njuzu* haben damals ihre Hilfe auch nicht einfach so gegeben: Sie wurden verehrt, es wurden ihnen regelmäßig Opfer dargebracht, in historischen Fällen angeblich sogar Menschenopfer, die allerdings von den *njuzu* zu den ihren gemacht wurden (vgl. Aschwanden 1989: 190) – es wurde alles für die Gesundheit und Fruchtbarkeit der Gemeinschaft gegeben.

Von der Entführung von Personen durch *njuzu* und deren Wiederkehr als *n'anga* erzählt *Ambuya Chiweshe* (vgl. 2008d: 3), dass es zwei Arten gibt, zu ertrinken: Entweder jemand ertrinkt wirklich – das sieht man daran, dass sich die Person wehrt und wild zappelt – oder sie wird von den *njuzu* entführt. Wenn jemand vermisst gemeldet wird, und sich zuvor noch bei entsprechenden Gewässern aufgehalten hat, so sollte die Gemeinschaft auf jeden Fall Ruhe bewahren. Denn wenn die *njuzu* merken, dass nach dieser Person gesucht wird, dann ertränken sie diese Person, um der Gefahr aus dem Weg zu gehen, dass man ihr geheimes Leben verrät oder stört. Wird der Person aber regelmäßig ein Opfer am Fluss (oder auch an einem Teich) dargebracht und dazu gesungen – zu Ehren der *njuzu*. Dieses regelmäßige Bitten, die Verlorene wieder zurück zu geben, kann zu einem fruchtbaren Ergebnis führen. *Rambisai* (vgl. ebd.) berichtet von einem Fall, wo eine Frau 27 Jahre

82 Es gibt mehr weibliche als männliche. Dasselbe lässt sich von Medien behaupten.

83 engl. *herbalist* – wird nicht besessen, hier sind dann Träume wichtig. Es gibt hierfür kein *ChiShona* Wort!

84 vor dem Christentum gab es mehr verschiedene Zeremonien und folglich kam dieses Berufsbild öfter vor.

lang vermisst wurde – die Leute hatten schon ganz auf sie vergessen. Als sie wieder "auftaucht", sitzt sie genau an dem Platz, an dem sie vor 27 Jahren verschwunden ist, und ruft laut aus: "Ich bin wieder zurück!" Sie geht aber nicht gleich in das Dorf zurück – sie bleibt noch in der Nähe der Gewässer, um aufzuzeigen, dass sie dort für lange Zeit gelebt hat. *Ambuyas* Argument lautet, dass jemand, der wirklich ertrinkt, nicht tief in das Wasser sinke oder einfach spurlos verschwindet – er zappelt und treibt auf. Sie erklärt weiter, dass *njuzu* ihre "Opfer" mit Wind fängt (vgl. Aschwanden 1898: 157). Ein Wirbelwind im Wasser, eine kleine Wasserhose, saugt die Person ein:

The *njuzu* live in pools and swamps that never dry out. It is said to be their purpose to keep those places alive, and they are thus also regarded as guardians of rivers. [*Njuzu*] must not be disturbed by noise. In the past – before the arrival of the white man – there are said to have been more pools and springs with water-snakes. The many noises that came with the Europeans made many *njuzu* leave their habitats for ever (sic!), which caused aridity. [...] However, disobedience by many people is also said to have prompted the *njuzu* to retreat. When a *njuzu*-snake wants to leave its habitat it rolls itself up and propels itself off the ground. It flies over the land making a loud wind. Everything it flies over is destroyed, and the country dries up [...] (Aschwanden 1899: 189)

Im Zuge ihrer Mitgliedschaft bei der NDC (National Dance Company of Zimbabwe) fliegt sie zum ersten Mal in ihrem Leben in einem Flugzeug, und zwar Anfang 1982 nach Australien:

„When you go in a plane the first time, you know, the feelings are between excitement and fear. [...] when we got into the plane, there was another colleague of mine, who was more frightened than me. And when the plane took off, you know, when it goes up, [...] she screamed, and so, [...] I ignored my fear, just because she had really shamed us all to be so frightened. [...] we boarded the plane, and the plane departed at half past eight in the morning. That means, we crossed the Indian Ocean during the day, and so we could see the Ocean for ten hours. You know, it's ten hours from [Harare] to Perth, and when we were in the middle [of the flight], I felt so frightened – the fear, that had vanished, came back so strongly, that I was about to faint. And then, in the middle of fainting, came voices above us, and I heard that voice who told me about recording the second time again. It said, “these voices are from all the mermaids of the world singing for you.“ You know, what means mermaids, *njuzu* [...] So there were the *Meerjungfrauen* from around the world singing [above us]. You know, I stood up and looked into everybody's eyes, asking if they were hearing those voices. Nobody heard them. [...] They kept on singing until we were about to land at Perth, in Australia. [...] The voices stopped as the plane started to be on land.“ (Chiweshe 2008b: 6)

Erst einmal möchte ich hier klären, dass es sich um keine Meerjungfrauen im Sinne der *Mami Wata* handelt: Zimbabwe ist ein Binnenstaat und unterhält zwar in der Zeit von Great Zimbabwe rege Handelsbeziehungen bis nach Indien und China, allerdings immer über terrestrische Handelsrouten und nicht direkt über einen Hafen. Folglich finden wir in Tobias Wendels (siehe 1991) kulturvergleichender Analyse zum *Mami Wata* Kult auch keine Referenz auf Zimbabwe. Dass Unterwasser-Kreaturen fliegen können, ist wiederum die andere Geschichte: Einerseits lässt es sich mit obigem Zitat von Aschwanden deuten, also, dass diese Gabe schon immer beobachtet wurde, andererseits gibt es die Geschichten meiner InformantInnen.

Das Lied, dass die *Meerjungfrauen* gesungen haben, hat *Stella Chiweshe* auf ihrem Debut-Album *Ambuya* (1987: #3) verewigt – *Njuzu*. Der Text am Plattencover besagt: „*With thunder and lightning the siren is singing to attract people to go into the river at its deepest and mystic point. There she is waiting for you.*“ (ebd.) Im Begleitheft zu *Shungu* (vgl. Chiweshe 1994: 9) meint sie, der Song ist ihr bei ihrem ersten Flug eingefallen – wie ein Chor von Meerjungfrauen. Im Lied erklingen ständig *Elektro-Percussions*, die sich wie Metall oder auch Blitze anhören – ich verstehe das als Referenz für ein Flugzeug bzw. etwas schwer deutbares, weil hier anscheinend Vokabeln fehlen, die das Phänomen beschrieben, das beobachtet wird – so meine Theorie. Ich weiß nicht mehr, woher ich diese Information habe, aber ich bin mir zu 100% sicher, dass das Lied von ihrer Mutter ist und dass sie *Stella* dieses Lied immer vorgesungen hat. Diese Erklärung macht wirklich Sinn, denn wie wir bereits Wissen ist *Francisca Gumboreshumba* eine *n'anga*, und auch der Text von *Njuzu* verweist genau auf dieses Phänomen. Hier besteht ein direkter Zusammenhang, allerdings, die Geschichte mit dem Flugzeug ist eher in Bezug auf *mwari musikavanhu* interessant, was ich im nächsten Kapitel kurz erläutern werde.

Gleich im Anhang an diese Geschichte erzählt mir *Stella Chiweshe* (2008b: 7) von drei Wasser-Wesen und dem König der Gewässer – *Mbira*. Sie trifft auf diese Entitäten im März 1982, während einer Solidaritäts-Woche in Moçambique, zu der die NDC eingeladen ist:

For most people *mbira* is just the instrument, but *Mbira* is a spirit, who lives in the water.
And all the years, when I was playing *mbira*, I was seeing him, but in the dream in my sleep.
And he told me, that his home is in the middle of the Indian Ocean. [...]

Jeden Tag bei Sonnenaufgang geht *Stella* an die Küste – sie will die erste am Strand sein. Aber es lehnt dort immer schon ein Mann bei einem Baum, der still auf's Meer hinausblickt. Sie versucht ihn die ersten zwei Tage noch zu grüßen, aber er reagiert nicht. Doch eines Tages – und sie weiß selbst nicht, wie das geschehen ist – sind plötzlich an die 20 Jungen dort, alle um die vier Jahre alt. *Stella* spielt mit ihnen im Sand. Sie bemerkt plötzlich, dass ihr grünes Kopftuch, ein Tuch, dass sie immer für *Mbira* mit sich trägt verschwunden ist. Sie fragt die Kinder danach und diese helfen ihr bei der Suche, doch sie finden das Tuch nicht. Es ist für sie selbst bis heute ein Rätsel, woher diese Kinder gekommen und wohin sie gegangen sind. Ein, zwei Tage später geht sie mit der NDC Gruppe an den Strand, um einmal mit ihnen allen schwimmen zu gehen. Sie schwimmt also im Wasser, da bemerkt sie drei Männer vor sich, die ihr zu verstehen geben, dass sie niemals so schnell schwimmen kann wie sie. Also nimmt sie die Herausforderung an und schwimmt ihnen nach. Irgendwann drehen sich alle drei gleichzeitig zu ihr um, und alle haben zusammen "ein gleiches Gesicht". Sie grinsen sie an, und da bemerkt sie, dass ihre Zähne *cowrie shells* sind. Sie erschrickt, und dreht sich Richtung Küste um. Die Menschen am Strand, sind schon fast nicht mehr zu sehen – doch sie nimmt all ihre Energie zusammen und schwimmt wieder zurück. Sie schafft es gerade noch

und kollabiert am Strand. Als sie aufblickt, sieht sie wieder genau die drei gleichen Wesen, die an ihr vorbeigehen und sie angrinsen – sie gehen geradeaus Richtung Osten. (vgl. ebd. 7f)

Als sie wieder in Zimbabwe ist, erzählt sie die Geschichte mehreren Medien, und alle gratulieren ihr, dass sie diese seltenen Wesen gesehen hat. Die Medien kennen sogar ihre Namen – Stella nennt sie mir leider nicht, doch ich bin bei Leo Frobenius (1931: 150-152) auf eine bemerkenswerte Geschichte gestoßen, die *Stellas* Erzählung über die *Njuvi* (Wassermänner) komplettiert:

Ein Mann hatte eine Frau. Sie hatte zwei Knaben. Als diese beiden Söhne herangewachsen waren, hatte der Vater nur soviel, um für den einen von ihnen [die Brautgabe] zu zahlen. So konnte nur der eine der Söhne heiraten. Der jüngere Sohn heiratete. Der ältere Sohn hatte nichts, um ein Mädchen zu gewinnen. Der ältere Bruder sagte bei sich: "Wie soll ich zu einer Frau kommen! Ich werde mir einen Plan machen." Der Bursche richtete seine Mbira [...] zurecht. Er machte sich mit seiner Mbira auf und wanderte von dannen. Der Bursche zog auf der Straße hin und spielte Mbira. Nach einiger Zeit begegnete der Bursche einem Rudel von Hasen (zuro). Der Bursche sagte bei sich: "Wie kann ich an den Hasen vorbeikommen?" Der Bursche spielte Mbira. Die Hasen begannen zu tanzen. Sie wirbelten viel Staub auf. Als man vor Staub nichts mehr sehen konnte, sprang der Bursche von dannen. Der Bursche zog auf der Straße weiter. Nach einiger Zeit begegnete er einem Rudel großer Tiere. Der Bursche spielte Mbira. Die großen Tiere begannen zu tanzen. Sie wirbelten viel Staub auf. Als man vor Staub nichts mehr sehen konnte, sprang der Bursche von dannen. Der Bursche zog auf der Straße weiter. Nach einiger Zeit begegnete er einem Rudel Löwen. Der Bursche spielte Mbira. Die Löwen begannen zu tanzen. Sie wirbelten viel Staub auf. Als man vor Staub nichts mehr sehen konnte, sprang der Bursche von dannen. Der Bursche ging immer weiter. Zuletzt kam er an einen hohen und langen, langen Berg. Vor dem Berg lag ein großer und langer, langer Dsivoo (See). Der Bursche sagte: "Wie soll ich über diesen Dsivoo hinwegkommen!" Der Bursche setzte sich am Ufer des Dsivoo auf einen Stein und begann auf seiner Mbira zu spielen. Nachdem der Bursche eine Zeitlang gespielt hatte, tauchte in der Mitte des Sees ein Mann aus dem Wasser auf. Der Mann, ein Njuvi, blieb auf dem Wasser stehen und hörte dem Spiele des Burschen zu. Dann tauchte der Njuvi unter, kehrte aber alsbald mit einem zweiten Manne wieder auf. Diese beiden hörten eine Weile dem Spiele zu und tauchten unter. Danach kamen viele Njuvi und hörten zu. Drei Njuvi kamen zu dem Burschen an das Ufer. Sie sagten zu dem Burschen: "Nimm dieses Muschonga (Zaubermittel). Wenn Du es genommen hast, kannst Du wie wir unter dem Wasser leben. Dann komm mit uns. Wir wollen Dich zu unserem Mambo führen." Der Bursche sagte: "Es ist mir recht." Der Bursche nahm das Muschonga. Drei Njuvi führten den Burschen auf den Boden des Dsivoo zu ihrem Mambo. Der Mambo der Njuvi sagte zu dem Burschen "Spiele auf Deiner Mbira!" Der Bursche spielte. Er spielte so gut er konnte. Er spielte drei Tage und drei Nächte hindurch. Der Mambo war sehr erfreut. Der Mambo ließ dem Burschen ein großes Dorf mit vielen Menschen darin zeigen. Der Mambo sagte zu dem Burschen: "Das Dorf, das Dir meine Leute zeigten, gehört Dir. Du kannst jedes Mädchen, das darin lebt, zur Frau nehmen." Der Bursche lebte mehrere Jahre unter dem Wasser. Er hatte viele Frauen und bekam Kinder. Der Bursche sagte bei sich: "Ich muß meinen Bruder an meinem Reichtum teilnehmen lassen." Der Bursche machte sich bereit. Er kam aus dem See und wanderte, bis er zu seinem Bruder kam. Er sagte zu seinem Bruder: "ich habe ein großes Dorf unter dem Wasser. Komm mit mir und nimm teil an meinem Reichtum." Der jüngere Bruder sagte: "Ich danke Dir. Aber ich möchte bleiben, wo ich bin." Dann kehrte der ältere Bruder in den Dsivoo zurück und kam nicht wieder heraus.

Ich bin die musikwissenschaftliche Deutung von *Njuzu* noch schuldig, in der ich mich ausschließlich auf den *Takt* konzentrieren will: Das eigenartige bei den zwei Versionen von *Njuzu* ist nämlich, dass die Studio-Version (vgl. Chiweshe 1989: #3) komplett gerade ist – wir können hier sogar in einem klassischen Musikverständnis von einem 4/4 Takt sprechen – während die *live* Version auf *Shungu* (1994: #6) einen binär phrasierten 6/4 Rhythmus hat – zumindest akzentuiert diesen das Schlagzeug: Das ist die "Original-Version", sie verfügt über die vielzitierten *48 Pulse*.

Wie schon in Kap 4.1 angedeutet, existiert eine binäre Logik hinter dem musikalischen Verständnis der *Shona*, das über den komplexen *48 Puls* Rhythmus pädagogisch trainiert wird. Die Reinterpretation eines *48 Pulse* Stücks in ein *64 Pulse* Stück ist also jederzeit möglich – es ist die "simplere" Variante, wobei *Mashona* an den "Zählrhythmus" des 1 – 2 – 3 – 4 von (4 + 2) einfach weitere 2 durch eine Verlängerung der Atempause addieren. Mit dem so erhaltenen (4 + 4) "entzahlt" sich der Rhythmus in eine einfachere binäre Zählung. Dieser Prozess lässt sich auch musikalisch besonders eindrucksvoll in dem Lied *Njuzu* nachvollziehen: *Stella Rambisai Chiweshe* arrangiert hier eine an sich *48 Puls* Nummer in eine *64-pulsige* um. Die Studioversion auf *Ambuya?* (vgl. 1989: #3) ist binär arrangiert, und wenn man sie mit der *48 Puls* live Version (1994: #6) vergleicht, so kann frau wirklich die eben von mir beschriebenen Pausen hören! Hierzu sollte zuerst die live Version ein paar Mal hintereinander angehört werden. Am besten dazu die von mir vorgeschlagenen (4 + 2) zählen, also 1 2 3 4 1 2. Wenn Sie sich auf dabei auf den Schlagzeug-Rhythmus konzentrieren, werden Sie bemerken, dass der Spieler genau nach diesem "Takt" spielt: Dann, nach einer kleinen Hörpause von ein paar Sekunden, die Studioversion versuchen. Die beschriebenen Pausen sollten nun kognitiv wahrnehmbar sein.

Das musikalische Genie der *Shona* zwischen tertiärer und binärer Phrasierung bei einer Darbietung willkürlich zu variieren, liegt in der frühkindlich erlernten kognitiven Wahrnehmung ihrer Lied-Tradition begründet. Alle *Shona*, die ich bis jetzt kennen gelernt habe, zählen immer gerne laut mit ihrer Musik mit: Sie zählen hierbei pro Einheit (4 + 2) kognitiv durch die Betonung der Zählsilben über die (3 + 3) im Beat. Hier ist also binäre und tertiäre Logik und somit Phrasierung also bereits in der kleinsten Sequenz enthalten. Das Addieren eines Pulses innerhalb der Zeit eines Schlages zwingt also auf eine "Zählstruktur" von (4 + 2 + 2), was gleichzeitig die zeitliche Linie für die weitere Gestaltung der Phrasierung vorgibt: Pausen werden eingefügt. Die elaborierte traditionelle *Mbira* Musik – die in den meisten Fällen tertiär phrasiert ist – wird folglich kognitiv von den *Shona* selbst als komplexer empfunden, als binäre Phrasierung, die aber wiederum die kognitive Grundlage ihres Musikverstehens bildet. Die komplexesten Musikstücke bestehen folglich in Summe aus *36 Pulsen*.

6.2 Die Heimkehr – Stella Chiweshe begegnet Mwari Musikavanhu

Chibwe chiremera chavari kure/ vari pedyo vanotamba nacho. (Hamutyinei & P. 1987: 200)

Ein Stein ist nur für die schwer, die weit weg sind. Die, die ihm nah sind, spielen mit ihm. Menschen, die nicht mit einer höheren Autorität vertraut sind, wägen sich lieber in sicherer Distanz. Ihre Nachbarn scherzen aber mit ihr. Man hat leicht die Hose voll, auch wenn es sich nicht einmal auszahlt. (vgl. ebd.)

Ich bin natürlich vorerst äußerst verwirrt gewesen, als mir *Stella Chiwehse* (siehe vorangehendes Kapitel) von *Mbira* als "Geist des Wassers" oder, wenn man nach der Geschichte von Frobenius (vgl. 1931: 150-152) geht, "König des Wassers" erzählt. Nachdem sie mir die Geschichte von der echten Begegnung mit ihm erzählt hat (siehe Kap. 7), fängt sie an mir eine Serie von Träumen zu erzählen, die *Mbira* näher beschreiben: Er lebt in Teichen und Seen. Flüsse sind seine Straßen. Er kann jegliche Form annehmen, die er wünscht. Er ist ein sehr fescher Mann, aber er taucht auch gerne als Trunkenbold oder Sandler auf. In vielen Träumen versucht er Stella hinters Licht zu führen, oder er droht ihr. Er hat also zwei Seiten, und hat mich schon damals an eine *Trickster* Figur erinnert. (vgl. Chiweshe 2008b: 9-12)

Ich habe nie eine direkte Erwähnung von *Mbira* als "Geist des Wassers" gefunden, allerdings sehr viele Querverweise auf den höchsten Gott *mwari*. Er trägt den Beinamen *musikavanhu*, Meschenschöpfer. "Im Märchen ist Mwaris Charakter verändert; da zeigt er Züge eines göttlichen Eulenspiegels (Tricksters)." (Bonin, 1979: 202) Dieser kurze Satz hat mir die Augen geöffnet: Handelt es sich bei *Mbira* auch um eine der vielen Emanationen von *Mwari*?

Chaminuka und Nehanda, die auch in der von Frobenius (vgl. 131: 204-207) überlieferten Astralmythik die Personifizierung des Morgensterns ist, sind etwa Emanationen von ihm. Weiters gelten die *jukwa* (vgl. Bonin, 1979: 201) als seine Erscheinungen, die als direkte Mittler zwischen den Regenmachern und *mwari* fungieren (vgl. Aschwanden 1989: 234-238). Im 18 Jhdt. hat *Mwari* bei den Menschen gelebt (vgl. ebd. 42-45), das heißt, er hat direkt über Medien gesprochen, was Hochgötter normalerweise nicht tun. Doch *mwari* hat auch manistische Züge – er ist erster Ahn der *Mbire*. Es werden ihm in den Matopos ein schwarzer Ochse und ein schwarzes Tuch geopfert – beides steht für die Sünden der Menschen, denn *Mwari* hat die Erde deshalb wieder verlassen, und sie damit trocken gemacht. Die Opfer sollen in besänftigen und Regen bringen.

[...] in the eighteenth century the Rozvi, who had taken over the leadership of the Shona people at Khami, separated themselves from the other Shona groups and gave each group a name. They distinguished themselves from the VaMbire because of the latter group's skills and close identity with the mbira. The VaMbire are said to have identified themselves as the "people of the mbira." (Berliner 1981: 43)

Mwari hat wie bereits angedeutet manistische Züge, das bedeutet weiter, dass er ein Totem hat, was wiederum ein Widerspruch in sich ist, da Gott ja alles Leben geschaffen hat. Dennoch wird er mit

dem *Totem* der *Mbire* assoziiert (Aschwanden 1989: 201):

The totem of the Mbire is used. It is: *S[h]oko* (long-tailed vervet monkey) and its *chidao*⁸⁵ is *vhudzijena* (white hair). There are two tribes who in the past held leading positions in the so-called *Mwari*-cult: the Mbire and the Rozvi. Most rain-priests – and the most famous ones – are said to come from the Mbire.

In vielen Träumen tauchen alte Männer mit langem weissen Haar und Bart auf und lehren die *gwenyambira* Stücke. Über den *mwari* Kult lässt sich anmerken, dass dieser seit seinen Anfängen im 15 Jhdt. in Zimbabwe zirkuliert, siehe dazu das Werk von Richard Werbner (1977: 179-215). Dies erklärt auch die ständige Rotation der *Mbira dzaVdazimu* – sie ist das Kultinstrument und lässt sich davon nicht trennen.

Doch wo haben die *Mbire* ihr Instrument die *mbira* her? Im Gegensatz zu den *Njanja* – der Clan mit der stärksten Assoziation zum *njari* – waren sie nicht für ihre Schmiedekunst bekannt. Laut Stella wurde die *mbira* an ein Flussbett gespült, und dort gefunden – eventuell von einem *Mbire*? Laut der *oral tradition* ist *mbira* eine Gabe der *njuzu*:

"Von den Ndusu (!) empfangen die Menschen 1. die Kenntnis des Webens und Schmiedens, 2. die Kenntnis der Makona (Medikamente), 3. die Belehrung, wie der Mambo begraben werden müsse, 4. die Belehrung, wie man für den Regen zu opfern habe, 5. die Kenntnis des Mukuabpassi, 6. die *Mbira* und sie Kunst, sie zu spielen. – Dieses sind die 6 Weisheiten, die die Menschen von den Ndusu empfangen.[“] (Frobenius 1931: 152f)

Laut Frobenius (cgl. ebd. 153) sind dies die *Vadzivoa*, die Leute aus dem Teich. Ihr König ist folglich *Dzivaguru*:

Die Götter Mwari, Dzivaguru und Raluvimba stehen in enger Beziehung. *Dzivaguru*, "das große Gewässer", ist ein Beiname Mwaris und der *Tawara* [Tonga]. *Dzivaguru* wird mit Felsbildern in Verbindung gebracht, die Flüsse gebärende Frauen zu zeigen scheinen. Wahrscheinlich ist er ein alter Wassergott, der von Mwari absorbiert wurde, als dessen Emanation er heute gilt. Mit *Dzivaguru* verschmolzen scheint auch ein Heilbringer. *Mwari* selbst scheint eine alte Gewittergottheit zu sein, er hat mit Fruchtbarkeit und der Jagd zu tun [...] *Mwari*, *mwadi* usw. ist aber auch ein Wort für Frau und war der Titel der verschiedenen Herrschergattinnen. (Bonin 1979: 201)

Raluvimba ist eine Donnergottheit der Venda: Er lebt im Himmel, und sein Name bedeutet "Adler". Die Mythen die ihn umgeben scheinen uralte zu sein. Er spricht mit Donner und zeigt sich als gewittriges Feuer. In der Höhle *Luvhimbi* offenbart er sich in mythischer Zeit den *Chiefs*, die ihn um Regen bitten. Somit erklärt sich die Vereinigung der Antipoden Feuer und Wasser, wie auch die *Njuzu*, die mit Feuer unter dem Körper fliegen können. (vgl. ebd.)

Ambuya Chiweshe (vgl. 2008b: 14-18) spricht von "ihrem Schöpfer", der Beiname von *Mwari*, *musikavanhu*. Sie begegnet ihm in ihrer Nahtoderfahrung. Er agiert hier definitiv als Heilbringer, doch am besten lasse ich sie hierzu abschließend selbst sprechen:

⁸⁵ *chidao* – Preisnamen, meist wichtiger als das Totem, weil es die Untergruppe des Clans bezeichnet. Für genauere Ausführungen hierzu siehe Aschwanden 1976: 110f

[...] the gynaecologist, [...] was scanning [my belly.] I looked at the scanner, [...] then, I saw two men fighting – like you are watching TV. And immediately, she marked around that place. And then, I asked her, “What did you see?” And she said, “I saw that something is not right.” And I asked her, “did you see those two men who were fighting?” And she said, “I did not see people. I just see that there is something wrong here – very wrong. And, please, dress up quickly and come to my office.” And I did that, I went to the office, and she told me, “Stella, I am sorry. You have three days to live. You are going to die on the third day. But, I tell you what. From now onwards you must not just [even] move unnecessarily. You must not just talk unnecessarily, but only to talk if it's something that you want to say to the people before you die.”

[...] then she said, “okay, I am going to call for my specialist, so that she goes there straight away, to see if what I've seen is true or not. I don't remember how I went to this specialist [...] I think she drove me there [...] the specialist also started to look [...] It was a cyst, that was about to burst. And so, when he checked me, he didn't say anything. But, I also looked again at the scanner, and I saw those two men who were fighting. They had then started to dig my grave. They had shovels and they were digging my grave. And then came my mother's grandfather – he just appeared between them and stopped them from digging my grave. And then, [the specialist] marked that place again, and I asked him, “what did you see? Did you see those three people?” And he said, “what people?” – “I just see people.” – “I just see that here. You are going to die in three days.” And I said, “Okay. Thanks for telling me.” And then, his hand was going to the phone. And I grabbed his hand like [catching a fly], and I asked him, “what do you want to do?” And he said, “I want to call for an ambulance.” And I asked him, “for what?” And he said, “you must go to hospital. I told you: You have only three days to live and you have to go to die in hospital.” And I said, “I don't go to die in hospital. I don't go. If I die, I will die everywhere. And I tell you what, I am on tour. And, we are going [leaving for it] tomorrow.” {The tour was for her album *Chisi*} And he asked me, “what work were you doing?” He asked me like that. And I said, “I play mbira, I sing, and I dance.” And he laughed. You know, this kind of laugh that meant to say, “I thought I was still going to live, but I was going to die.” This is the laugh that he did. And he said, “It's over! You are going to die in three days.” And I said, “it does not matter. But I don't go to hospital.” And he asked me, “is it possible to call your tour manager?” And I said, “Yes!” I gave him the telephone-number, and he called my husband, and he was asking to bring maps of all [places] where we were going to go. And so, he was told – the maps were put there [on the desk], “if she dies between here and [t]here, you take her body to this hospital. If she dies between here and [t]here, you take her body to this or to that hospital...” So he had marked on the maps, all [places] where hospitals were, where my [dead] body could be taken to.

And so, the next day, we started our tour. And, you know, I could feel like I could see my soul was above me, like one meter above me. I could not feel my body anymore. I could not feel the earth anymore. You will know it, when you are about to die, you will not feel the earth, you will not feel yourself. [...] I was really looking at my body from above, saying, “Oh, this is where I have been living.” And then, I really saw, that the body and the soul are two different things, you know. [...] what we call “I” [...] is not the body. The body is just a silent thing. That, if the soul goes, if I go, the body can not function without *me*. [...] during that time, I could see, how long each soul was going to stay in the body. From all the people I was seeing walking around [...] and [from] all the people who were with me, I could see how long there were going to be in their bodies, but I was not allowed to tell them. [...] when the soul is about to go, it's the happiest time in life. The happiest moment in life [is] to know that “now I am going”. [...] those souls who are going to be very long in their bodies are really very depressed. This is the root of depression, I found out, because going back home is [...] is best, you know. [...]

I was moving carefully. If I wanted to stand up, I had to be very sensitive, *very careful*. And, when I went on stage I had to be very careful [about] how I walked. And, as soon as I appeared for the audience to see me, it was bringing down spirits into the people, because I could touch and feel everybody. I could feel their heartbeat, I could [hear their souls:] They were really screaming! [...] they were even rolling and banging themselves [...] I knew, that the other souls were refusing that I [should] go, because it was not time to go. [...] And so, I managed to finish the two month tour. [The person who] helped me was my Mother's grandfather, who stood between those people who were digging my grave. He refused it. [...] when the tour was over I went to [...] Martin Luther Hospital. And I don't know why they kept me there for three days without [doing anything]. But, it was for a reason[:] finally my soul left the body as I was in Hospital. And up there I met four other souls who had left their bodies as well [...] We were so happy, and talking, and laughing, and going back home. It was a pleasant moment.

[...] the Creator is waiting for each soul. He knows when each soul is coming back, and so we were sitting there and waiting for [our time]. And when he saw us, he [...] commanded me to come back. He said, "you, go back to your body", with a *strong voice*. [It was so loud] that I just turned and started to descend down. And suddenly I was very disappointed. [...] all my other four friends were accepted. [...] it is a long way – very very very far – where we go. [...] I was going to come back [all] by myself! This is what made me sad. And then, after a long way coming down, I heard *his voice* again, just above me. [...] He was with me and he said, "stop there. Stop! [...] your soul needs to be cleansed before you go back into your body [...] Open [the] eyes of your body, and receive [...] that" [...] I opened the eyes of my body, and I saw my daughter coming in with her husband. You know, God had made her husband to take a walkman and two cassettes with the music from *the Pygmies*. And so, one cassette was already in the walkman and he just said, "I have brought you this." And so, I let him put [the phones] around my ears. And straight away I left again – I don't know how they left the hospital – I just went back to where I was – with *God*. [...] as I was listening to the music of the *Pygmies* – I saw the *Pygmies* singing for me [...] Around me they were singing [...] and dancing [...] after that they lifted me like I was a thing [...] I didn't have a body [...], I was like a thing, that could be carried in the hands like [a stone.] they went with me to the lake, and they were dipping me up and down. And then, *God* said, "Ya, now you are clean. Now go down". I came down, I came down, I came down, I came down... When I was about [...] 2 kilometers away from my body, *he* said again, "stop there! For your soul to go back fully into the body, a *mbira*-song called *Mutamba* should be played. Now, open the eyes of your body". And, I opened the eyes of my body, and I saw again – I saw again my son-in-law and my daughter coming in. I was always asked to open the eyes of my body, when they were just coming in [...] So, he came with *mbira* – his *mbira* – on his chest like [holding a baby]. I talked to him, I asked him, "Do you know *Mutamba*? Do you know the song *Mutamba*?" And he said, "No!" And I said, "Come, I'll show you". So, you know this chairs, that are on the bedside in a hospital, he was sitting there, and I just [played] one bar of that song, and he took the *mbira* from my hands [rapidly], and started to play *Mutamba* as if he knew it before. Even now, [if] I asked him, "can you still play *Mutamba*?" And he does not even remember about this [...] So, as he started to play [...] my soul came into the body with a [...] movement that was so fast, and it came in like [compressed air]. And I sat up like [all conscious] – I was back, and I sweated [on the] next day they took me to the [surgery], and they took the cyst out. [...] most of the things, that I do now, I know, that the Creator has programmed [them] And so, he had programmed a workshop in Wales, which was going to come after that tour. [...] something like three months after the tour, that workshop was going to happen. So, that means, I had time to recover from hospital, but still I could not feel the Earth. And that workshop was programmed – I believe – by *my Creator* for me to meet that lady who shared with us the exercise of *grounding*.

6.3 *Ambuya Chiweshes Aufgabe ist vollendet – Ausblicke*

Dzinoendera madzoko / marinda ariko mberi. (Hamutyinei & Planegger 1987: 422)

Sie gehen aus, mit der Absicht zurück zu kehren, aber eine durchzechte Nacht steht ihnen bevor. Frau kann nie wissen, was die Zukunft bringt. (vgl. ebd.)

Wir erinnern uns (siehe Kap 5.2), dass Rambisais Lebensaufgabe darin besteht, den Menschen Mbira näher zu bringen und sie zu unterrichten. Im Traum wird ihr 2006 erzählt, dass sie diese Aufgabe erfüllt hat – im selben Jahr erscheint auch die hundertste Piranha Veröffentlichung, *Stella Chiweshes Double Check*. Bereits damals sind zwei weitere Alben aufgenommen: *Musandifungise* und *Through Mbira*. Wenn man die Fülle an Information bedenkt, die diese Frau seit Jahrzehnten vermittelt, so lässt sich leicht verstehen, warum diese Aufgabe erfüllt ist: Ihr *Mbira*-Werk sprengt bei weitem die Ausmaße dieser Diplomarbeit, und wäre wahrscheinlich auch für eine Dissertation noch immer zu viel. Ich habe es tunlichst vermieden, irgendein Konzert von ihr zu erwähnen, bei dem ich nicht anwesend war, und dennoch liegen auf meinem Schreibtisch noch immer etwa 50 Seiten Interpretationen ihrer Interviews und Lieder: Wie wir bis jetzt feststellen können liegt jeder ihrer Songs eine Geschichte zu Grunde, die wiederum im indigenen Kontext gedeutet werden kann, was wiederum eine Geschichte im Sinne einer Hintergrundinformation darstellt. Ich kann es nach 4-jährigem Studium mit Recht behaupten, dass dieses Werk in seiner Gesamtheit nicht zu fassen ist.

I wish I had from the beginning counted how many people [...] I have taught. [...] but I did not count, so I don't know how many they are. One day I taught a lady in London – I taught her two tunes {claps her hand}, and after a year or so, she invited me to a workshop. And in her room she had taken everything out, ya. And, you know, in a four-cornered room there were sitting on *mbira*-player after the other, you know – all the four corners of that room [were filled]. (Chiweshe 2008c: 1)

Sie spricht von Debbie Korfmacher (vgl. 2006), die nach ihrer ersten Begegnung mit *Stella* soviel gelernt hat, dass sie mit ihr zusammen diesen Workshop organisieren kann. Sie hat auch ein Handelsnetzwerk mit Instrumenten aufgebaut. Es gibt auf der ganzen Welt unzählige *Mbira*-Gruppen, und viele davon wurden von *Stella Chiweshes* inspiriert oder tatsächlich unterrichtet. *Ambuya Chiweshes* (vgl. 2008c: 1) geht es immer um zwei Sachen, die sie den Leuten beibringen will: Erstens ist Mbira-Spielen leicht, und zweitens ist es die beste Meditation, die es gibt. Ich habe mein Instrument erhalten, und sofort darauf gespielt, und es stimmt, was sie sagt. Ich habe zwar noch kein traditionelles Liedgut gelernt, aber dafür gleich im traditionellen Stil improvisieren können. Ihre pädagogischen Methoden sind leider in dieser Diplomarbeit etwas zu kurz gekommen, aber ich hoffe darauf, dass in einem *Stella Chiweshes Songbook* nachholen zu können.

Auch wenn *Ambuyas* Aufgabe erfüllt scheint: Eine neue wartet bereits auf sie. Sie selbst nennt dies die dritte Phase in ihrem Leben (Butaumocho 2011: 2):

The third phase I dedicated it to myself. I just needed time to rewind, reconnect with myself and also solve family problems. Pane zvakawanda zvemhuri zvinenge zvichiitika, asi unenge usina nguva yekuzvigarira pasi. The reason why I came back is I want to hold performances for my ancestors in all the secret places in Zimbabwe. They have been complaining to me saying I have given them my back. I recently did a compilation of both my old and new songs and on that CD there is a song called "Ndondopetera", which basically talks about what I am for, for the next two months or so. I gave it that name after vision I had while holding a show in Ireland. It is because of that vision, which prompted me to come back and embark on the task that I alluded to earlier. Kune mhengo dzenyika dzakandidzora. Varikumhengo varikuti urikufamba zvako uchitsvaga mapadza, asi kuno kumakombwe tisina dehwe ririkurira.

Sie soll sich wieder auf's Land begeben, um den Weg ihrer Ahnen zu gehen, und für sie zu spielen. Sie wird also ihre bisherige Tätigkeit fortsetzen, nur wird sie jetzt den Leuten am Land wieder diese Kultur zukommen lassen, die sie die letzten 30 Jahre exportiert hat. Sie realisiert hierzu das Projekt *Chivanhu Trust*, was so viel heißt wie "mit den Meschen" (ebd.):

My mission is to play for the ancestral spirits of Zimbabwe and make them happy. I have since registered an organisation called Chivanhu Trust, which I am also currently promoting. One of its objectives is to conserve, promote and deepen understanding of cultural values and traditional music, particularly mbira music in Zimbabwe and worldwide. It also seeks to nurture, encourage, enhance and promote women's participation, involvement and leadership in musical performance and cultural activities. I am also writing a book on the story of my life, the role that mbira has played in my life. I want to impart and leave knowledge that I have acquired over the years, in my journeys that have taken me to about 25 countries across the globe.

Meines Erachtens liegt hier auch ein politischer Gedanke dahinter, und zwar der Gedanke der Dezentralisierung. Und dieser Gedanke manifestiert sich heutzutage wirklich beachtlich: Viele meiner Bekannten etwa sind wieder auf's Land gezogen, und das trotz schlechter Jobaussichten oder anderen wirtschaftlichen Bedenken. Die meisten Menschen haben dort dennoch mehr Lebensqualität als in der Stadt, und das zu einem geringeren Preis. Die Wiederbelebung der ruralen Gegend ist zur Zeit auch äußerst notwendig, da sonst ganze Dörfer einfach aussterben – mit ihnen auch die in Kapitel 2.6 erwähnte kulturelle Vielfalt. Ich wünsche *Stella Rambiasi Chiweshe* diesbezüglich viel Erfolg, und hoffe sie in in absehbarer Zukunft dabei unterstützen⁸⁶ zu können.

86 Im digitalen Anhang finden sich alle meiner Interviews von *Stella Chiweshe* in englischer Transkription: Interessierte sind herzlich eingeladen daraus Essays oder Arbeiten zu verfassen. Wie wir wissen will *Ambuya Chiweshe* ihre Biographie verfassen – diese wird sehr wahrscheinlich in ChiShona erscheinen. Falls bei einer Beschäftigung mit ihrer Lebensgeschichte biographisches Material in Deutsch oder Englisch entstehen, bitte ich darum, diese *Ambuya Chiweshe* zukommen zu lassen: Ihre E-Mail-Adresse ist ihrer *Homepage* oder ihrem *you.tube account* zu entnehmen. Ich danke schon im Vorhinein für die Kooperation.

7. The Queen of Mbira – Schlussfolgerung

Kurinda, kurinda dziva / kurinda tsime rinopwa. (Hamutyinei & Plangger 1987: 368)

Wenn man schon etwas verteidigt, dann am besten einen Teich, denn ein Brunnen wird so wie so früher oder später austrocknen. Das Leben ist wichtiger als Besitz. Die Menschen sollten sich mehr mit ihrem Leben auseinandersetzen, als mit Materialität. (vgl. ebd. 367f)

Wie wurde aus Stella Rambisai Chiweshe die "Queen of Mbira"?

Nun, wie wir den ausgewählten Geschichten ihres Lebens entnehmen können, war sie das wohl schon immer: Von Anfang an interessiert sie sich für traditionelle Musik – wie können diese *Mbira* nennen. Nachdem sie von ihrem *Sekuru Flavian Mavetu* das Spiel der *mbira* erlernt, beginnt sie wenig später auf den ersten *Mapira* (Pl.) zu spielen. Anfang der 70er zieht sie in die Stadt, um dort den Menschen *Mbira* näher zu bringen. Kurze Zeit später, 1974, nimmt sie ihre Kunst zum ersten Mal in einem Studio auf. Das Ergebnis fährt ein Jahr später Gold ein. Im *Zweiten Chimurenga* spielt sie *Mbira* um die Freiheitskämpfer zu unterstützen. Bereits vor der Unabhängigkeit Zimbabwes gründet sie die *Earthquake Band*, die seither existiert und authentische *Mbira* Musik in einen konzertanten Kontext setzt. Kurz nach der Unabhängigkeit tritt sie als wichtiges Mitglied der *National Dance Company* bei: Sie ist die einzige, die dort solo die Kunst der *Mbira* präsentiert. Weiters schlüpft sie auf der Bühne und in einer Verfilmung in die Rolle der *Ambuya Nehanda*. *Ambuya Nehanda* und *Sekuru Kaguvi* sind große *mhondoro* (Ahnengeister), die den *Ersten Chimurenga* durch die Medien *Charwe* und *Munyaka* anführen. *Munyaka* ist der Ur-Großvater von *Stella Rambisai Chiweshe*, sie ist aber auch über die Linie ihres Vaters entfernt mit *Charwe*⁸⁷ verwandt (vgl. Werbner 1977: 80f). Durch ihre weiten Reisen mit der NDC lernt sie Akbar Borkowsky und ihren späteren Ehemann Peter Reich kennen, die mit ihr zusammen an ihrer internationalen Karriere über das Musiklabel *Piranha* arbeiten. Seither tourt sie als Solo Virtuosin, aber auch in verschiedenen Arrangements um die ganze Welt. Sie ist nicht nur die erste Frau die internationalen Erfolg mit *Mbira* hat, sie ist die erfolgreichste *gwenyambira* überhaupt. Da sie die Männerdomäne *Mbira* in ihrer eigenen Kultur somit zersprengt hat, ermutigt sie seither die Frauen auf der ganzen Welt in Workshops das Spiel der *Mbira*⁸⁸ zu lernen. Doch ihr Schaffen geht noch weiter – sie schauspielert, schreibt selbst Stücke und setzt sich für den Erhalt ihrer Kultur ein. Bei all dem Erfolg ist sie immer am Boden geblieben. Wer glaubt, dass diese Frau materiell reich ist, der irrt gewaltig. Ihr großer Reichtum manifestiert sich spirituell und kulturell, was ihr in Zimbabwe den Titel *Ambuya Chinyankare*, Großmutter der Tradition, einbringt: Das drückt sich 2003 in der Verleihung eines *Master of Arts h.c.* aus, als auch 2006 in einem speziell gewidmeten *National Arts*

87 Ich bin schon gespannt, was sie dazu sagt, wenn ich ihr das mitteile. Das macht sie zur meines Erachtens zur Königin von Zimbabwe.

88 Natürlich auch Männer.

Merit Award. Seither produziert sie ihre Musik auch exekutiv ausschließlich selbst. Die wissenschaftliche Fragestellung ist somit als rhetorisch zu bezeichnen – keine andere *Mbira*-Spielerin hat auch nur annähernd soviel für diese Kunst geleistet. Doch wenn sie selbst gefragt wird, wie das alles gekommen ist, dann gibt sie einem immer die gleiche Antwort:

Sie verdankt all das *Mbira*, dem Geist des Wassers!

[...] when I saw *Mbira* live, it was on the farewell party day [of the Solidarity Festival in Moçambique, back in May 1983.] I was not drinking [...] alcohol, and, the music they were playing [at] the party was, for me, irritating. So this place was near to the beach, and it was a bright full moon [night]. I said to myself, “ah, let me just go down to the water.” I went there [and sat down.] I was watching the waves thrust in, and [enjoyed] the smell of the Sea. [...] I was all by myself sitting there. It was very nice, everybody was [singing], I could hear them from a distant. As I was sitting [there] I felt something, really, went into the sand and I looked:

I saw it was a person, who had put his head into the sand up to [his throat] [...] And when I looked, his head was still in the sand; I could just see his shoulders. And I kept looking as he brought up his head slowly, and shook his head, and stood up and looked at me. And, as he was standing up, I was also standing up. And, he looked at me, and when he stretched his hand, I also stretched my hand, and we walked towards each other. And we got held of each other, and we looked into each others eyes, and he was *Mbira*. And then, we faced the ocean, and we were walking. And, it was a good feeling, because we were going home. And, there came a man – he was from Zimbabwe – I think he must have watched all this. [He came, and took my hand] And, he held my hand so powerfully, and he told me, “you are not going anywhere.” And so, *Mbira* was also held by two girls. And those two girls – I knew them already from my dreams – [...] were his sisters. And they were [yelling at] him in his language, I think. They are all pulling us backwards, and we struggled. We wanted to go into the water, not to swim, but to really go home to live there. And so, I was disturbed by that guy, and so, he was disturbed by his sisters. We could have really be gone. So the people said, “now go away, go away from the Sea, form the beach, and go back to the hotel.”

This spirits, who live in the water – sometimes you will really meet them. And you think, that they are humans, but no. So, we really went there, where we have been told to go by these people. And this guy *Mbira* was really behaving normal. And he told me, that he wanted to come to Zimbabwe to live with me. And it was too much for me, you know, I could not. I was so much afraid. [...] He wanted to go with me. So, this is were I met *Mbira* live. And, most of the time, he just comes in the dreams. (Chiweshe 2008b: 8; vgl. 2002: 2)

Als sie mir diese Geschichte erzählt, sage ich daraufhin, dass sie dieses Ereignis tatsächlich zur Queen of *Mbira* macht, darauf erklärt sie mir, was sie selbst davon hält:

Oh, you know, about that they call me the Queen of *Mbira*: I was really surprised, and I said, “how could they do that without asking me? How could they call me the Queen of *Mbira*? What does that mean?” [...] I did not make it. (Chiweshe 2008b: 9)

Ich meine darauf, dass sie diesen Titel mehr als verdient hat, und dass er folglich einfach emergiert ist. Außerdem hat sie *Mbira* ja fast geheiratet. Sie lacht in sich hinein und gesteht (ebd.):

"Oh, he is my lover."

8. Der Traum, ein Leben – Nachwort

Kuchenjera / kuruka nhava. (Hamutyinei & Plangger 1987: 8)

Weise sein, heißt eine Tasche zu flechten.

Wer die Vorsicht hat, wird kein Nachsehen haben. Dieses Sprichwort wird zu aufmerksamen Eltern gesagt, die sich hingebungsvoll um ihre Kinder kümmern. (vgl. ebd.)

Mbira ist ohne Frage ein traumhaftes Instrument: Es wird über Träume erlernt. Schon das Prinzip allein ist absolut genial, denn es hat unendliche Möglichkeiten. Ich habe deshalb auch mein Notations-System entworfen, weil ich irgendwann verstanden habe, dass die Entwicklung dieses Instruments erst in den "Kinderschuh" steckt, auch wenn es sich um eine Tradition handelt. Weltweit basteln sich Leute *Lamellophone* – es gibt unzählige Variationen. Der Charm daran ist, dass jede einzelne Lamelle einzigartig ist. Ich habe während dem Schreiben an dieser Arbeit unzählige Träume und Ideen gehabt, was alles damit möglich ist. Die Tradition soll aber erhalten bleiben: Das Instrument steht für *Fruchtbarkeit* – und symbolisch für *Regen*: Wer das Instrument schon einmal gespielt hat, weiß: Es tropft hinein. Ich meine damit, es ist wie eine kleine Lacke in den Händen, in die die Daumen und Zeigefinger tropfen. Das lässt sich tatsächlich so sagen, weil ja alle *Mbira* immer mitschwingen, egal wohin "der Tropfen" fällt. *Stella Chiweshe*s Aussagen diesbezüglich haben also einen wahren musikwissenschaftlichen Kern. Ich sehe für *Mbira* eine große und breite Zukunft – *Stella Chiweshe* spricht von 20.000 Jahren. Und es geht hierbei nicht um Veränderung oder "Herumtun": Es ist nicht der Stimmplan worauf es ankommt, oder warum ein Instrument wirken kann. Der wahre Grund für ein Wirken ist immer *Anbetung* – Possession entsteht durch Anbetung, durch Hingabe, Offenheit, Verehrung und Respekt. *Stella Chiweshe* vertraut uns dieses Wissen auf *chiShona*⁸⁹ an: Nur eine geweihte *Mbira* zieht die Geister an. MusikethnologInnen, die meinen sie können Possession mit Musikwissenschaft deuten, sind auf dem Holzweg. Es geht hier um Rituale, Zeremonien und Geister – und ich sage das als Musiker als auch Anthropologe. Als ich in Linz Jazz- und Populärmusik studiert habe, da hatte ich einen Traum:

Es war alles wie in der Realität, nur war diese Realität traumhaft: Alle Menschen fühlten sich miteinander verbunden. Meine Nachbarin läutete in der Früh bei mir an und brachte mir etwas zu essen: Es sei ihr von gestern übrig geblieben, und sie dachte, ich habe Hunger. Ich sagte ihr, ich könne das gut gebrauchen, weil ich war gerade dabei etwas zu komponieren, doch hungrig geht das nicht gut. Als ich mit meiner Komposition fertig war, wollte ich einen Spaziergang machen. Alle Häuser im Traum waren gleich angeordnet wie in der Realität, doch sie waren verziert, bemalt, und überall mit Pflanzen bedeckt. Die Leute grüßten mich alle bei Vorgehen, denn wir kannten uns alle. Eine gute Freundin kam meines Weges und sprach mich an: Sie habe vernommen, dass ich eine neue Komposition fertig gestellt habe, und sie wollte wissen, wann sie sich die wohl anhören könnte. Ich meinte, wir können ja etwas am Abend organisieren, ein kleines Haus-Konzert mit ein paar Freunden. Großartig, meinte sie, sie könne ja ihre Querflöte mitbringen...

89 <http://www.stellachiweshe.com/diary.php?Id=2&Action=Shona>

zuletzt besucht am 15.12.2012

9. Quellenverzeichnis

Sämtliche Abbildungen in diesem Werk werden wie Literatur zitiert, allerdings an betreffender Stelle. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir. Die im digitalen Anhang vorhandenen Kopien von Internet-Seiten dienen ausschließlich der pädagogischen Verwendung. Dieses Vorgehen wurde von meinem Betreuer verlangt. Die Rechte der Medien im digitalen Anhang wurden abgeklärt.

Literaturliste:

- Amit, Vered 2000: Constructing the field: ethnographic fieldwork in the contemporary world. edited by Vered Amit. Oxon/ NY: Routledge, 2000.
- Appadurai, Arjun 1991: Global Ethnoscapes: *Notes and Queries for a Transnational Anthropology*, in: Fox, R. G. (ed.) 1991: *Interventions: Anthropologies of the Present*. Santa Fe: School of American Research, 1991. Seite 191-210.
- Diverse Autoren / Agentur Standard Text, 1984: Vogelsberg. *Endlosroman*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1984. ISBN 3 88022 289 4
- Aschwanden, Herbert 1976: Symbole des Lebens. *Bewußtseinsanalyse eines afrikanischen Volkes*. Zürich und Freiburg: Atlantis Verlag, 1976.
- 1987: Symbols of Death. *An Analysis of the Consciousness of the Karanga*. Harare: Mambo Press, 1987. ISBN 0 86922 390 9
- 1989: Karanga Mythology. *An Analysis of the Consciousness of the Karanga in Zimbabwe*. 1. Neuauflage. Harare: Mambo Press, 2004. ISBN 0 86922 450 6
- Axelsson, Olof 1971: African Music and European Christian Mission. Uppsala: Universitet, 1971. Musikwissenschaften, MA thesis
- Barth, Fredrik [et al.] 2010: Storie dell'antropologia: *percorsi britannici, tedeschi, francesi e americani*. Fredrik Barth, Andre Gingrich, Ed. ital. a cura di Stefania Pontrandolfo. Einheitstitel: One discipline, four ways. Firenze: SEID, 2010.
- Berliner, Paul F. 1981: The Soul of Mbira. Berkely & LA: University of California Press: 1993. ISBN 0-520-04268-9
- Beach, David N. 1980: The Shona & Zimbabwe: 900 – 1850. *An outline of Shona history*. London [u.a.]: Heinemann, 1980. ISBN 0-435-94505-X
- Bourdieu, Pierre 1979: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- 1987: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1987.
- Bourdillon, Michael F. C. 1987: The Shona People. *An Ethnography of the Contemporary Shona, with special Reference to their Religion*. 3. überarbeitete Aufl. Harare: Mambo Press, 2004.
- Brenner, Klaus-Peter 1997: Chipendani und Mbira: *Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse; Folge 3, 221)
- Brusila, Johannes. 2002. „Modern Traditional“ Music from Zimbabwe. *Virginia Mukwesha's Mbira Record „Matore“*. In: Mai Palmberg, Annemette Kirkegaard (Eds.). *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- 2003. Local Music, Not from Here. *The Discourse of World Music examined through three Zimbabwean case studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukwesha and Sunduza*. Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology Publications N. 10.

- Bogner, Birgit 2008: Stella Chiweshe Homepage. *Hardcopy von www.stellachiweshe.co.zw*
Aus dem Piranha-Archiv – PDF im digitalen Anhang.
- 2010: Presstext Stella Chiweshe. heruntergeladen am 4.3.2010 von
www.artem-berlin.de PDF im digitalen Anhang.
- Bonin, Werner F. 1979: Die Götter Schwarzafrikas. *Mit einer Liste afrikanischer Gottesnamen von John S. Mbiti und einer Erzählung von Nitse Akufo Awuku.*
Graz: Verlag für Sammler, 1979.
- Budka, Philipp & Kremser, Manfred 2004: *CyberAnthropology – Anthropology of CyberCulture*
in Khittel, Stefan; Plankensteiner, Barbara & Six-Hohenbalken, Maria 2004:
Contemporary Issues in Socio-Cultural Anthropology. Perspectives and Research Activities.
Wien: Löcker, 2004.
- Butaumocho, Ruth 2011: *Ambuya Stella flies flag high*. Artikel in der Sundaymail vom
29. März, 2011 – abgerufen unter: http://www.sundaymail.co.zw/index.php?option=com_content&view=article&id=6149:ambuya-stella-flies-flag-high&catid=43:entertainment&Itemid=135
http://www.sundaymail.co.zw/index.php?option=com_content&view=article&id=6149:ambuya-stella-flies-flag-high&catid=43:entertainment&Itemid=135 am 16. März, 2012; PDF im digitalen Anhang.
- Chitauro, Moreblessings, Caleb Dube, Liz Gunner. 1994. *Song, Story and Nation: Women as singers and actresses in Zimbabwe*. In: Liz Gunner (Ed.). *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*.
Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1994.
- Chiweshe, Stella 2012: *Homepage Biography*. heruntergeladen am 10. September, 2012 von:
www.stellachiweshe.com PDF im digitalen Anhang.
- Cornaro, Astrid & Marcus 1991: *Zimbabwe. das afrikanische Hochland zwischen den Flüssen Zambezi und Limpopo*. Köln: DuMont, 1991. ISBN 3-7701-2080-9
- Dutiro, Chartwell and Howard, Keith 2007: *Zimbabwean mbira music on an international stage. Chartwell Dutiro's life in music*. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd. , 2007.
ISBN 978-0-7546-5799-6
- Dale, Desmond S. J. 1975: *A Basic English – Shona Dictionary*. Illustrated.
Harare: Mambo Press, repress 1997. ISBN 0 86922 014 4
- Dobbins, Bill 1986: *Jazz Arranging and Composing. A Linear Approach*.
Mainz: advance music, Veronika Gruber GmbH, 1986
- Durt, Mariana 1993: *Bildungspolitik in Zimbabwe 1899 - 1990: Vom "industrial training" zu "education with production". Erfahrungen mit einem praxis-orientierten Bildungskonzept*.
Frankfurt/Main: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993. ISBN 3-88939-085-4
- Ellert, H. 1984: *The Material Culture of Zimbabwe*.
Harare: Longman Zimbabwe, 1984. ISBN 0 582 61393 0
- Erlmann, Veit [Hrsg.] 1991a: *Populäre Musik in Afrika. Mit 10 Beiträgen von Urban Bareis*.
Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1991. ISBN 3-496-00441-X
(Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin: Abteilung Musikethnologie 8)
- 1991b: *African Stars. Studies in Black South African Performance*.
Chicago: University of Chicago Press, 1991
- 1996: *Nightsong. Performance, Power and Practice in South Africa*.
Chicago: University of Chicago Press, 1996
- 1999: *Music, Modernity and the Global Imagination. South Africa and the West*.
New York: Oxford University Press, 1999
- Ewens, Graeme: *Africa o-ye! A celebration of African music*. Enfield: Guinness Publishing, 1991.
- Fortune, George: *Ideophones in Shona. An inaugural lecture given in the University College of Rhodesia and Nyasaland on 28 April 1961*. London [u.a.]: Oxford University Press, 1962.

- Frederikse, Julie 1982: None but ourselves. *Masses vs. Media in the making of Zimbabwe. Photographs by Biddy Partridge*. Cape Town: Blackshaws, 1982. ISBN 0 86975 136 0
- Galper, Hal 2003: From Bach to Bebop: *A Corrective Approach to Jazz Phrasing*. Bloomington: 1st Books Library, 2003.
- Geertz, Clifford 1983: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Grupe, Gerd 2004: Die Kunst des Mbira-Spiels: *Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe = The art of mbira playing*. Tutzing: Schneider, 2004. ISBN 3-7952-1148-4 (Musikethnologische Sammelbände 19)
- Golt, Debbie 2004: *Debbie Golt talks to Stella Chiweshe*. Interview für KoniMusic am 24. Februar, 2004. PodCast heruntergeladen am 26. September, 2008. In dieser Form nicht mehr erhältlich, daher Transkription des Originals im digitalen Anhang.
- Herbst, Jeffrey Ira 1990: State Politics in Zimbabwe. Berkley: University of California Press, 1990. ISBN 0-520-06818-1
- Hamutyinei, Mardikai A. & Plangger Albert B. 1987: TSUMO–SHUMO. *Shona Proverbial Lore and Wisdom*. Überarbeitete 2. Auflage. Harare: Mambo Press, 1987.
- Hollenstein, Markus 2007: Dorothy Masuka. *La grande dame d'African Jazz*. unveröf. Seminararbeit zu „Sängerinnen aus Afrika“ unter W. Bender WS2006, Uni Wien.
- 2008: *Les Maitres Fous*. un film de Jean Rouch. *Kontextualisierung eines Meilensteins der Filmgeschichte*. unveröf. SA zu "Visuelle Anthropologie" unter Helga Lomosits WS2007, Uni Wien.
- 2009a: WasserKlang – KlangWasser. unveröf. Seminararbeit zu „Wasser erforschen“ unter M. Kremser WS2008, Uni Wien.
- 2009b: *Corruption & Chimurenga*. unveröf. SA zu „Einführung in die Musik Afrikas“ unter W. Bender WS2006, Uni Wien.
- Insider, The* 1992: Zinatha goes religious! *Healing in Jesus' name under the traditional healers act*. online Artikel vom 8. März, 1992, heruntergeladen am 9. September, 2012 <http://www.insiderzim.com/stories/300-zinatha-goes-religious-.html>
- Jenje-Makwenda, Joyce. 2002. Calling Up the Coolest Music People. 25. September, 2002 Reprinted from: Women's International Net (WIN) Magazine.
- 2005. *Zimbabwe Township Music*. Harare: Storytime Promotions, 2005.
- Jones, Claire 1992: *Making Music*. Harare: Academic Books, 1992 ISBN: 0 949229 22 9
- Kaemmer, John E. 1998: Music of the Shona of Zimbabwe. In: Stone, Ruth M. [Hrsg.]: *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 1: Africa*. New York & London: Garland Publishing Inc. 1998.
- Kauffman, Allen 1971: Multi-Part Relationships in the Shona Music of Rhodesia. Los Angeles, University of California, Ph. D., 1970 (Music) UMI (University Microfilms, XEROX)
- Kruger, Norma J. 1992: Zimbabwe's guerrilla war. Peasant Voices. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. ISBN 0-521-39254-3
- Kubik, Gerhard 1980: Theory of African Music. Nine Essays (1964 - 19??). *With a foreword by Akin Nuba*. Wien: Universität, Habil. Geisteswissenschaften, 21.3.1980.
- 1994 [Ed. by International Institute for Traditional Music, Berlin]: *Theory of African music*. Wilhelmshaven: F. Noetzel, 1994. (Intercultural music studies 7)
- 1998: *Kalimba, Nsansi, Mbira - Lamellophone in Afrika*. Berlin: Staatliches Museen Preußischer Kulturbesitz, 1998. ISBN 3-88609-439-1. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin; N.F., 68: Abteilung Musikethnologie; 10)

- 2000: *Lamelofones do Museu Nacional de Ethnologia*. Lisboa: Ministério da Cultura, Inst. Português de Museus, Museu Nacional de Ethnologia, u. a. 2000.
- 2004: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*: Aufsätze. 2. aktualisierte und ergänzte Auflage. Wien: LIT-Verlag, 2004 ISBN 978-3-8258-7800-9. (Ethnologie: Forschung und Wissenschaft)
- 2008: Zur Mathematik und Geschichte der afrikanischen time-line-Formeln. in: Albrecht Schneider (ed.): *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*. Pieterlein, Wien, u.a.: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2008.
- 2010a: *Theory of African Music – Volume 1*. Chicago/ London: University of Chicago Press, 2010. bereits 1994 publiziert von F. Noetzel.
- 2010b: *Theory of African Music – Volume 2*. Chicago/ London: University of Chicago Press, 2010.
- Kremser, Manfred 1998: Von der Feldforschung zu der Felder-Forschung. in (ed.): Wernhart, Karl R. & Zips, Werner 1998: *Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik*. Eine Einführung. Wien: Promedia, 1998.
- 2001: Cyperspace, African and African-Derived religions. *African Geomancy, Ifa*. in: *Encyclopedia of African and African-American Religions*. hrsg. von: S. Glazier, pp. 111-114, 7-8, 149-151. New York: Routledge, 2001.
- Korfmacher, Debbie 2006: Een prehistorische iPod. in: De Groene Amsterdammer 08.12.2006 Doetinchem: Senefelder Misset, 2006.
- Lötsch, Bernd 1993: Humanökologie I. Ergänzung. Stadtökologie für Wüstenregionen, Allgemeine Ökologie, Naturhaushalt und Wirtschaft, Radioökologie. Wien, WUV Universitätsverlag.
- Mandaza, Ibbo 1991: *Zimbabwe: Économie politique de la transition 1980 – 1986* Dakar: Codesria [u.a.], 1991. ISBN 2-86978-003-6
- Martin, David & Johnson, Phyllis: *The struggle for Zimbabwe: The Chimurenga War*. London [u.a.]: Faber & Faber, 1981.
- Matare, Joseph 1992: Wie ein afrikanisches Kind Musik- und Musikinstrumente kennenlernt. Orig: *Music and Musical Instruments in the Life of an African Child*. Zürich: Hug & Co. Musikverlage, 1992. *Beispiele auf Musicassette PELCA 150.012* ISBN 3-906415-84-8
- Mauss, Marcel 1990: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1990.
- McLuhan, Marshall 1962: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1995 ISBN 0802060412
- Merriam, Alan P. 1980: *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1980. ISBN 0-8101-0178-5
- Mohanty, Chandra. 1986. Under Western Eyes: *Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. In: Mohanty, Ch./ Russo, A./Torres, L. (eds.): *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington, Indianapolis: 1991: 51-80
- Mungazi, Dickson A. 1990: *Education and government control in Zimbabwe: A Study of the Commissions of Inquiry, 1908 – 1974*. New York: Praeger, 1990. ISBN 0-275-93170-6
- 1992: *Colonial policy and conflict in Zimbabwe: A study of cultures in collision, 1890 – 1979*. New York: Crane Russak, 1992. ISBN 0-8448-1703-1
- Østergaard, Tom 1989: *SADCC beyond Transportation: The Challenge of Industrial Cooperation*. Uppsala: Scandinavian Institute of African Studies, 1989. ISBN 91-7106-294-7 (Publications from the Centre for Development Research Copenhagen 8)
- Peltzer, Karl 1992: Traditionelle Heilkunde bei Ashanti und Shona. *Informationszentrum Afrika IZA Afrika-Hefte 6*. Bremen: IZA, 1992. ISBN 3-927429-05-8

- Rouget, Gilbert 1992: *Music and trance. A theory of the relations between music and possession*. Chicago, [u.a.]: Univ. of Chicago Press, 1992.
- Schäfer, Rita 1998: *Guter Rat ist wie die Glut des Feuers. Der Wandel der Anbaukenntnisse, Wissenskommunikation und Geschlechterverhältnisse der Shona in Zimbabwe*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges., 1998.
- Schmidt, Elizabeth 1992: *Peasants, traders, and wives: Shona women in the history of Zimbabwe 1870 – 1939*. Portsmouth: Heinemann, 1992. ISBN 0-435-08066-0
- Scott Robinson, N. 2004a: *Mbira / Sanza*. digital abgerufen am 9. August, 2012 unter <http://www.nscottrobinson.com/mbira.php>
- 2004b: *Mbira Tunings from Zimbabwe*. digital abgerufen am 9. August, 2012 unter <http://www.nscottrobinson.com/mbiratunings.php>
- Sieder, Reinhard 1998: *Erzählungen analysieren – Analysen erzählen. Narrativ-biographisches Interview, Textanalyse und Falldarstellung*. in (ed.): Wernhart, Karl R. & Zips, Werner 1998: *Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung*. Wien: Promedia, 1998.
- Sylvester, Christine 1991: *Zimbabwe: The Terrain of Contradictory Development*. Boulder [u.a.]: Westview Press, 1991. ISBN 0-8133-8248-3
- Stowasser, Joseph M. 1979: *lateinisch-deutsches Sachwörterbuch*. Wien: Holder-Pichler-Tempsky, 1994
- Strauss, Anselm L. 1994: *Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen sozialen Forschung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Thompson, Carol B. 1986: *Challenge to imperialism: The frontline states in the liberation of Zimbabwe*. Boulder: Westview Press, 1986. ISBN 0-8133-7168-6
- Thorsén, Stig-Magnus [Hrsg.] 2004: *Sida Studies no. 12: Sounds of Change - Social and Political Features of Music in Africa*. Stockholm, Schweden: Swedish International Development Cooperation Agency, 2004.
- Turino, Thomas 2000: *Nationalists, cosmopolitans and popular music in Zimbabwe*. Chicago: University Press, 2000. ISBN 0-226-81701-6.
- Waal, Victor de 1990: *The politics of reconciliation. Zimbabwe's first decade*. Trenton: Africa World Press, 1990. ISBN 0-86543-186-8
- Welsh Asante, Kariamu 2000: *Zimbabwe Dance. Rhythmic forces, ancestral voices - an aesthetic analysis*. Trenton, N.J. [u.a.]: Africa World Press, 2000. ISBN 0-86543-492-1
- Wendl, Tobias 1991: *Mami Wata oder ein Kult zwischen den Kulturen*. Kulturanthropologische Studien, Band 19 hrsg. von Rüdiger Schott. Münster: Lit, 1991.
- Werbner, Richard P. [ed.] 1977: *Regional Cults*. London, New York, San Francisco: Academic Press, 1977.
- WMC News Departement 2006, 23. November: *An Interview with Mbira Master Stella Rambisai Chiweshe*. abgerufen unter: <http://worldmusiccentral.org/2006/11/23/an-interview-with-mbira-master-stella-rambisai-chiweshe/> am 18.07.2012
- Wolf, Eric R. 1986: *Die Völker ohne Geschichte: Europa und die andere Welt seit 1400*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verlag, 1986.
- Wunderlich, Dieter 2002: *Was verlieren wir, wenn Sprachen sterben?* Manuskript zu den Mainzer Universitätsgesprächen, am 5. Juni, 2002. am 12.9.2012 geladen von: www.studgen.uni-mainz.de/manuskripte/wunderlich.pdf
- Zindi, Fred 1985: *Roots Rocking in Zimbabwe*. Gweru, Mambo Press, 1985. ISBN 0 86922 360 7
- Zvobgo, Chengelai J. M. 1996: *A History of Christian Missions in Zimbabwe, 1890-1939* Gweru, Mambo Press, 1996, 412pp.

Auditive Quellen:

- Dumisani Maraire & Ephat Mujuru. 1999. *Masters Of The African Mbira*.
West Grinstead: Arc Music, 1999. EUCD 1549
- Deborah James & Kevin Volans 1984: *Die Seele der Mbira*.
Ein Weg in's Innere afrikanischer Musik. moderiert von Dr. Jan Reichow.
Frankfurt: WDR, 1984. gesendet am 24.10.1984
- (VA) Beat! Apartheid 1987. A7: Stella Chiweshe – Kasawa
Berlin: Piranha, 1987. LP-PIR 1. LC 7717.
- Frederick Zindi – Zimbabwe on fire (Moto Chaiwo! Real Fire! Mlilo Sibili!). Sampler. LP.
Harare: Bantu Muzic, ©1975 / ©1978 Frederick Zindi. ZIM 01. (SRTX/78/CUS 209-A / -B)
- (VA) INDEPENDENCE Special. Sampler. LP.
Harare: Gramma Records. year unknown. ZML 1008.
- Stella Chiweshe. 1987. *Ambuya?* Berlin: Piranha, 1987. CD-PIR 7
- Stella Rambisai Chiweshe. 1990. *Chisi*. Berlin: Piranha, 1990. CD-PIR 27
- Stella Chiweshe. 1992. *Kumusha*. Berlin: Piranha, 1992. CD-PIR 42
- Stella Rambisai Chiweshe. 1994. *Shungu*. The Mbira Queen of Zimbabwe LIVE.
Berlin: Piranha, 1994. CD-PIR 47
- Stella Chiweshe. 2002. *Talking Mbira*. CD-PIR1681 (D only / EFA CD01947)
- Stella Chiweshe. 2006. *Double Check - Two Sides Of Zimbabwe's Mbira Queen*.
double album. Berlin: Piranha, 2006. CD-PIR1900 (D only: Indigo CD 63552)
- Stella Chiweshe 2009. *Through Mbira*.
Caernarfon: Anhrefn Records, 2009. Anhrefn 032
- Stella Chiweshe 2011. *Musandifungise*.
Nottingham: Ezomgido, 2011. MET4141. Am 8. Februar, 2012 digital erworben auf:
<http://www.ezomgido.com/chimurenga-/mbira/stella-chiweshe/musandifungise.html>
- (VA) – Take Cover! Zimbabwe Hits. Sampler. LP.
all tracks licensed from & published by Serengeti Records, a Gramma production,
Zimbabwe. distributed by Making Waves, London. Discafrique. AFRI LP01.
- The Axis of Awesomeness (2011) – Four Chords. anzusehen auf *you.tube* unter
<http://www.youtube.com/watch?v=oOldewpCfZQ> 12. September, 2012
- Thomas Mapfumo 1999. *Live at El Rey*. San Francisco: aNonym reCOOrdS, 1999.
- Tom McRae 2003. *Just Like Blood*. Bath: DB Records, 2003.
- Various Zimbabweans – Volume 2 „Goodbye Sandra“. Sampler. LP.
Bristol: Discafrique, © 1988 Discafrique International LTD. AFRI LP05.
- (VA) VIVA! ZIMBABWE – Dance Music from Zimbabwe. Sampler. LP.
London: Earthworks, © 1983 EARTHWORKS. ELP 2001.
- ZANU – Afrikanische Nationalunion von Zimbabwe 197?: *Chimurenga-Lieder*.
Lieder des revolutionären Volkskrieges des Volkes von Zimbabwe. Laßt uns kämpfen und
Zimbabwe wiedererbauen. Pamperi neChimurenga.
Jahr? Ort? deutsche Pressung: Sandler Verlag.

Diskographie: Stella Chiweshe 7" Singles

Stella Chiweshe: Mombe Part 1 and 2. (SU 146)
Stella Chiweshe: Kasahwa/Nhemamusasa (SU 153)
Stella Chiweshe: Mharapara/Gorekore (SU 198)
Stella Chiweshe: Chakwi/Chembere (SU 199)
Stella Chiweshe: Chikomo/Chemutengure (SU 209)
Stella Chiweshe: Muropa/Gumamuchenje (SU 210)
Stella Chiweshe: Tayireva/Karigamombe (SU 307)
Stella Chiweshe: Nematare/Gombemukombere (SU 311)
Stella Chiweshe: Tadzungaira/Bukatiende (SU 380)
Stella Chiweshe: Shumba/Nhetembo (SU 461)
Stella Chiweshe: Marariromba/Chivaraide (SU 464)
Stella Chiweshe: Nyamaropa/Mahororo (SU 530)
Stella Chiweshe: Katakata/Maponongwe (SU 545)
Stella Chiweshe: Huranda/Rudziyakamwe (SU 571)
Stella Chiweshe: Gomoguru/ Gwendurugwe (SU 572)
Stella Chiweshe: Wasara Wasara/Pasirinamashura (A.P.407)

Visuelle Quellen:

Chinyamurindi, Michael 1990: *Music of the frontline*.
Harare: Mango Productions, 1990. 30min.

Coetzee, Stephanie (Regie) & Schlesinger, Minky (Skript) 199?: *Our Kind of Jazz*.
Unbekannter Ort, Süd-Afrika: Dick Voorendyk and Associates.

Jenje-Makwenda, Joyce. 1999: *Zimbabwe Township Music 1930-1950*.
Harare: Storytime Promotions, 2005.

Hollinetz, Klaus; Pilz, Michael und Puntigam, Werner 2002: *Gwenyambira - A Tribute To Simon Mashoko*. Harare/ Wien: ATS-Records 2002. ATS 0547.

Bright, Simon 1990: *Mbira Music – Spirit of the People*. Regie: Simon Bright. Research: Sidney Maratu, Ndana Mudokwenyu, Ron Ngwenya & Noel Chitsa. Produzentinnen: Ingrid Sinclair, Kristiina Tuura. editiert @ Mighty Movies. Labor: Finnish Broadcasting Company Central Film Laboratories. Harare: Zimmedia Proppu 1000, 1990. 50min.

Uys, Jamie 1980: *The Gods Must Be Crazy*. Botswana/ Süd-Afrika: Mimosa, 1980.

Wicksteed, Richard with Virginia Mukwesha & Rambisayi Stella Chiweshe 1990:
Rambisayi – Music of the Ancestors. Harare: Mbira Productions, 1990. 50min.

Zusammenfassung

Wie der Titel schon suggeriert, beschäftigt sich diese Arbeit mit der Frage, wie *Stella Rambisai Chiweshe* zur "Queen of Mbira" wurde. Die *Mbira dzaVadzimu* ist das Schlüsselinstrument der *Shona* aus Zimbabwe – ein sogenanntes Lamellophon. Dieses Instrument erfuhr durch die Kolonialherrschaft der Briten bzw. durch die damit verbundene Christianisierung im damaligen Süd-Rhodesien eine Verdrängung in wenige Reservoirs. Ausserdem wurde das Spiel der *Mbira* Frauen grundsätzlich untersagt. Es ist als kleines Wunder zu verstehen, dass die weltweit erfolgreichste Virtuosin dieses Instruments eine Frau ist. Dem Thema *Gender* kommt insofern eine besondere Stellung in diesem Werk zu. Die direkte Verwandtschaft von *Stella Chiweshe* zu den beiden AnführerInnen des *Ersten Chimurenga*, des Befreiungskampfes der Indigenen 1896/97, ist ein weiteres Thema. Das Musikinstrument erfuhr in den 70er Jahren eine Renaissance im Zuge des *Zweiten Chimurenga*: Die Ahnen-Geister *Ambuya Nehanda* und *Sekuru Kaguvi*, die schon die Medien im ersten Kampf possesierten, erhoben sich ein weiteres Mal. Der Name des Instruments übersetzt sich wörtlich mit "goldenes Maß der Geister" (Übersetzung des Autors), und ist das rituelle Instrument des sogenannten *Mwari*-Kultes, der seit etwa dem 16 Jhdt. besteht. Die große internationale Bekanntheit des Instruments – unter anderem auf das Wirken von *Stella Chiweshe* zurück zu führen – ist im konzertanten Rahmen der Weltmusik in den 80ern entstanden. Die tradierten Rituale und Zeremonien werden in Relation zu einem ethnohistorischen Kontext gebracht. Weiters wird dem Instrument musikwissenschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt, wobei der Autor jüngste Kenntnisse mit dem bereits vorhanden *body of knowledge* vergleicht. Dieser Vergleich kulminiert in der Präsentation eines eigenen Notations-Systems, dass aktuellen Bedürfnissen von MusikerInnen gerecht wird und dennoch tradiertes Liedgut vermittelbar macht. Die *Shona* lernen an sich aural oder über Träume. Besondere musikanthropologische Beachtung kommt dem *Metrum* der Musik der *Shona* zu gute. Zählsilben und die Korrelation zur "taktangebenden" Kürbissrassel *hosho* werden analysiert. Texte einzelner ausgewählter Musikstücke von *Stella Chiweshe* werden mit ihren narrativ-biographischen Interviews verglichen. Diese Interviews wurden im Rahmen einer Feld(er)forschung im August 2008 in Berlin empirisch erhoben. Methodik und Praxis in den Forschungsfeldern werden in einem ausgedehnten theoretischen Teil transparent gemacht. *Stella Rambisai Chiweshe* deutet und interpretiert ihr eigenes Leben in direkten Zitaten, die der Autor mit einem gigantischen Archivmaterial des Labels *Piranha* und breit gefächelter Literatur ergänzt und vertieft. Weitere InformantInnen, die der Autor 2012 um Kooperation bittet, liefern letzte Details, die ein ganzheitliches Bild der Künstlerin, Schauspielerin, Autorin und Musikerin *Stella Rambisai Chiweshe*, der "Queen of Mbira", zeichnen.

Summary

This work deals with the question how *Stella Rambisai Chiweshe* became "The Queen of Mbira," like the title suggests. The *mbira dzavadzimu* is the key-instrument of the *Shona* people of Zimbabwe – a lamellophon. This instrument has suffered from ousting to a few reservoirs, due to the colonial rule of the British and Christian missionary work. Furthermore playing the *mbira* was merely a male domain. Therefore it seems to be a miracle, that *Stella Chiweshe* has become the most successful virtuoso of the *mbira dzavadzimu*. Gender is a main issue of this work, concerning the traditional and the colonial context of the instrument. Direct relationship to both leaders of the *First Chimurenga*, the armed rebellion against British settlers in 1896/7, is a main topic of this work. The *mbira* experienced a renaissance during the *Second Chimurenga* in the 70s. The spirits of the great ancestors *Ambuya Nehanda* and *Sekuru Kaguvi*, who already were already possessing the leading mediums of the first war, raised up a second time. *Mbira dzavadzimu* translates literally as "golden measure of the spirits" (by the author), and is the main cultic instrument of the so called *Mwari-Cult*, that has been around since the 16th century. International recognition of the *mbira* in the world music circuit in the 80s can be traced to the work of *Stella Chiweshe*. Traditional rituals and ceremonies are put in relation to the ethnohistorical context. Concerning musicology, the author compares new findings with an already existing body of knowledge. This comparison culminates in the presentation of his own notation-system, which pleases innovators and traditionalist alike: The *Shona* usually learn their repertoire aurally or in dreams. Anthropologists of music may take a look at a new way of interpreting the *Shona metrum* and their way of counting *beats*. Syllables for counting are put in relation to the *hosho*, a pumpkin-rattle, that serves as metronome. Specific texts of *Stella Chiweshe* are analysed in relation to her narrative-biographical interviews, that were made during an empirical fieldwork conducted in August 2008 in Berlin. Methods and practices concerning the anthropological fields of the study are made transparent in an elongated theoretical chapter. *Stella Rambisai Chiweshe* speaks about and interprets her own life in direct quotation, which is completed by a gigantic amount of data, collected in the *Piranha* label-archive and in literature. In 2012 the author teamed up with several *Shona* informants to elaborate the last details for drawing a comprehensive picture of the life of the artist, actor, author and musician *Stella Rambisai Chiweshe*, the "Queen of Mbira".

Stella Rambisai Chiweshe

biographische Eckdaten

| | |
|-------------|--|
| 1966 - 1969 | die frühen Studienjahre der <i>mbira dzavadzimu</i> |
| 1970 - 1973 | spielt in verbotenen spirituellen Zeremonien trotz der Gefahr dafür von der kolonialen Regierung inhaftiert zu werden |
| 1974 | erste Aufnahmen ihrer Kompositionen mit der Teal Record Company von der ihre erste single <i>Kasahwa</i> Gold einspielt |
| 1975 - 1978 | nimmt mehr als 20 Singles bei Teal auf, für die aber nie Promotion gemacht wurde |
| 1979 | sie startet ihre Band <i>Earthquake</i> nachdem Teal weitere Aufnahmen von <i>Mbira</i> Musik kategorisch ausschließt |
| 1981 - 1985 | wird Mitglied der National Dance Company (NDC) of Zimbabwe als Mbira Solistin, Schauspielerin und Tänzerin: Auftritte in Zimbabwe, Moçambique, Australien, Deutschland, Schweiz, Bulgarien, Jugoslawia, Indien, China und Korea. Sie erlangt in ihrer Heimat große Bekanntheit durch ihre Hauptrolle in der filmischen Umsetzung des ersten <i>Chimurenga</i> . Sie spielt <i>Ambuya Nehanda</i> - die größte Nationalheldin Zimbabwes |
| 1984 | Solo-Touren und Duette mit ihrem jüngeren Bruder Elfigio Nekati in Deutschland, Großbritannien, Italien, Indien, China und Korea |
| 1985 | Tour durch ganz Europa mit ihrer Tochter Virginia Mukwesha |
| 1986 | baut <i>Marimbas</i> in ihre Band ein – Neuerung für <i>Mbira</i> Musik – und toured mit dieser Band durch Zimbabwe |
| 1987 | Aufnahme und Publikation von "Ambuya?" mit Piranha Records in Deutschland triumphales Konzert im Hackney Empire in London und beim Beat Apartheid Road Festival in Deutschland – spezielle Besetzung mit der Rhythmus-Sektion der 3 Mustaphas 3 aus Großbritannien |
| 1988 | Europäische Tour mit der Earthquake Band mit Shows in Ost-Berlin für das Festival des Politischen Liedes, West Germany, The Netherlands, Belgium and Luxemburg. Aufnahme der ersten <i>John Peel Session (Ndizvozvo)</i> am 6. März |
| 1989 | Publikation von <i>Ndizvozvo</i> . TV-Film <i>Rambisai - Music of the Ancestors</i> gründet <i>Mother Earth</i> in Zimbabwe – Frauen singen für das Heil der Erde leitet ihren ersten Workshop mit 100 Frauen in Cardiff/South Wales weitere <i>Europa</i> -Touren mit der Earthquake Band |
| 1990 | Publikation von <i>Chisi</i> zusammen mit Piranha in Europa und Japan erste Auflage von <i>Ndizvozvo/Ambuya?</i> in den USA Hauptakt beim <i>Heimatklänge</i> Festival in Berlin Konzerte in Groß-Britannien, der Schweiz und den Niederlanden leitet einen Workshop für Frauen in Arthus (Dänemark) – <i>Body in Soul</i> |
| 1991 | Ersterscheinung von <i>Kumusha</i> – Tour durch ganz Europa, teilte sich Bühnen mit Mory Kante, Lucky Dube, Pepe Kalle und Empire Bakuba Aufnahme der zweiten <i>John Peel Session</i> am 6. Juni |

- 1992 - 1993 spielt erstmals in Griechenland und der Türkei mit ihrer Band *Earthquake*, im Rahmen einer ausgedehnten Europa Tourne
leitet den Workshop "Unter Wasser Fliegen" in Wuppertal, Deutschland
- 1994 Veröffentlichung von "Shungu" – Konzerte in Deutschland und Großbritannien
Solo Tour durch Norwegen, Finland und Schweden
spielt solo beim WOMAD Festival mit Peter Gabriel vor über 10.000 Menschen
- 1995 tourt Europa mit Konzerten in Slovenien, Schweiz, Österreich, Großbritannien, Italien, Polen, Ungarn und Deutschland. WOMAD Festival Australien mit *Trio*
- 1996 tourt in Europa mit Konzerten in den Niederlanden, Belgien, Deutschland, Schweiz, Österreich, Ungarn, Großbritannien und Irland mit ihrem "Mbira Ensemble" – 5 Musikerinnen und ihre Mutter *Ambuya Gumboreshumba* spielt Perkussion
- 1997 Solo-Tour durch Europa: Italien, Schweiz, Deutschland, Tschechien
- 1998 *Global Divas* Tour in den USA zusammen mit Susana Baca (Peru), und Tish Hinojosa (New Mexiko) – spielt dabei mehr als 30 Konzerte
Europa-Tourne und mehrere Radioaufnahmen in den Niederlanden, Italien, Deutschland und der Schweiz mit ihrem Trio
nimmt die CD *Tapera* in Zimbabwe bei *Gramma Records* auf
Kollaboration beim Projekt *Bhatagumbo* – eine Seniorinnen-Gruppe, mit denen sie das Theater Stück *Chiedza* (Licht) erarbeitet. Sie kreiert, leitet, choreographiert und spielt die Uraufführung in Harare im Zuge des HIFA Festivals mit dieser Gruppe
- 1999 *Magdalena Aoteroa Festival* in Neuseeland Konzerten und *Workshops* in Wellington and Paekakariki – solo
Einladung zur *Global Interchange Conference: Artists in Conversation*, in New York, mit Unterstützung der Ford Foundation. Kollaboration mit dem *Dimensions Dance Theatre*, Oakland (USA).
Tour in Europa mit ihrem Trio, Auftritt beim *World Music Festival (H)* und weitere Konzerte in Ungarn, *Kalaka Festival* in Slowenien, Tour durch Italien mit Konzerten in *Genova, Casale Monferato, Torino e Bologna*. Weitere Konzerte in Deutschland, Belgien, den Niederlanden und der Schweiz
Aufführung mit der *Bhatagumbo* Gruppe beim *World Senior Theatre-Festival* in Köln, Deutschland. Das Stück ist die Hauptattraktion der Festival-Reihe.
Tour mit der *Earthquake Band* durch Zimbabwe.
- 2000 Solo-Tour durch Italien und Sizilien, solo beim *World Music Festival Lahore* in Pakistan, Konzerte mit ihrem Quartet bei der Expo 2000 in Hannover, weiters in der Int. Frauenuniversität Hannover (Germany), und in Griechenland
Auftritt im Rahmen des *HIFA Festivals* in Zimbabwe mit der *Earthquake Band*
- 2001 Mit *Earthquake* beim *FESPAM Festival* in Brazzaville, Kongo
- 2002 Veröffentlichung von *Talking Mbira* bei Piranha – Tour mit ihrem Trio in Deutschland, den Niederlanden, Italien und Belgien
- 2003 Weiters auf Tour mit *Talking Mbira* in Nord Amerika, Kanada und Australien – erhält zu Neujahr eine 28 Karat Gold-Medaille beim *Jenaguru Festival*
erhält einen *Masters in Arts honoris causa* der Universität Harare, Zimbabwe
- 2004 tourt zusammen mit ihrer Tochter Virginia Muskvesha als Trio durch England
Auftritt in New York mit Tiga aus Haiti – Bongo Music with Voodoo drums

- Solo-Tour durch Kalifornien
- 2005 Solo-Auftritte in Serbien, England, Italien, Zanzibar. Aufnahmen in Zimbabwe
Aufnahmen für die double check für Piranha Records in Zimbabwe
gewinnt die Silver Jubilee Awards (ZIMA Awards) – in den Kategorien:
Most Outstanding Contribution in the Music Industry und *The Best Female Mbira Player*
- 2006 im Februar Solo-Konzerte in: England, Italien, Deutschland
Auftritt beim WOMAD Festival in Caceres, Spanien
erhält am 3. März einen National Arts Merit Award (NAMA) als
herausragendste weibliche Künstlerin in der Musikindustrie und als
Botschafterin der Kultur Zimbabwes
Spielt mit 6-köpfiger Band im Rahmen der *double check* Promotion in Italien,
Österreich, Portugal und beim WOMAD Festival in Reading/ England, im
November solo beim WOMAD Festival in Las Palmas auf den kanarischen
Inseln, weiters solo in Zagreb, Kroatien
- 2007 Jänner, Februar und März Auftritte und Proben mit eigenen Band in Zimbabwe
Aufnahmen zu *Through Mbira* in Irland im Mai – solo
Tour durch Canada mit der neuen Band im Juli
Solo-Auftritte in Deutschland und in Nord-Amerika
- 2008 Im März Tour durch Italien und Deutschland mit dem Trio
Solo Tour durch Italien im April
Solo Auftritt im *Porgy & Bess* in Wien am 22. September
Regelmäßige Solo-Auftritte in Berlin
- 2009 Veröffentlichung von *Through Mbira* über Anhrefn Records, Irland
lernt ab Dezember wieder Deutsch an der Hartnack Sprachschule in Berlin
Solo Auftritt in Brighton, England beim Sacred Music Festival
Auftritte in Deutschland und Zimbabwe
- 2011 Gründung des *Chivanhu Trust* - Verein für die Erhaltung und Vermittlung von
traditionellem Wissen der Shona, für die Förderung von Musikerinnen und für
die Pflege der tradierten Zeremonien und Rituale



Markus Hollenstein

Reinprechtsdorfer Straße 18/18-19
1050 Wien

0680/3305887
hollenstein@gmx.net



geboren am **22. Oktober, 1981** in **Graz**, Steiermark

AUSBILDUNG:

UNIVERSITÄT WIEN

Studium der Kultur- und Sozialanthropologie

WIEN
WS2004/05 – SS2012

UNIVERSITÄT WIEN

Studium der Ernährungswissenschaft

WIEN
WS2003/04 – SS2004

ANTON-BRUCKNER-PRIVATUNIVERSITÄT

Studium der IGP Jazz- und Populärmusik E-Bass

LINZ
WS2002/03 – SS2003

ANTON-BRUCKNER-PRIVATUNIVERSITÄT

Lehrgang Musik- und Medientechnologie

LINZ
WS2000/01 – SS2003

BUNDESGYMNASIUM FÜRSTENFELD

Matura

FÜRSTENFELD
09/1992 – 06/2000

BERUFSERFAHRUNG:

VOLLZEIT-ANSTELLUNG ALS VERKÄUFER/ EINKÄUFER FÜR HIFI

bei der Firma Elektro-Shop Köck Ges.m.B.H.

WIEN
01/2011 – 01/2012

PROMOTIONSTÄTIGKEIT FÜR DIE FIRMA SONY

in diversen Elektro-Fachmärkten im Umkreis Wien

WIEN
05/2010 – 12/2010

DATA-MINER & EDV-FIRST-LEVEL-SUPPORT

für die Technische Versuchs- und Forschungsanstalt GmbH der TU Wien

WIEN
06/2010 – 09/2010

TEILZEIT-ANSTELLUNG ALS HIFI-VERKÄUFER

im Saturn XX Millenium Ges.m.b.H.

WIEN
10/2008 – 03/2010

PROMOTIONSTÄTIGKEIT FÜR DIE FIRMA BOSE

Beratung und Verkauf

WIEN
09/2007 – 06/2008

PRODUKTION VON WERBEJINGLES

Firma Scholz&Friends

WIEN
02/2005 – 03/2005

SPRACHKENNTNISSE:

Muttersprache: Deutsch

Englischkenntnisse auf wissenschaftlichem Niveau
grundsätzliche Französischkenntnisse