



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Musik und Widerstand gegen Apartheid – Südafrika als
Fallbeispiel“

Verfasserin

Patrizia Malli

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer

I have cherished the idea of a democratic and free society in which all persons will live together in harmony and with equal opportunity. It is an ideal for which I hope to live for. But, my Lord, if it needs be, it is an ideal for which I am prepared to die

Nelson Mandela (Mandela Audio History)

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	4
2.	Kontextualisierung von Musik.....	6
2.1	Die Besonderheit der Musik in Südafrika.....	6
2.2	Definition von Resistancelieder	8
3.	Die geschichtliche Entwicklung von Apartheid.....	10
3.1	Segregation.....	10
3.1.1	Natives Labour Regulation Act 1911	11
3.1.2	Natives Land Act 1913.....	11
3.1.3	Natives (Urban Area) Act 1923.....	11
3.2	Die Auswirkung von Segregation	12
4.	Apartheid.....	13
4.1	Soweto Uprisings	14
5.	‘Nkosi Sikelel’ iAfrika’.....	17
6.	Die Kulturensembles des African National Congress.....	21
6.1	Das Mayibuye Cultural Ensemble	21
6.2	Das Amandla Cultural Ensemble	23
6.3	Eine zusammenfassende Gegenüberstellung beider Kulturensembles	25
7.	Radio in Südafrika.....	26
7.1	Die Anfänge des Radios in Südafrika	26
7.1.1	Die Ausweitung des Radios für “Natives“	27

7.1.2	Separate development.....	28
7.2	Radio Bantu.....	29
7.3	Die Funktion der Musik für Radio Bantu	30
7.3.1	Traditionelle Musik	31
7.3.2	Chormusik	31
7.3.3	Populärmusik.....	32
7.4	Der Zusammenbruch der Monopolstellung von SABC	32
7.5	Radio Freedom	33
7.5.1	Das Beispiel ‘Chants by the Militants’	36
8.	Der Unterdrückungsmechanismus Zensur	38
8.1	Dimensionen der Zensur	38
8.2	Gesetzliche Mechanismen der Zensur	38
8.2.1	Die Rolle der Polizei	40
8.3	Zensur durch die South African Broadcasting Company	41
8.4	Auswirkungen Zensur	41
8.4.1	Selbstzensur.....	41
8.4.2	Einsatz von Symbolen	42
8.4.3	Exil	43
9.	Boykottmaßnahmen gegen die Apartheidsregierung.....	45
9.1	Die Auswirkungen des Boykotts.....	45
9.2	Sun City und seine Rolle innerhalb des Boykotts.....	46
9.2.1	Das Protestlied ‚(I ain’t gonna play) Sun City‘	48
10.	Beispiele.....	49
10.1	Die Zwangsumsiedelung aus Sophiatown	49
10.1.1	‚Sophiatown is gone‘	50

10.1.2	‘Meadowlands‘	51
10.2	Juluka	52
10.2.1	Die Musik der Gruppe Juluka	53
10.2.2	‘Inkunzi Ayihlabi Ngokumisa‘	54
10.3	Savuka.....	55
10.3.1	‘Asimbonanga‘ (Mandela)	56
11.	Conclusio	58
12.	Literaturverzeichnis.....	60
	Abstract	69
	Lebenslauf	70

1. Einleitung

The curious beauty of African music is that it uplifts as it tells a sad tale. [...] African music is often about the aspirations of African people, and it can ignite the political resolve of those who might otherwise be indifferent to politics. [...] Politics can strengthen music but music has a potency that defies politics
(Nelson Mandela, zitiert nach Schumann 2008:35)

Musik dient als eine Kunstform, welche es den Musikern und Zuhörern ermöglicht sich selbst Ausdruck zu verschaffen. Diese „ways of voicing who they are and who they want to be, what they believe in, and what they want“ (Allen 2004:1) stellen einen wesentlichen Bestandteil der südafrikanischen Populärmusik dar, vor allem der Lieder, welche gegen die Ideologie des Apartheidsregimes aufrütteln sollten.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema Apartheid in Südafrika und dem Umgang mit der Thematik seitens der Regierung (Radio, Zensur), zeigt gleichzeitig auch die starken Gegenstimmen aus dem Volk (durch Musik) auf. Um einen umfassenden Einblick in die Musik und deren Bedeutung zu gewinnen, liefere ich zunächst einen geschichtlichen Überblick über das System der Apartheid. Die heutige südafrikanische Nationalhymne ‘Nkosi Sikelel’ iAfrika’ zeigt, mit ihrer langen Geschichte, dass bereits sehr früh Musik in das politische Geschehen eingeführt wurde: der African National Congress¹ begann und schloss jede seiner Sitzungen mit diesem Lied. Auch wenn es keinen Beleg für das erste südafrikanische Resistanc-Lied gibt, so wird ‘Nkosi Sikelel’ iAfrika’ ähnliche Bedeutung zugeschrieben und gilt als eines der bekanntesten Protestlieder. Jedoch nicht nur die Hymne des ANC zeigt die Verbindung zu Politik. Diese Partei sandte auch Kulturensembles aus um Menschen weltweit über Apartheid zu informieren, sie für diese Thematik zu sensibilisieren und das Schicksal der schwarzen Bevölkerung in Südafrika auf emotionaler Ebene zu vermitteln.

Jedoch nicht nur im Ausland wurde Aufklärungsarbeit betrieben. Im Land selbst wurde die Arbeit der Musiker durch die Apartheidsregierung erheblich erschwert und eingeschränkt. Ein wesentliches Medium zur Verbreitung von Musik, das Radio wurde von der Apartheidsregierung vereinnahmt und als institutioneller Rahmen gesehen ihre Politik durchzusetzen. Lange Zeit hielten die offiziellen Radiosender eine Monopolstellung inne und propagierten die Politik der *separate development* durch gezielten Einsatz von Musik. Der Widerstand der Bevölkerung gegen dieses Vorgehen zeigt sich in dem (verbotenen) Radio Freedom. Primär als Informationsquelle für die unterdrückte Bevölkerung gedacht,

¹ Im weitem Verlauf der Arbeit mit ANC abgekürzt

nahm auch hier Musik einen wichtigen Platz ein: einerseits diente Radio Freedom als Plattform für Musiker, welche im offiziellen Radio keinen Sendeplatz erhielten, andererseits betonte sie die Anti-Apartheidspolitik und schaffte Solidarität unter den Zuhörern. Natürlich waren Gegenstimmen wie Radio Freedom von der Regierung nicht zugelassen und wurden verboten. Aber Verbote und Zensur wurde auch auf einzelne Lieder und Musiker ausgeweitet. Wie unerwünschte Gegenstimmen vom Zensurapparat der Regierung zum Verstummen gebracht wurden, zeigt das Kapitel Zensur. Dass dies Auswirkungen nicht nur auf die Einzelperson, sondern auch auf die Kulturlandschaft des ganzen Landes hat, wird verdeutlicht durch die veränderte Haltung vieler Musiker: das kreative Schaffen musste den Gegebenheiten adaptiert werden, einige sahen sich dadurch gezwungen ihr Heimatland zu verlassen und gingen ins Exil um frei arbeiten zu können.

In dem letzten Abschnitt dieser Arbeit beschreibe ich einzelne Musikstücke, welche das Leben während der Apartheid greifbar machen sollen. Diese Protestlieder prangern teils offen, teils durch Metaphern die Politik der Regierung an, bewerkstelligen auf ihre Weise einen guten Einblick in das damalige Umfeld und zeigen die Verbindung von Musik und Widerstand.

2. Kontextualisierung von Musik

Music is a free expression of ideas, traditions and emotions of individuals and of peoples. It may express musicians' hopes and aspirations, their joys and sorrows, their very identity as culture
(Korpe/Reitov 2004:70)

Musik entsteht stets in einem bestimmten Kontext und ist somit einem bestimmten Einfluss ausgesetzt. Musik dient als "voice of a community" (Coplan 1985:2), stellt ein "dual bond between society and music" (Thorsén 2004:9) dar. Daher schließt David B. Coplan: "historical forces shape cultural expression through social process" (Coplan 1985:200). Dieser wechselseitige Einfluss wird auch von Jacques Attali anerkannt. Er meint: "music runs parallel to human society, is structured like it, and changes when it does" (Attali 1985:10). Weiters hält er fest, dass dies nicht einem linearen Ablauf folgt, sondern in der „complexity and circularity of the movements of history“ (Attali 1985:10) verwoben ist. Die Besonderheit von Musik besteht laut Attali darin, dass Musik nicht nur die Gesellschaft und geschichtliche Ereignisse reflektiert, sondern darüber hinaus zukunftsweisende Funktion aufweist: „for change is inscribed in noise faster than it transforms society. [...] It makes audible the new world that will gradually become visible, that will impose itself and regulate the order of things“ (Attali 1985:11). Byerly erweitert diesen Aspekt und spricht Musik einen Zeit-umfassenden Aspekt zu, welcher verschiedene Geschichtsphasen in sich vereinen kann: "It can borrow from the past to actualize the present, while predicting the future, and it can utilize the past to reveal the present while creating a future. It can mirror while mediating, and mediate while prophetizing" (Byerly 1998:37).

2.1 Die Besonderheit der Musik in Südafrika

Music represented the eye of the storm: both in a sense of a safe haven and as the center of controversial discourse
(Byerly 1998: 36)

Wolfgang Bender spricht Südafrika durch die heikle politische Lage des Apartheidsregimes eine besondere Position in Afrika zu. Der Einfluss der Regierung auf das kulturelle Leben war stark zu spüren. Folglich ist diese besondere Position auch auf die Musik des Landes auszuweiten. (vgl. Bender 1991:173). Schumann zeigt, basierend auf

Berthold Brecht's Zitat „Art is not a mirror held up to reality, but a hammer with which to shape it“, dass Musik sehr wohl der Spiegel sein kann um Probleme der Realität wiederzugeben, und zusätzlich die Funktion des Hammers erfüllt. Diese Funktionen richten sich nach der Geschichte. So sieht Schumann Musik in den 1940-50er als Spiegel „reflecting common experiences and concerns on the early years of apartheid“ (Schumann 2008:17) und erst ab den 1980ern als Hammer, welcher die Realität formt. (vgl. Schumann 2008:17)

Die erste Phase (Spiegel) zeichnet sich aus durch eine sehr offene Beschreibung der Lebensumstände in Südafrika. Musik fungiert dadurch als Medium, welches im Stande ist dem Zuhörer ein „revealing window into African people's experience“ (Allen 2004:2) zu öffnen. Musiker verarbeiten in ihrer Musik ihre eigenen Erfahrungen geprägt von ihrer Ausbeutung als Musiker, allgemeiner Unterdrückung und täglichen Polizeischikanen. Mit diesen Themen kann sich aber auch die „normale“ schwarze Bevölkerung identifizieren und interpretieren diese Lieder als politische Lieder. Miriam Makeba reagierte stets mit dem Satz „I do not sing politics, I merely sing the truth“ (Ode aan Mama Africa). (Schumann 2008:21f)

Eine verstärkte Politisierung von Musik unter Bezugnahme aktueller Ereignisse in den 1950ern kann als Reaktion auf die Arbeit des African National Congress gesehen werden. (Schumann 2008:22) “The songs of the time reflected (‘mirrored’, to use Brecht’s term) social reality and presented an effective way of acknowledging and protesting against an unjust political system” (Schumann 2008:23).

Diese direkte Opposition hat ein jähes Ende mit der Einführung von Apartheid 1948 und der daraus resultierenden intensivierten Unterdrückung. Ereignisse wie Sharpeville, Inhaftierungen von ANC Politikern und Zensur führen zu einem Rückzug der Musiker, bzw. zu einem veränderten Arbeiten. Die Regierung statuiert Exempel z.B. Dorothy Masuka – ihre politischen Aufnahmen wurden sofort eingeholt und verboten, worauf sie ins Exil ging. Es war eine Warnung für viele andere Musiker, Kritik zu üben (vor allem so offen). Dies stoppte jedoch nicht zahlreiche Musiker, welche ihren Weg fanden Zensur zu umgehen: ab den 1970ern ist ein starker Gebrauch von Metaphern in den Liedern festzustellen. (Schumann 2008:23-26)

Schumann verbindet die zweite Phase ab den 1980ern, mit dem tragischen Ereignis in Soweto (1976) und dem späteren Ausruf des State of Emergency 1985. Coplan stimmt überein und berichtet: „it became very clear for the first time that for the majority of black people especially in urban areas they would not buy it, they did not think that way, their

minds would not be colonized, they were going to get up, stand up“ (Coplan URL 5). Auch in der Dokumentation ‘Amandla!’ wird der Wandel in der Musik festgestellt: „the more radical the situation was becoming, the more militant many of these songs became“. Bei Demonstrationen machten sie Gebrauch von ‚Toyi-Toyi‘, ein Gesangstil und begleitender Tanz, die militärischen Charakter aufweisen. Die Masse bewegt sich vorwärts während sie singt und tanzt. Der Tanz entspricht energischem Springen und Stampfen (vgl. URL 7). ‘Toyi-Toyi‘ wurde von der Masse strategisch eingesetzt, da sie sonst keine anderen Waffen gegen die übermächtige Polizei aufweisen konnte. „,‘Toyi-Toyi’ was like a weapon when you didn’t have guns, didn’t have teargas. It’s a tool we used in war“ (Amandla!). In der selben Dokumentation erinnert sich Hugh Masekela: „you can’t beat these people physically, you can scare [...] them with the songs“ (Amandla!). Diese angstausslösende Wirkung von ‚Toyi-Toyi‘ schreibt Allen nicht nur den militanten Texten zu, sondern der Verbindung mit dem ausdrucksstarken Tanz: „it was the coordinated sound and movement that gave courage to the protesters and engendered fear in those against whom the protest was addressed“ (Allen 2004:9). Die Effizienz dieses Vorgehens bestätigt ein ehemaliger Polizist: “Most of the riot police who had to contain those marches were shit-scared of the chanting blacks confronting them. Here was an unarmed mob instilling fear just by their ‘Toyi-Toyi’!” (Amandla!).

Auch wenn Musik stets unterschiedliche Ausformungen annahm um die Probleme aufzuzeigen und Apartheid zu beenden, so war Musik stets präsent.

2.2 Definition von Resistancelieder

Es gibt keine festgelegte Definition, welche Lieder als Protest- oder Resistancelieder beschreibt. Man kann den Text nicht als Kriterium für eine Definition heranziehen, denn es gibt auch instrumentale Stücke, die zu Resistanceliedern zählen. Ein Beispiel hierfür ist Dollar Brand/Abdullah Ibrahim (Pianist), welcher in seinen Improvisationen bekannte Melodien von Freedomsongs einarbeitete und somit auch eine politische Meinung kundgab (vgl. Drewett 2003:159). Weiters ist politischer Inhalt nicht immer offen und leicht verständlich im Text eingearbeitet. Vor allem mit der Zensur nahmen Metaphern und Wortspiele zu um den unerwünschten Inhalt zu verstecken. Pollard (1999:100) aber arbeitete folgende Merkmale heraus:

1) they are deeply rooted in the musical-poetic tradition of the indigenous peoples of South Africa

2) they are folk expressions, composed, chanted and sung collectively;

3) they offer counter hegemonic models of peace, justice, and empowerment; and

4) they allow for improvisation to describe, explain, and map the currents of social change.

Ein wichtiger Punkt aus diesen Charakteristika ist *empowerment*. Es entsteht aus dem gemeinsamen Singen, dem Identifizieren der übermittelten Erfahrungen sowie ethischen Werte, und resultiert in einer “social connectedness in otherwise fractured social settings” (Allen 2004:5). Dieser Zusammenschluss von Menschen erhält in der Masse eine weitere Kraft: sie verwandelt sich in eine “powerful political force”(ders.). Jedoch auch auf der individuellen Ebene spielt *empowerment* eine wesentliche Rolle: “it potentially improves individuals' sense of self-respect and self worth when this is otherwise denied” (ders.).

Im nächsten Kapitel beschreibe ich die Geschichte Apartheids, und möchte einen Einblick geben unter welchen Lebensumständen die schwarze Bevölkerung Südafrikas leben musste. Dies halte ich für wichtig, denn „if you are to come to an understanding of musical performance in the 20th century you will have to have some knowledge of making and dismantling of the apartheid system of government” (Muller 2008:24).

3. Die geschichtliche Entwicklung von Apartheid

Music makes our people very strong when they are together, it enables people to keep on struggling under terrible conditions
(Radio Freedom)

Apartheid war nicht nur eine besondere Art der Unterdrückung auf Grund biologischer sichtbarer Merkmale – der Hautfarbe. Apartheid war ein politisches System, das offiziell 1948 mit der National Party Regierung eingeführt wurde. Bis zur ersten freien Wahl 1994 bestanden diese Regierung und somit auch die Apartheidspraxis.

Um nun den Begriff zu erläutern: Clark und Worger übersetzen den Begriff aus Afrikaans bzw. Niederländisch wortwörtlich in „apartness“ bzw. auch in „separatness“ (Clark/Worger 2004:3, 35). Weiters beschreiben sie diese Praxis als „policy of separating people by race, with regard to where they lived, where they went to school, where they worked, and where they died“ (ders. 2004:3). Mit dieser Aussage der Autoren zeigt sich bereits der allumfassende Charakter von Apartheid. Es war das gesamte Leben der schwarzen Bevölkerung in Südafrika beeinflusst und in gewissem Maße auch vorher bestimmt. Es gab nur bestimmte Areale, in welchen schwarze Südafrikaner leben konnten, die Ausbildung wurde durch die Regierung geregelt, Arbeitsplätze gab es nur als billige Arbeitskraft. Kurz gesagt: „Every aspect of South African life was determined under law by race.“ (ders. 2004:45).

3.1 Segregation

Als 1948 Apartheid eingeführt wurde, war dies keine gänzlich neue Praxis an Unterdrückung. Seit der Kolonialisierung Südafrikas hatten schwarze Südafrikaner mit ihrer Unterdrückung und den daraus resultierenden Nachteilen zu kämpfen. Die Legitimierung dieser Vorgangsweise sahen die weißen Südafrikaner in ihrer europäischen Abstammung: sie wurde als superior angesehen. Diese künstlich erschaffene Hierarchie basierend auf Genealogie war die Grundlage für jegliche Art der Unterdrückung. Bereits im System der Segregation (ab 1910) bezweckte die Rassentrennung “the benefit of these of European descent and [to] the detriment of those of African descent“ (Clark/Worger 2004:21). So wurden rechtliche Schritte eingesetzt um die Rechte der schwarzen Südafrikaner zu beschneiden. Folgende galten als besonders prägend für den Alltag der Bevölkerung und können durchaus als Grundlage für das spätere

Apartheidsregime gesehen werden. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der Zweck durchaus klar: politische und wirtschaftliche Interessen der Weißen wahren. Um dies zu bewerkstelligen wurden schwarze Afrikaner als billige Arbeitskraft missbraucht.

3.1.1 Natives Labour Regulation Act 1911

Als eine der ersten offiziellen unterdrückenden Rechtsprechungen gilt der Natives Labour Regulation Act. Die Folgen waren eine erhebliche Verschlechterung der Arbeitslage. Aus den ländlichen Gebieten wurden die Arbeiter in die Stadt geholt. Jedoch gab es keine permanente Aufenthaltsgenehmigung für die Stadt. Es wurden „Pässe“ ausgestellt (inkl. Fingerabdrücke) für die Vertragslänge, welche nicht überschritten werden durfte. Falls dies doch geschah drohte Haftstrafe und/oder Strafarbeit. Es gab zwar Demonstrationen gegen diese Maßnahmen jedoch nur mit der Konsequenz eines Versammlungsverbotes.

Die Schwarzen vom Land wurden indirekt gezwungen die Arbeit in der Stadt trotz aller Widrigkeiten anzunehmen. Durch hohe Steuern stellte die Regierung sicher, dass sich Landbewohner nicht mehr autonom versorgen konnten. Dadurch wurde der Bedarf an Minenarbeiter etc., gedeckt und der Reichtum und damit einhergehende wirtschaftliche Überlegenheit der Weißen gefördert. (vgl. ders. 2004:21-22).

3.1.2 Natives Land Act 1913

Unter dem Natives Land Act wurden Landteile Südafrikas neu zwischen Schwarzer und Weißer Bevölkerung aufgeteilt. Eine ungleiche Verteilung fand statt. Der Mehrheitsbevölkerung der Schwarzen wurde nur etwa 7% des Landes zugesprochen. Dieses Land war jedoch qualitativ erheblich schlechter. (vgl. ders. 2004:22)

3.1.3 Natives (Urban Area) Act 1923

1923 wurde ein neues Gesetz eingeführt um die Kontrolle der städtischen schwarzen Bevölkerung sicherzustellen. Arbeitende Afrikaner mussten in sogenannten Townships ihre Unterkunft von der Stadtverwaltung mieten. Auch dies galt nur für eine begrenzte Zeit. (vgl. ders. 2004:22).

3.2 Die Auswirkung von Segregation

Die direkte Auswirkung des Segregationssystems war wohl die erzwungene Migrantenarbeit durch die hohen Steuern. Das Land verlor Arbeiter, da diese Jobs in der Stadt suchten. Diese hatten aber dort keine Rechte und wurden nur für einen begrenzten Zeitraum in der Stadt toleriert. Unumstritten war die Hauptauswirkung, dass Segregation den Grundstein für Apartheid legte. Dies geschah durch das „Systematisieren der Diskriminierung“ (eigene Übersetzung vgl. ders. 2004:23). Die Autoren zeigen, dass durch Segregation auch „African Resistance“ gestärkt wurde – sowohl Diskriminierung als auch Widerstand sollten sich in der Apartheidsära intensivieren (vgl. ders. 2004:23).

4. Apartheid

Music is a healing force. It reaches the heart of human being
Abdullah Ibrahim (Gilder 1983:20)

1948 wurde die National Party gewählt, welche die bisherige Segregation institutionalisierte und offiziell praktizierte. Diese Partei sollte die Interessen der Minderheit der Weißen vertreten. Um eine eventuelle Machtübernahme durch die nächste Wahl zu verhindern, wurde "apartheid a legislative reality that could not easily be overturned should they be removed from office" (ders. 2004:43). Das neue System „would fashion a system that precluded Africans from all rights normally associated with those of citizens“ (Clark/Worger 2004:35).

(Jedoch wurden der schwarzen Bevölkerung nicht nur die bürgerlichen Rechte aberkannt. Sie erhielten den Status/ die Kategorie eines Ausländers/Fremden in Südafrika.)

Als rechtliche Grundlage wurde 1950 der Population Registration Act durchgeführt. Es galt die gesamte Bevölkerung Südafrikas zu registrieren und in die Kategorien Weiß-Coloured-Bantu/Natives einzuteilen². Diese Zuschreibungen konnotierten auch den rechtlichen Status einer Person. Weiterführend wurde im selben Jahr der Group Areas Act abgeschrieben. Die Bevölkerung sollte nicht nur anhand ihrer „Rassen“ registriert werden sondern auch räumlich getrennt werden. Dies führte natürlich auch zu Zwangsumsiedelungen. Im Jahr 1953 wurde durch den Separate Amenities Act der Zugang zu öffentlichen Anlagen geregelt. Alltäglicher Kontakt³ zwischen der schwarzen und weißen Bevölkerung wurde hiermit unterbunden (z.B. getrennte Toiletten, Strände, Parks, etc.). Es war hier festgeschrieben, dass diese Anlagen nicht gleicher Qualität entsprechen müssen. Auch in diesem Jahr gab es ein zweites Gesetz, welches wohl am meisten Bedeutung hatte: der Bantu Education Act. Ausbildung wurde nun Aufgabe der Regierung. Gemäß ihrer Ideologie der Apartheid/separate development wurde gleichwertige Ausbildung den sogenannten Bantus (Natives) verwehrt. Sie sollten ihrer Kultur, Identität und Tradition Entsprechendes lernen, denn es wäre sowieso „no place for him [Anm: the black man] in the European community above the level of certain forms of labour“ (des. 2004:51). Das bedeutet schwarze Schüler wurden „educated to understand ‘their place’ within South African society – with no rights, privileges or opportunities [...] [they] should

² Differenzierung fand mit einem Bleistift statt: wenn dieser in den Haaren stecken blieb wurde man als Bantu/Native registriert, wenn er nicht stecken blieb war man „nur“ Coloured (vgl. Mandela – An Audio History)

³ Bereits 1949 Prohibition of Mixed Marriage Act und 1950 Immorality Act (Verbot von Sex zwischen Weißen und Nicht-Weißen)

have docilely taken its place as the servant of the whites and never have dreamed of any other life”(ders. 2004:73). (vgl. ders. 2004:45-50)

Der African National Congress⁴ hatte bereits Boykotts, Streiks, zivilen Ungehorsam etc. organisiert um gegen das Apartheidsregime vorzugehen. Diese friedlichen Vorgehensweisen wurden durch die Polizei (auf Anweisung der National Party) gestört/zerschlagen. Durch Kongresse und Ausarbeitung einer Free Charta, welche ein neues Südafrika und Gleichberechtigung Ihrer Bürger als Ziel hatte, wurden politische Führer der ANC inhaftiert.

Ein Beispiel der, oft in Gewalt ausartenden, Aufeinandertreffen von protestierenden Schwarzen und der Polizei ist das sogenannte Sharpeville Massaker, 21.März 1960. Diese Demonstration war einberufen worden, um gegen das erneuerte Passgesetz zu protestieren. Die zahlenmäßig unterlegene Polizei eröffnete das Feuer auf die unbewaffneten Demonstranten und tötete 69 Menschen.

Doch dies stoppte die schwarze Bevölkerung nicht, es folgten weitere Demonstrationen. 1961 wurden politische Gruppen, darunter auch der ANC verboten. Die politische Bewegung musste als Untergrundbewegung fortgesetzt werden. Der ANC der bisher die gewaltlose Auseinandersetzung mit dem Apartheidsregime vertrat, spaltete sich nun auch in eine zu Gewalt bereite Gruppe auf: Umkhonto we Sizwe (Speer der Nation) welche unter der Führung von Nelson Mandela stand. Dieser wurde jedoch 1962 verhaftet und wurde später zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt.

4.1 Soweto Uprisings

*How fearful they must be that they shoot you children
How powerful you must be that they fear you so much
You are powerful because you are the generation that will be free
(Sarafina!)*

Die 1970er Jahre setzte die Welle der Proteste fort. Stephen Biko sah den Frust der Jugendlichen die im System der Bantu Education aufgewachsen waren. Er wollte eine Bewegung ins Leben rufen, die Clark und Worger als Black Consciousness (2004:73) zusammenfassen. 1973 wurde er von der Regierung gebannt, half aber trotzdem Demonstrationen und Schülerbewegungen zu organisieren. 1977 starb Biko in

⁴ Im weiteren Verlauf der Arbeit mit ANC abgekürzt

Polizeigewalt.

Eine Demonstration die sich aus dieser Bewegung entwickelte, wurde als Soweto Uprisings (16.Juni 1976) bekannt. Dieser Schülerprotest resultierte aus dem Vorgehen der Bantu Education, dass Afrikaans als Unterrichtssprache eingesetzt werden sollte. Die Jugendlichen wehrten sich die Sprache der Weißen und somit Unterdrücker anzunehmen und forderten Englisch als Unterrichtssprache. An jenem Tag war geplant, dass Schüler mehrerer Schulen in Soweto einen Protestmarsch in Richtung des Fußballstadiums absolvierten. Diese verschiedenen Gruppen waren auf Gegenwehr seitens der Polizei und des Militärs gefasst und vorbereitet aber das brutale Vorgehen kam unerwartet. „And they are singing freedom songs, holding one another. We actually looked cute! It’s unbelievable to think that anyone could have stood firm on their feet and actually shot into that crowd“ (Mandela – An Audio Book). In den Nachrichten wurde verkündet, dass 10.000 Schulkinder an diesem Protest teilnahmen und innerhalb 36 Stunden 29 Menschen getötet und 250 verletzt wurden (ders.).

Diese Ereignisse und die vermehrte Gewalt in den Townships machten international Schlagzeilen und machten die Welt auf das Apartheidsregime aufmerksam.

Mit Soweto Uprising stieg die Anzahl der (jugendlichen) Guerilla-Krieger für Umkhonto we Sizwe, welche Ausbildungscamps in Angola und Mosambik hatte. Nelson Mandela, zu dieser Zeit schon 14 Jahre im Gefängnis, erhielt Informationen über die aktuellen Ereignisse. Sein Folgeschluss: „the government actually produced one of the most rebellious generations of African youth. They were very militant. They were very brave“ (Mandela – An Audio History). Es folgten Anschläge in Südafrika ausgeführt von Umkhonto we Sizwe – Kämpfern.

In den 1980ern gab es zwar politische Reformen unter dem Präsidenten Pieter Willem Botha, jedoch kaum positive Veränderung für die benachteiligte schwarze Bevölkerung. Proteste wurden zunehmend gewaltvoller. Es gab Versuche seitens Botha Mandela unter bestimmten Bedingungen/Versprechen freizulassen, Mandela stimmte diesen jedoch nicht zu. Nach steigenden gewaltvollen Protesten rief P.W. Botha am 21.7.1985 den State of Emergency aus. Die daraus folgenden internen Resultate (strengere Zensur, Polizeigewalt eskaliert) hatte auch internationale Konsequenzen für Südafrika: wirtschaftliche Sanktionen wurden verhängt.

Botha verließ das Amt und Frederik Willem de Klerk wurde neuer Präsident Südafrikas. Er hob das Verbot gegen den ANC und gegen den Haftbefehl Mandelas auf. Mandela wurde folglich am 11.Februar 1990 freigelassen. Dies bedeutete jedoch kein Ende der Gewalt.

Gespräche zwischen den Parteien fanden statt. Das Wahlrecht wurde reformiert und resultierte in einem Sieg des ANC 1994, mit Mandela als Präsident. 1996 wurde eine neue Konstitution geschaffen: rechtlich gesehen war nun jede Person gleich vor dem Gesetz zu behandeln. „Apartheid was formally at an end. White supremacy has lost its control of the state“ (Clark/Worger 2004:103). Zumindest formal wurde eine Verbesserung erreicht. Südafrika hatte/hat mit vielen Problemen zu kämpfen (HIV/Aids, Arbeitslosigkeit, Gewalt).

5. 'Nkosi Sikelel' iAfrika'

It is the torch that has lit our way. This is the torch that even as we fall, we hand on, one to the other, to the end of time
(Nelson Mandela URL 1)

Das im Diskurs als bedeutendstes anerkannte Protestlied Südafrikas (Coplan 1985:46, Andersson 1981:25) ist die Hymne ‚Nkosi Sikelel‘ iAfrika‘. Die heutige Nationalhymne Südafrikas überspannt eine lange Zeit politischer Verwendung obwohl es heute keine Anzeichen gibt, dass ‚Nkosi Sikelel‘ iAfrika‘ für diesen Zweck geschrieben wurde. Die Autoren Rhodes (1962:17), Coplan und Jules Rosette (2004:347, 2008:198) betonen den religiösen Kontext, aus dem dieses Lied entstanden ist. „The architect of our ode to joy and pain“ (Mandela URL 1) Enoch Sontonga, ein methodistischer Missionslehrer, verfasste die Hymne 1897 als Erweiterung des musikalischen Repertoire seiner Schüler.

Hier die Originalversion (von Mutloatse zitiert nach Coplan/Rosette 2008:190), welche 1899 erstmals öffentlich vorgeführt wurde:

The image shows a musical score for the hymn 'Nkosi Sikelel' iAfrika'. It consists of three systems of music. The first two systems are piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The third system includes a vocal line for Soprano and Alto, with a treble clef staff for the Soprano and a bass clef staff for the Alto. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are written below the vocal staves.

Der dazugehörige Text von Sontonga (Jabavu zitiert nach Rhodens 1962:16f) :

Nkosi sikelel' iAfrika,

God bless Africa,

Maluphakanyis 'udumo lwayo,

May its (her) praises be raised,

Yizwa imithandazo yethu	Hear our prayers
Nkosi sikelela	God bless. (Africa understood)
Refrain:	
Woza moya	Come (Holy) Spirit,
Woza moya	Come (Holy) Spirit,
Woza moya oyingewele,	Come Holy Spirit,
Usisikelele,	And bless us,
Thina lusapho lwayo.	We, its (her) children.

Eine offizielle verständliche englische Übersetzung (herausgegeben von Lovedale Press) liefert Coplan und Jules-Rosette. Sie zeigen auch die bereits verlängerte Version von 1927 durch den Poet Samuel E. Mqhayi.

Nkosi, sikelel' iAfrika	Lord, bless Africa
Malupakam' upondo lwayo;	May her horn rise high up
Yiva imitandazo yetu	Hear Thou our prayers and bless us.

Chorus	
Yihla Moya, yihla Moya	Descend O Spirit,
Yihla Moya Oyingewele	Descend, O Holy Spirit

Sikelela iNkosi zetu;	Bless our chiefs
Zimkumbule umDali wazo	May they remember their Creator.
Zimoyike zezimhlouele,	Fear Him and revere Him,
Azisikelele	That He may bless them

Sikelel' amadol' esizwe	Bless the public men,
Sikelela kwa nomlisela	Bless also the youth
Ulitwal' ilizwe ngomonde	That they may carry the land with patience
Uwusikelele	And that Thou mayst bless them

Sikelel' amakosikazi;	Bless the wives
Nawo onk' amanenekazi;	And also all young women
Pakamisa wonk' umtinjana	Lift up all the young girls

Uwusikilele	And bless them
Sikelela abafundisi	Bless the ministers
Bemvaba zonke zelilizwe;	of all the churches of this land;
Ubatwese ngoMoya Wako	endue them with Thy Spirit
Ubasikelele.	And bless them.
Sikelel' ulimo nemfuyo;	Bless agriculture and stock raising
Gzota zonk' indlala nezifo;	Banish all famine and diseases;
Zalisa ilizwe nempilo	Fill the land with good health and bless it.
Ulisikelele	
Sikelel' amalinga etu	Bless our effort of union and self-uplift
Awomanyana nokuzaka,	Of education and mutual understanding
Awemfundo nemvisiswano	And bless them.
Uwazikelele.	
Nkosi Sikelel, Afrika;	Lord, bless Afrika
Cima bonk' ubugwenza bayo	Blot out all its wickedness
Neziggito, Nezono zayo	And its transgressions and sins,
Uwazikelele.	And bless us.

Wie die Texte zeigen, war Sontonga's Version sehr religiös/ in der christlichen Tradition verankert und lässt textlich keine radikalen politischen Interpretationen zu. Coplan und Jules-Rosette vermuten, dass auch Selbstzensur seitens des Komponisten ein Grund für fehlende politische Bedeutung ist (vgl. Coplan/Jules-Rosette 2004:347). Die erste Strophe von Sontonga sowie die erweiterten Strophen sind Bitten: Gott solle sie segnen und Beistand leisten und stellt ein „unthreatening prayer“ (Amandla! A Revolution in Four-Part Harmony) dar.

Die erste Aufführung in einem politischen Kontext fand bereits am 8. Jänner 1912 im Rahmen des ersten Treffens des South African Native National Congress (später der ANC) statt. Nur sieben Jahre später, war es bereits bei Protesten in Johannesburg gesungen worden (vgl. Coplan/Jules-Rosette 2008:187). 1925 ernannte der ANC ‚Nkosi Sikelel‘ iAfrika‘ als seine offizielle Hymne und schloss jede Parteisitzung mit dieser Hymne. Somit wurde dieses Lied ein wichtiges Instrument im Kampf gegen Apartheid. Nicholas Cook

erläutert „Nkosi Sikelel' iAfrika' has a meaning that emerges from the act of performing it. [...] It doesn't just symbolize unity, it enacts it“ (Cook 1998:79f). Die Bedeutung entsteht daher aus dem gemeinsamen Singen und Streben nach gleichwertigen Lebensumständen für die Menschen in Südafrika. Auch Lara Allen sieht diesen bedeutenden Faktor im gemeinsamen Singen, beschreibt diesen als „self-empowering for individuals“ (Allen 2004:4) und erst dieser ermöglicht den Menschen „to emotionally and somatically 'own' the music in a way that is not possible in any of the other art forms“ (Allen 2004:4f).

Die wesentliche Bedeutung des Liedes zeigt auch die Tatsache, dass es von der weißen Regierung gebannt wurde. Komponist Jonas Gwangwa erinnert sich, dass Menschen für das Singen von ‚Nkosi Sikelel' iAfrika' sogar verhaftet werden konnten (vgl. Music and apartheid in South Africa). Der politische Zusammenhang bestand daher nicht nur in der Tatsache, dass diese Hymne im politischen Kontext (Protestmärsche, Parteisitzungen) gesungen wurde, sondern allein schon, dass sie trotz Verbots gesungen wurde (vgl. Amandla! A Revolution in Four-Part Harmony).

Viele Menschen, darunter auch Nelson Mandela, schöpften Kraft aus dieser Hymne; sie gab ihnen den nötigen Antrieb gegen das Regime vorzugehen. Mandela betont jedoch den friedlichen Charakter des Liedes: “It has always been an ode to peace; a celebration of human solidarity in diversity.” (URL 1)

Im Laufe der Jahre gab es verschiedene Versionen der Komposition, bzw. ‚Nkosi Sikelel' iAfrika' von verschiedenen Musikern, verschiedenster Musikstile verarbeitet (Tree Houses On The Sea, Bright Blue ‚Weeping', Boom Shaka ‚Nkosi Sikelela',)

Im Zuge der Aufhebung von Apartheid, wurde auch die neue Nationalhymne ausgearbeitet. Diese beruht auf der Verschmelzung von ‚Nkosi Sikelel' iAfrika' und der alten weißen Nationalhymne ‚Die Stem van Suid Afrika' (‚The voice of South Africa'). Die erste Strophe von ‚Nkosi Sikelel' iAfrika' ist in isiXhosa verblieben. Die zweite Strophe beinhaltet einen neuen Text aus dem Jahr 1942 in Sesotho. Die dritte Strophe in Afrikaans stellt einen Teil der ersten Strophe von ‚Die Stem van Suid Afrika' dar. Abschließend wurde eine Strophe in Englisch hinzugefügt. In dieser heutigen Form der Nationalhymne sind einige der wichtigsten Landessprachen vertreten und symbolisieren das neue Südafrika, welches sich vereint ohne Rassenbeschränkungen präsentiert.

6. Die Kulturensembles des African National Congress

A song is something that we communicate to those people who otherwise would not understand where we are coming from. You could give them a long political speech – they would still not understand. But I tell you: when you finish that song, people will be like ‘Damn, I know where you [...] are comin’ from. Death unto Apartheid!’

(Ntuli URL 8)

Im Diskurs Musik und Apartheid beschäftigt sich ausschließlich Shirli Gilbert mit der direkten Verwendung von Musik durch die Politik des ANC. Es gab zwei Gruppen, welche von dem ANC ausgesandt wurden um weltweit Aufmerksamkeit auf die Situation in Südafrika zu schaffen. Jedoch war der ANC nicht von Beginn an der Meinung, dass Musik eine wesentliche Rolle im Kampf gegen Apartheid spielen kann.

6.1 Das Mayibuye Cultural Ensemble

Das Mayibuye Cultural Ensemble war das erste der beiden Ensembles, durch das der ANC Kultur erstmals als Mittel gegen das Apartheidsregime einsetzte und international für Aufsehen sorgte. Basierend auf einer Buchvorstellung (Genre: Gedichte) namens ‚Poets to the People‘ von dem ANC Aktivistin Barry Feinberg in London am 10. November 1974. In der Vorstellung wurden die 31 Gedichte gelesen und abwechselnd mit traditionellen sowie auch politischen Liedern vorgetragen. Die Situation Südafrikas wurde in Textpassagen erklärt, welche von britischen Schauspielern vorgebracht wurden. Mit ‚Poets to the People‘ wurde in dem ANC nun Kultur als Werkzeug erkannt, welches man systematisch verwenden konnte um Aufmerksamkeit auf Südafrika zu lenken. Bisher waren keinerlei Versuche unternommen worden, obwohl Musik „always played an integral role at celebrations, funerals and most other mass gatherings.“ (Gilbert 2007:424). Jedoch diese allgegenwärtige Präsenz von Musik war lange als Hindernis hingenommen worden: diese als hochwertige Kunst zu vermarkten. Weiters waren historische Gegebenheiten ausschlaggebend, dass viele Jugendliche in Camps von Umkhonto we Sizwe im Exil militärisch ausgebildet wurden und das als erste Priorität gesetzt wurde. (ders. 2007:430) Barry Feinberg, der Initiator dieser Veranstaltung und selbst im Exil in London lebend, setzte sich für mehr Kultur im Kampf gegen Apartheid ein. Dass dies ein erreichbares Ziel war, zeigte der Erfolg der Vorstellung von ‚Poets to the People‘, welcher einerseits durch berühmte britische Schauspieler sichergestellt war, andererseits aber auch einem südafrikanischen Chor, bestehend aus 8 Sängern, galt. Feinberg nahm diesen Erfolg zum

Anstoss und gründete ein fixes Ensemble namens Mayibuye. Der klingende Name nimmt seinen politischen Zusammenhang aus dem Slogan ‚Mayibuye iAfrika‘, welcher übersetzt bedeutet ‚Let Afrika return‘.

Das Ziel von Feinberg war nicht nur internationale Aufmerksamkeit zu schaffen durch Künstler, sondern auch jugendliche Südafrikaner in politische Arbeit einzubeziehen, welche ohne Kunst vielleicht nicht den ANC unterstützt hätten.

Im Jänner 1975 gründeten Feinberg und ein weiterer Aktivist Ronnie Kasrils mit John Matshikiza (Südafrikanischer Schauspielstudent in London) und Billy Nannan (ehemaliges Mitglied im South African Indian Congress) die Gruppe Mayibuye. Da alle vier Darsteller nicht sehr geübt waren, hatten die ersten Auftritte eher amateurhaften Charakter. Anstatt selbst live zu singen, wurden alte Grammophon-Aufnahmen verwendet und eingespielt. Durch Übung machten sie diesen Nachteil wett und erhielten beim britischen Publikum Lob. Auch neue Mitglieder wurden aufgenommen.

Die Originalstruktur von ‚Poets of the People‘ wurde nicht aufgegeben und so war die Mischung aus Gedichten, Erzählungen und Liedern die Basis jeder Vorstellung. Eine wesentliche Veränderung war, dass diese Gruppe auf britische Schauspieler verzichtete und nur noch südafrikanische Schauspieler/Sänger Mitglieder wurden. Die Erzählungen über das Apartheidsregime wurden nicht mehr wie 1974 durch trockene Fakten dargestellt, sondern auf einer persönlichen Ebene transportiert: wie Apartheid das alltägliche Leben beeinflusste und welche Maßnahmen der ANC ergriff um Apartheid ein Ende zu setzen. Ziel war es „to inspire sympathy and support for apartheid’s victims.“ (ders. 2007:426). Neben den Gedichten geschah das natürlich auch durch die Musik. Freedom Songs wurden nun selbst live gesungen. Das Repertoire umfasste v.a. Lieder die in Südafrika bekannt waren. Bsp:

‚Naants’indod’emnyama Vorster‘ (‚Here is the black man, Vorster‘), ‚Thina sizwe‘ (‚We African people‘). Das Repertoire wurde aktuellen Geschehnissen angepasst – z.B. nach 1976 entstanden neue Lieder aus den Soweto Uprisings.

Die Lieder wurden, trotz Mangel an Mitgliedern, drei- und vierstimmig aufgeführt, möglichst originalgetreu umgesetzt. Nicht nur die Lieder sondern auch die kurzen Zwischensequenzen von Erzählungen wurden angepasst und Neuigkeiten/aktuelle Ereignisse verarbeitet um ein besseres Bild von der Situation in Südafrika zu schaffen und die Brutalität der Unterdrückung darzustellen.

Die Auftritte wurden vor allem in Großbritannien abgehalten, aber auch in anderen Ländern Europas wurde gespielt. Durch das Reisen und Spielen wurden viele Kontakte zu

Anti-Apartheid Organisationen geknüpft, welche das Ensemble wie auch den ANC finanziell unterstützen. Neben diesen offiziellen Kontakten, war es auch wichtig die unzähligen Südafrikaner im Exil zu mobilisieren und sie zu aktivieren im Kampf gegen Apartheid teilzunehmen. Während der 200 Konzerte, welche sie in den fünf Jahren ihres Bestehens gaben, war auch das Publikum gefordert. Politische Diskussionen, Presseinterviews und diverse Medienauftritte sicherten Mayibuye den Titel „cultural voice of ANC“ (Gilbert 2007:429). In der erfolgreichen Zeit 1977/78 entstanden organisatorische Probleme innerhalb der Gruppe. Einige Mitglieder konzentrierten sich auf ihre politische Laufbahn und mussten auf Grund von Zeitmangel die Arbeit im Ensemble aufgeben. In Folge fielen einige der geübten Mitglieder weg und die Neuen konnten die benötigten Fähigkeiten in der intensiven Arbeitszeit nicht so erbringen. Das Ensemble wurde 1980 aufgelöst.
(Gilbert 2007:424-429)

6.2 Das Amandla Cultural Ensemble

Das Kulturensemble Mayibuye leistete enorme Vorarbeit, dass Kultur als bedeutendes Mittel im politischen Vorgehen gegen Apartheid anerkannt wurde. Amandla (1978-1990) entwickelte sich unabhängig von Mayibuye und entstand als Resultat einer Reihe von Kongressen und Workshops. Die Gründungsidee entstand aus dem World Black Festival of Arts and Culture (FESTAC), welches 1977 in Nigeria abgehalten wurde. Musiker aus Afrika, Amerika und Europa traten auf, zumeist in Unterstützung von ANC. Jonas Gwangwa, zu dieser Zeit schon in Amerika bekannt, stellte ein Ensemble zusammen, welches er Amandla⁵ nannte. Unterstützt vom ANC ein beständiges Ensemble zu gründen, formierte sich dieses, ohne Präsenz vom eigentlichen Initiator Jonas Gwangwa, mit neuen Mitgliedern bei dem 11. World Festival of Youth and Students in Cuba 1978. Eine spontane Performance von ANC Aktivisten bei diesem Festival und der überschwengliche Erfolg und Anklang beim Publikum bestärkte den ANC ein beständiges Ensemble ins Leben zu rufen. In den Camps von Umkhonto we Sizwe wurde nun auch künstlerisches Training für die Soldaten, meist Laien, angeboten. Das Umfeld, Camps für die militärische Ausbildung, bestimmte die Aktivitäten der jungen Soldaten. Wenn auch für die auserwählten Soldaten das Künstlerische die Hauptaufgabe war, wurden auch sie in

⁵ Amandla bedeutet übersetzt ‚power‘ und wurde bei Reden, Protesten als Schlusswort verwendet. Die angesprochenen Massen antworteten mit ‚awethu‘ → power – to the people (Amandla)

militärischen Einsätzen (nur bei dringender Notwendigkeit) einberufen. Einige Soldaten verloren dabei ihr Leben. Die Aufteilung der Soldaten in ihre Einsatzgebiete zeigt bereits, dass der ANC die Rolle von Kultur als wesentlichen Bestandteil für seine Politik angesehen hat.

Der Beginn der Vorstellungen von Amandla war zunächst noch lokal begrenzt und weitete sich nur auf das Umland der Camps aus. Der erste internationale Auftritt fand 1980 in den skandinavischen Ländern statt. Dies war auch der Zeitpunkt an dem Jonas Gwangwa wieder aktiv mitarbeitete und das 32köpfige Ensemble als musikalischer Direktor leitete. Vorbereitungen in Hinsicht von Choreographie, Schauspiel, Tanz (nun auch traditioneller Tanz) wurde in Camps in Angola geprobt und ein präziser Ablauf der Show einstudiert. Dies ist wohl ein sehr markanter Unterschied zu Mayibuye: das erste Kulturensemble variierte von Auftritt zu Auftritt sowohl in Dauer wie auch im Inhalt. Amandla war hingegen eine wohl strukturierte Produktion, die eher einem Theaterstück glich. Wie schon erwähnt wurden die Schauspieler/Sänger in den Camps ausgebildet, aber hier zeichnete sich der Trend ab, dass diese in ihrer künstlerischen Tätigkeit vollbeschäftigt waren. Dies resultierte in einer Professionalität, welche Mayibuye nie erreicht hatte. Ebenfalls war die Truppe an sich größer als Mayibuye: neben 35 Schauspielern/Tänzern gab es die Jazzband, welche alleine schon bis zu 14 Musiker umfasste. Das musikalische Repertoire zeigt wiederum einen großen Unterschied zu Mayibuye: Amandla spielte fast ausschließlich eigens für sie komponierte Musik von Gwangwa und Mitgliedern der Gruppe. Schon bestehendes Material wurde vor allem aus der Kultur in den Camps/im Exil bezogen. Musikalisch bedeutet das, ein höheres Tempo und stärkere Energie. Der Rhythmus erinnert an die militärischen Märsche. Zusammenfassend ist diese Art von Präsentation eine eher positive und spiegelt den Optimismus wider, Freiheit zu erreichen, wenn diese auch erst durch den Kampf erzwingbar wurde. Lieder wie ‚Sobashiy’abazali‘ sind gegensätzlich zu vorher verwendeten Liedern wie ‚Thina sizwe‘ oder ‚Senzenina‘. Auch Kwela und Mbaqanga Stücke wurden gespielt, welche halfen dem Stück einen optimistischen Ausblick in die Zukunft zu geben. Durch die Musik wurde ein positives Bild von einem neuen Südafrika vermittelt. Die afrikanischen Kulturen wurden als lebendig und gleichwertig gegenüber der weißen Südafrikanischen Kultur präsentiert. Die Absurdität des *separate development* Plans der Apartheidsregierung (und die damit verbundene Ideologie afrikanische Kulturen seien minderwertig) wurde demonstriert. Die Show wurde weltweit (Südamerika, Kanada, Europa, Südostasien, Australien und der damaligen Sowjetunion) gespielt und begeistert aufgenommen. Jonas Gwangwa über das Ensembles:

„The most powerful mobilising instrument that ANC ever had, because it was entertainment. We were telling the people about the struggle in South Africa whilst entertaining them.” (Music and apartheid in South Africa). Er berichtet auch von ungläubigen Zuschauern, die nachfragen mussten, ob das Gezeigte tatsächlich der Realität entsprach. Geschockt von der Wahrheit, wollten viele Zuschauer sofort helfen. Amandla stellte Informationen und Kontaktadressen zu lokalen Anti-Apartheid Organisationen zur Verfügung um den Zuschauern ehrenamtliches Engagement zu ermöglichen, welches durch den Auftritt geweckt wurde. Eine wichtige politische Nachricht an das Publikum und Regierungen war jegliche Boykotte gegen Südafrika zu unterstützen.
(Gilbert 2007:429-436)

6.3 Eine zusammenfassende Gegenüberstellung beider Kulturensembles

Beide Ensembles waren „official representatives” (Gilbert 2007:435) des ANC, jedoch formell an kein genehmigtes Programm gebunden, sondern konnten frei in ihrer künstlerischen Tätigkeit arbeiten. Ihre Unterstützung für die Partei zeigt sich auch in der Musik: viele Lieder spielten Mandela, Tambo und weitere wichtige politische Führungspersonen an. Mayibuye war transparent für das internationale Publikum ausgerichtet. Hingegen gab es bei Amandla Diskrepanzen zwischen Text und Musik⁶. Die Musik wurde als positiv aufgefasst, der Text aber verriet die militante Seite von MK Camps/ deren eigentlichen Zweck: Rache auszuüben und gewaltvoll gegen Apartheid vorzugehen. Bsp Lied: ‚Kulonyaka‘ Übersetzung einer Textpassage ‚This year we are prepared to stab Boers...’. (ders. 2007:439). Die Aggressivität des Textes wurde in keiner Weise in der Musik verarbeitet und blieb somit der Mehrheit des europäischen/westlichen Publikums verborgen.

Ein wesentliches Ziel wurde von beiden Ensembles erreicht: international auf die Notlage der schwarzen Südafrikaner unter dem Apartheidsregime aufmerksam zu machen und Solidarität/Netzwerke zu schaffen um finanzielle wie auch politische Unterstützung zu erhalten.

⁶ Dies zeigt sich auch später im Bereich der Zensur.

7. Radio in Südafrika

It is obvious that broadcasting, the constant companion of man in modern times in all his activities moulds his intellect and his way of life ... Music constitutes, and will always constitute, the most comprehensive component of any radio service
(Annual Report 1959:4, zitiert nach Hamm 1991:147)

Radio kann allgemein die Funktion als „vehicle to convey political and educational concepts and cultural values“ (Scholten 1991:5) zugeschrieben werden. Ebenfalls wird als Zuhörer erwartet, dass Radio “entertainment and pleasure, drawing upon the many and varied styles, forms, fashions and traditions of music” (Fardon/Furniss 2000:4) bietet. In Südafrika wurde Radio von der Apartheidsregierung als Instrument missbraucht um die Verbreitung sowie der Legitimierung ihrer Ideologie sicherzustellen. Durch die Monopolstellung der South African Broadcasting Company (SABC) wurden die Zuhörer fast ausschliesslich⁷ der Ideologie von *separate development* ausgesetzt.

7.1 Die Anfänge des Radios in Südafrika

Radio hatte seinen Anfang in Südafrika im Jahr 1923 mit einer Sendung von South African Railways. Sinn der Übertragung von Konzerten/Tanzmusik war Geld zu sammeln für die südafrikanische Vertretung bei der British Empire Exhibition in England. Zu dieser Zeit hatte noch nicht jedes Individuum ein Radiogerät im eigenen Haushalt. Es wurden Hallen mit Empfängern und Lautsprechern ausgestattet. Es wurde Eintritt verlangt und so erhoffte man sich in einer Woche genug Geld zu erhalten. Das Interesse für Radio war beim Publikum geweckt worden. Im folgenden Jahr wurden drei Stationen (Johannesburg, Durban und Cape Town) von privaten Firmen errichtet. Die damalige Technologie erlaubte nur einen begrenzten/kleinen Sendeumkreis. Auch die Zuhörerschaft war noch limitiert, da es nur wenige gab, die sich ein Radio leisten konnten. Radiohören wurde zum sozialen Event: Besitzer von Radiogeräten gaben sogenannte „radio parties“ (SABC:144). 1927 wurden diese Radiostationen unter einem privaten Monopol (Schlesinger Organisation's African Broadcasting Company Ltd, kurz ABC), zusammengeführt. Die ersten vier Jahre wurde das Programm in englischer Sprache übermittelt, erst dann gab es eine 30minütige Sendung als Ergänzung in Afrikaans. Dies zeigt schon die deutliche Anlehnung an die britische BBC, welche sich auch nicht 1936 änderte, als der Staat ABC

⁷ Ausnahmen sind Radio LM (später aber von SABC übernommen), und Radio Freedom (illegal)

übernahm und SABC entstand. Die Programmleitung orientierte sich stark an Inhalten nicht nur um britische Werte zu vermitteln sondern auch „to reinforce the class structures of British society.“ (Hamm 1991:148). Auch der musikalische Inhalt musste diesen Ansprüchen genügen und so wurde überwiegend klassische und religiöse Musik gespielt. 1937 wurde neben dem englischen Kanal auch ein zweiter angeboten, in Afrikaans. Die Auflistung des SABC-Dokuments (S. 145) zeigt die musikalischen Beiträge: Opern (live-Übertragungen wie auch Aufnahmen), Operetten, Musicals, Englische Dramen und „contributions by local talent⁸“. Im Zusammenhang mit dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges in Europa, begann die Übertragung in afrikanischen Sprachen (vgl. SABC:145). Bereits mit dem Ende des Kriegs gab es Vorschläge einen Kanal für Bantus einzurichten. Hier ist noch nicht von der späteren strikten *separate development* zu sprechen. Hamm (1991:148) stuft dieses Vorgehen aufgrund von SABC Annual Report von 1945 als paternalistisch ein. Wegen der hohen Analphabetenrate unter Afrikanern wird bereits 1945 das Radio als „ideal means of communication“ bezeichnet. Erste kurze Programme für Bantus werden eingerichtet, das Hauptprogramm besteht noch immer aus Englischen und Afrikaans Beiträgen. Aber auch in den kurzen Programmen war Musik bereits präsent, teilweise auch in Form von Live-Beiträgen. Lediglich die schwarze Elite konnte sich die Radiogeräte leisten und so bestand auch zu dieser Zeit nur ein kleiner, limitierter Kreis an Zuhörern. Der musikalische Inhalt wurde an dieses Zielpublikum angepasst: neben Chormusik und traditioneller afrikanischer Musik, wurde der Einfluss amerikanischer Musik spürbar, welche von lokalen Gruppen aufgenommen und in eigenen Kompositionen eingeflochten wurde. (Hamm 1991:149)

7.1.1 Die Ausweitung des Radios für “Natives“

Mit dem Eintritt der neuen Regierung der National Party 1948 änderte sich auch die Struktur und Organisation des staatlichen Radios SABC. Ein dritter Kanal, Radio Springbok, wurde 1950 in das Programm aufgenommen während das bestehende Programm für Bantus ausgeweitet wurde. Zu diesem Zeitpunkt stand nicht mehr die Bildung/Kommunikation im Vordergrund. Radio sollte, nach ersten Aufständen nach der Machtübernahme, als Mittel zur „social control“ (ders.) dienen. Dennoch war dies noch nicht im Sinne von *separate development*. Die Übertragung, welche zwischen 12- 15

⁸ Keine genaue Angabe über Musiker, Komponisten oder Musikgenre

Stunden pro Tag dauerte, diente vordergründig dem Zweck der Unterhaltung um so die Zuhörer an das Gerät zu binden und in weiterer Folge Aufstände zu vermeiden. Bildung durch Radio, welche 1940 noch als erste und einzige Priorität/einziges Motiv genannt wurde, wurde an zweite Stelle gerückt. Das Programm bestand wie bisher größtenteils aus Musik: europäische klassische Stücke und Jazz, traditionelle sowie auch moderne Bantu Musik. (Annual Report 1952:36 zitiert nach Hamm 1991:150) Hier lässt sich schon die Gegenüberstellung der Kultur der Weißen zur sogenannten Bantu-Kultur feststellen. Im Sinne von Apartheid ist die der Weißen höher gewertet worden. Die Musik der Natives wurde im Programm forciert „in order to heighten the listener’s pride in his own culture.“ (Annual Report 1953:32 zitiert nach Hamm 1991:150). Hamm zieht zwar keine Verbindung, aber aus dem geschichtlichen Kontext ziehe ich den Schluss, dass dies unterstützend zu dem Bantu Education Act vollzogen wurde. Natives sollten auf ihre eigene Kultur stolz sein, nicht das europäische „Ideal“ anstreben und sich ihrem Schicksal fügen. Die Betonung der traditionellen Kultur durch Musik sollte später, in der Zeit von *separate development*, ein wesentliches Kriterium für Airplay und Zensur werden. SABC traf einige Maßnahmen um traditionelle Musik durch Radio zugänglich zu machen: Teams wurden ausgeschiedt um Aufnahmen am Land zu machen, um Kultur zu bewahren und somit das Repertoire zu erweitern. Dies geschah vor allem unter der Leitung des Musikethnologen Hugh Tracey zwischen 1936 und 1947. Moderne Bantu Musik wurde eingespielt um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erlangen und sie an das Radio längerfristig zu binden. Der europäische Einfluss ist nicht zu verleugnen in weiteren Musikstilen: neben klassischer Musik, welche das höchste Ansehen bei SABC genoss, verknüpften afrikanische Komponisten die westliche Chormusik (verbreitet durch Missionsschulen) mit traditioneller Musik in eigenen Kompositionen. An der Auswahl des musikalischen Inhalts der Übertragungen, lässt sich feststellen, dass hauptsächlich die schwarze Elite als Publikum angesprochen wurde.

7.1.2 Separate development

Each race with its own language and culture, its own role in South African society, its own living space
(Hamm 1995:145)

Zehn Jahre nach der Einführung von Apartheid 1948 trat eine ebenso drastische Maßnahme in Kraft: *separate development*. Es galt jeglichen Kontakt zwischen den

Kulturen, auch innerhalb der afrikanischen Kulturen⁹, zu vermeiden. Das Land wurde neu aufgeteilt und den Afrikanern wurden Homelands zugeschrieben. Geographische Grenzen wurden gleichgesetzt mit kulturellen Grenzen, welche es nicht zu übertreten galt. Das staatlich kontrollierte Radio hatte den Auftrag dieses Verständnis zu unterstützen „by expressing the unique South African way of life, *both in its unity and great diversity*.“(Annual Report 1959:4 zitiert nach Hamm 1991:153). Die Regierung verfolgte eine Strategie die künstlich erschaffenen Differenzen zwischen den Ethnien durch Musik zu verstärken: „Apartheid’s use of music was to explicitly produce ethnicity (not the music of ethnicity)“ (Olwage 2008:40).

1960 stellte sich als ereignisreiches Jahr dar, welches aber im Radio nicht direkt behandelt wurde. Sharpeville, die Verbote von den politischen Parteien, Boykotte und andere Maßnahmen, welche von der unterdrückten Bevölkerung getroffen wurden, galten als zu politisch und ideologisch gegen die Ideologie der Apartheidsregierung gerichtet. Hamm (1991:154) zeigt, dass im Annual Report genau definierte Strategien/Anweisungen dokumentiert sind wie mit den Ereignissen/News umgegangen wurden: die Probleme wurden verharmlost, verschönert und dadurch verfälscht dargestellt. Die Regierung wies mit diesem Vorgehen jegliche Schuld von sich. Problemsituationen in anderen Ländern, vor allem den neuen unabhängigen afrikanischen Ländern, wurden hingegen ausführlich debattiert.

Auch in der Struktur des Radios war 1960 ausschlaggebend: das Bantu Programme Control Board wurde eingerichtet und der Ausbau von Sendestationen, Sendungen in verschiedenen afrikanischen Sprachen wurde weiter verfolgt.

7.2 Radio Bantu

A system was required which could segregate the audience according to the categorisation of race, ethnic group and language which characterised the apartheid ideology (Hayman/ Tomaselli 1989:65).

Es ist deutlich zu erkennen, dass Radio in den 1950ern als Instrument gebraucht wurde um die Staatsideologie offen und direkt umzusetzen. Die Verwendung der afrikanischen Sprachen, auf die jeweiligen Homelands und Radiokanäle angepasst war, ist im Sinne der Staatsideologie zu verstehen: die jeweilige afrikanische traditionelle Kultur vermitteln um

⁹ Dieses Vorgehen verhinderte die Solidarität zwischen den Afrikanern – keine gemeinsame große Gruppe welche gegen die Weißen vorgehen würde. (vgl. Hamm 1988:32)

den Individuen ihren „angemessenen“ Platz in der Gesellschaft aufzuzeigen. Es war nicht nur wichtig zwischen Schwarz und Weiß zu unterscheiden. Auch die afrikanischen Ethnien waren geographisch und durch die eigenen Radiokanäle getrennt.

Radio Bantu, der neue Name für die afrikanischen Radiokanäle¹⁰, entstand 1962 mit der technologischen Umstellung der Radioübertragungen auf FM. Hayman und Tomaselli (1989:65) zeigen die Vorteile auf: nicht nur die höhere Qualität sondern auch die (für die Ideologie) nötige Verfügbarkeit (bisher mit Kurzwelle nicht gewährleistet) von mehreren Frequenzen/Kanälen mit einer präzisen Abdeckung der einzelnen Homelands. Weiters wurden die batteriebetriebenen Geräte erschwinglich und so stieg die Zuhörerschaft. Die neue Technologie, welche Kurzwellen-Übertragungen nicht empfangen konnte, garantierte dadurch, dass diese vergrößerte Zuhörerschaft nur der Apartheidsideologie ausgesetzt war und von Radiosendungen aus den Nachbarländern abgeschottet wurde (vgl. Merret 1994:70).

Innerhalb kürzester Zeit verdoppelte sich die Zuhörerschaft auf über eine Million, gegen Ende 1969 auf durchschnittliche 2.300 000 Zuhörer täglich (Hamm 1991:159). Dieser Trend hielt auch während der 1970er an. Der Grund für diesen rasanten Anstieg kann großteils in der Musik gesehen werden.

7.3 Die Funktion der Musik für Radio Bantu

Wie schon oben angesprochen, wurde der gesamte Sendeinhalt nach bestimmten Strategien erstellt, vordergründig immer das Ziel einzelne afrikanische Kulturen und Traditionen zu betonen und voneinander abzugrenzen. So war auch die Musik in dieser Funktion instrumentalisiert worden. Diese musste gewissen Ansprüchen genügen sonst wurde sie von einem Zensur-Komitee nicht genehmigt. Musik musste daher in erster Linie die Apartheidsideologie unterstützen und kulturelle Merkmale der jeweiligen Ethnie aufweisen. In der Praxis bedeutet z.B für den Zulu-Kanal: einen Zulu-Komponisten, Text in Zulu (ideal auf die eigene Geschichte/Kultur Bezug nehmend).

Um der Zuhörerschaft zu gefallen wurde bewusst auf eine breitgefächerte Auswahl von Musik gesetzt: nicht nur traditionelle, klassische und Chormusik (sakrale wie profane) Musik sondern auch moderne/zeitgemäße Musik wie z.B Township Jazz, Filmmusik wurde übertragen. Das ernannte Ziel: „to sell ideology and commodities to the largest possible

¹⁰ Zuvor Bantu Programme genannt aber nur geringe Sendezeit (Tomaselli/Tomaselli 1989:94)

black audience, not to educate its listeners or to ‘elevate‘ their musical taste” (Hamm 1991:160).

7.3.1 Traditionelle Musik

Die traditionelle Musik galt natürlich als geeignetste Musik um *separate development* zu propagieren. Wie bereits durch Hugh Tracey (zwischen 1936 und 1947) veranlasste Aufnahmesessions am Land wurde dies in den 1960er Jahren weitergeführt und unzählige Aufnahmen für SABC/Radio Bantu gesammelt. Der Zweck dieser Aufnahmen war, der bereits in den Homelands/Townships lebenden Bevölkerung ihre ursprüngliche Kultur wieder näherzubringen. Hugh Tracey selbst zeigt das Dilemma auf, welches entstand: „if you go back too far to being African you’re going back to the bush, the unfettered, the primitive“ (zitiert nach Andersson 1981:18). Einerseits wurde den Menschen indoktriniert, dass ihre Kultur minderwertig sei, andererseits wurde erwartet, dass sie auf ihre Kultur stolz sind und sich ihrem Schicksal fügen (vgl. Hamm 1991:161). Die Regierung, welche sogenannte edle Wilde produzieren wollte, stand einem neuen Problem gegenüber: die offensichtliche Ausnützung der traditionellen Musik, gepaart mit dem Streben der Unterdrückten nach westlicher Musik und Kultur, zeigte der SABC relativ rasch die Grenzen der Einsetzbarkeit von traditioneller Musik.

7.3.2 Chormusik

Westliche Chormusik wurde durch Missionsschulen der Kolonialzeit eingeführt. Da afrikanische traditionelle Musik überwiegend choral ist, fand diese Musik großen Anklang. Die musikalische Basis der christlichen Hymnen wurde zu dieser Zeit unverändert gelehrt, lediglich der Text wurde in diverse afrikanische Sprachen übersetzt.(Hamm 1991:162) Nach dem mäßigen Erfolg von traditioneller Musik schien das nun der richtige Weg für Radio Bantu zu sein. Viele Südafrikaner nahmen am gemeinsamen Singen teil und dieses Genre genoss eine gewisse Popularität. Nicht nur in diesem Punkt erfüllte es die Ansprüche von Radio Bantu: christliche Werte wurden vermittelt und das auch in der jeweiligen Sprache. Ein weiterer Bonus war die große Sammlung des SABC selbst wie auch eine Unzahl von Aufnahmen der diversen Chöre.

7.3.3 Populärmusik

Wie groß auch der Einfluss von Chormusik war, so musste sich Radio Bantu eingestehen, dass die Zuhörerschaft durch dieses Genre noch immer limitiert war. Die Regierung wollte hingegen die Masse der schwarzen Bevölkerung ansprechen und ihnen ihre Ideologie vorsetzen. Gegen Ende der 1960er wurde daher das Musikprogramm auf Populärmusik ausgerichtet und nahm einen Großteil der Sendezeit ein. Neben Jazz und Mbube war vor allem Kwela die populärste Form. Anfänglich in den Straßen Johannesburgs gehört, breitete sie sich rasch im gesamten südlichen Afrika aus. Subsumiert unter dem Genre Jive wurde diese Musik präferiert von Radio Bantu gespielt. Jive konnte instrumental wie auch vokal gespielt werden, jede Variante unterstütze *separate development*: instrumental konnten keine regierungsfeindlichen Texte/Lieder verbreitet werden, vokal wurde durch die Sprache die Kultur betont. In beiden Fällen wird durch die Musik allein schon ein Bezug zur Kultur hergestellt. Der größte Vorteil für Radio Bantu: in Jive haben sie ein Musikgenre gefunden, welches klassenübergreifend auf große Begeisterung traf. (Hamm 1991:165-167)

7.4 Der Zusammenbruch der Monopolstellung von SABC

Die gewünschte „[...] renaissance and redefinition of traditional tribal values and social institutions [...]“ (Tomaselli/Tomaselli 1989:96) scheiterte schlussendlich an dem Festhalten an der afrikanischen Musik. Das Publikum wünscht sich westliche Musik, Rock- und Popmusik aus Amerika. In den 1960ern konnte man aufgrund der Signalstärke auch in Südafrika den Sender „LM“ aus Mozambique auf den billigen FM-Radiogeräten empfangen. Dem Apartheidsregime und seiner Ideologie nicht unterworfen, spielte LM die neuesten Hits aus Amerika (Hamm 1991:169). Politisch wurde keine Kritik gesendet (Mozambique zu der Zeit noch kolonialisiert) und aus dieser Tatsache konnte man schließen, dass viele Zuhörer einfach musikalisch eine größere Auswahl wünschten. Dass dem SABC es nicht recht war, merkt man an den Versuchen LM zu übernehmen, welches 1972 geschah und in SABC eingegliedert wurde. SABC gewann dadurch Kontrolle und konnte somit in die Gestaltung des Senders eingreifen.

Bisher wurde durch die Radiokanäle die Zuhörerschaft getrennt angesprochen. Das heißt Radio Bantu war durch den Inhalt ausschließlich auf die schwarze Bevölkerung programmiert. Dies galt auch für die anderen Kanäle, welche für die weiße Bevölkerung

zugeschrieben war. Diese praktizierte Trennung von schwarzen und weißen Zuhörern, durch die bestehenden Radiokanäle von SABC, löste sich nun schließlich auf. Der eigentlich für Weiße gedachte Kanal Radio Springbok wurde vermehrt von der schwarzen Bevölkerung gehört, da auch hier die Musikgestaltung europäische bzw. westliche Musik zuließ. Jedoch wurden auch hier gewisse Grenzen gezogen, z.B populärer Rock'n'Roll wurde nicht gesendet.

Mit der Unabhängigkeit der Nationalstaaten/Homelands wurden vor Ort eigene Sendestationen gebaut. Der Programminhalt wurde noch immer von der SABC überwacht, die ausgeprägte Betonung der jeweiligen afrikanischen Kultur wurde aber nicht mehr verfolgt. So wurde europäische, amerikanische und auch afrikanische Popmusik (diverser afrikanischer Musiker) gespielt. Besonders auffallend fiel die Einführung von Englisch als Zweitsprache auf. (Hamm 1991:170)

Selbst als in den 1980ern SABC versuchte die Zuhörer mit Umprogrammierung der Radio Bantu- Programme zu halten, konnten diese gegen die diversen Sender der Nachbarländer mit attraktiverem Musikangebot, nicht mehr konkurrieren. (ders. 1991:171)

Die Regierung hatte lange Zeit Kontrolle über die Radiosender und nutzte dies ganz offen um “[...] benefits and inevitability of Separate Development” (Hamm 1988:24) zu propagieren. Markovitz (1991:38) prägnanter Kommentar: “The history of the SABC illustrates the danger of any government being solely responsible for the appointment of the public broadcaster’s executive board.”

7.5 Radio Freedom

This is the African National Congress. This is the African National Congress. This is the Voice of Freedom. The ANC speaks to you! Afrika! Afrika! Mayibuye!
(URL 10)

Das Medium Radio wurde aber nicht nur von der staatlich kontrollierten SABC genutzt. Es wurden auch Gegenstimmen durch das Radio erhoben und Kritik am Regime wurde hörbar. Radio Freedom war eine dieser Gegenstimmen und wurde als „voice of the African National Congress and the People’s Army Umkhonto We Sizwe” bekannt. Die Verbindung zu dem ANC und die Berichterstattung, welche nicht zuvor durch die Zensur verfälscht wurde, machten diesen Sender bedrohlich für die Regierung. Folglich wurde dieser Sender

verboten und Zuhörer in Südafrika konnten für das bloße Zuhören eine Haftstrafe bis zu acht Jahren erhalten. (Radio Freedom)

Erste Gehversuche um die Politik des ANC im Land zu verbreiten gab es bereits im Juni 1963. Der Start dieses Radiokanals „ANC Radio“ wird durch die Übertragung der politischen Reden von Walter Sisulu und Ahmed Kathrada markiert. Der Zweck dieser Reden, vor allem der von Sisulu wird klar formuliert: „This is to keep the organisation in action; to preserve the leadership; to keep the freedom fight going“ (URL 11). Zu diesem Zeitpunkt schien es den ANC Politikern wichtig den Menschen zu vermitteln, dass trotz aller Widrigkeiten der Kampf des ANC und der Umkhonto We Sizwe andauert und fortgesetzt wird. Die Unterstützung der Bevölkerung wurde jedoch gebraucht und eingefordert: “It is the duty of the people of our land - every man and every woman - to rally behind our leaders. There is no time to stand and watch. [...]Changes must come. Changes for the better, but not without sacrifice. Your sacrifice. My sacrifice.“ (URL 11). Zwei Wochen nach dieser Übertragung wurden Sisulu, Kathrada und ein Unterstützer des ANC, welcher die Reden aufnahm, festgenommen. Bei weiteren Polizeirazzien und aufgrund des dabei gesammelten Datenmaterials wurden weitere ANC und Umkhonto We Sizwe Anführer festgenommen und so die gesamte politische Basis des Freiheitskampfes geschwächt. Die Macht und Energie welche durch das Medium Radio an die Bevölkerung übertragen werden konnte, wurde den restlichen Politikern des ANC und weiteren Anti-Apartheidsunterstützern klar. Es wurde ein Instrument des struggles, die Bevölkerung zu informieren und motivieren, und somit „the inseparable companion of revolution“ (Davis 2009:353).

Diese geschichtlichen Ereignisse und weitere Verschärfungen des Zensurmechanismus machten es notwendig, dass die Ausstrahlung der Sendungen aus dem Ausland erfolgte. Die erste, aus dem Exil gesandte Übertragung fand aus Zambia 1967 statt. Im Laufe der Jahre fanden sich weitere Verbündete in Afrika. Die Regierungen der Länder Angola, Äthiopien, Madagaskar (1983 Station durch Südafrika zerstört), Tansania und Zambia¹¹ ermöglichten es dem ANC von ihren öffentlichen Sendestationen zu senden. All dieser Gegebenheiten zum Trotz erreichte der Sender eine große Menge der Unterdrückten in Südafrika. Ein möglicher Grund dafür ist die Verwendung mehrerer Sprachen um ein Maximum an Zuhörerschaft zu erreichen. Es wurde nicht nur in isiZulu oder isiXhosa gesendet; auch Englisch, Afrikaans, Sotho und weitere afrikanische Sprachen wurden genutzt um die Programminhalte zu vermitteln.

¹¹ Aus Lusaka wurde 1967 erstmals Radio Freedom gesendet

Im Gegensatz zu den stark zensierten öffentlichen Sendungen des SABC unterwarf sich Radio Freedom keiner Zensurierung. Der Programminhalt setzte sich aus einem Großteil des Materials zusammen, welches im Nationalradio von Südafrika nie thematisiert wurde. Dies bedeutete: Berichte über die Resistancebewegung, die Rolle des ANC (Kommentare und Reden), Inhaftierungen von ANC-Politikern und Freiheitskämpfern, Zwangsumsiedelungen, Bantu Education, Pass-Gesetze, unverfälschte Nachrichtenerstattungen und natürlich auch kulturelle Beiträge. Diese wurden von Musik dominiert – und auch hier wurde Musik gespielt, welcher im offiziellen Radio Südafrikas der Sendeplatz verwehrt worden war. Nicht beeinträchtigt von der Tatsache, dass Radio Freedom verboten war, kristallisierte sich dieser Sender als ein wichtiges Medium, welches bereits gebannte Musik den Menschen in Südafrika näher bringen konnte. Kritische Lieder wie etwa von Miriam Makeba, Hugh Masekela und Dollar Brand/ Abdullah Ibrahim konnten so gehört werden „by the very people to whom such music had the most meaning“ (Radio Freedom). Jedoch auch Musiker, die sich entschieden hatten in Südafrika zu bleiben und durch ihre Musik Kritik zu äußern, konnten durch diese unabhängige Radiostation ihre Lieder unter die Massen bringen. Neben diesen wurden auch westliche, ebenfalls gebannte, Künstler gespielt, allen voran Bob Marley und Stevie Wonder. (Radio Freedom)

Radio Freedom fungierte in erster Linie als eine „indispensable source of information and encouragement“ (Radio Freedom). Die enge Verknüpfung mit dem ANC und dessen militantem Zweig Umkhonto We Sizwe spiegelt sich auch in dem Programminhalt wider. Zahlreiche politische Kommentare und Reden von ANC Politikern wurden veröffentlicht. Der Aufruf zum Kampf gegen die weiße Apartheidsregierung wird nicht nur in politischen Reden, sondern auch in der Musik getätigt. Hier fällt nicht die kommerzielle populäre Musik auf, sondern Lieder der Guerilla-Armee des Umkhonto We Sizwe und Protestlieder. Gedacht um die Gewaltbereitschaft unter den Soldaten zu steigern, sind die Texte dieser Lieder sehr direkt: die Weißen, vor allem aber die Verantwortlichen der Apartheidsregierung, sollten Angst haben denn die Armee sei auf ihrem Weg. Musikalisch sind diese Lieder, ohne jegliche Instrumentierung, auf die Gesänge der Soldaten beschränkt. Lediglich das schnelle Stampfen der Soldaten ist zu hören. Die Protestlieder der Bevölkerung sind auch a cappella. Zumeist in einer „Call and response“ Form – indem ein Vorsänger beginnt und der Chor der Masse antwortet. (Radio Freedom)

Bereits der Radio Freedom „Sign On“, die Anfangssequenz jeder Radio Freedomübertragung spiegelt die Situation sowie die Gewalt- und Einsatzbereitschaft der

Menschen wider. Vor der Geräuschkulisse eines Waffengefechts ertönen wiederholt die Worte „amandla – awethu“. Gesungen wird:

Amandla ngawethu	We have the power
Hamba kahle mkonto	Go well mkonto
Wemkonto, mkonto wesizwe	You spear, spear of the nation

(Text aus Radio Freedom)

7.5.1 Das Beispiel ‘Chants by the Militants’

Dieser Gesang der Guerilla-Armee zeigt offen die Gewaltbereitschaft und Entschlossenheit der Soldaten. Pollard (1999:118) meint, Lieder “best helped to convey the objectives of the struggle” und schreibt damit den Liedern eine wichtige Funktion zu. Dieses Lied ist ein typisches Beispiel für das ‚toyi-toyi‘ Genre. Der Sprechgesang wird nicht instrumental begleitet, nur das Stampfen der Soldaten gibt einen militärischen Rhythmus vor. Es gibt einen Vorsänger, welcher von den übrigen Soldaten die musikalische Antwort nicht in einer textlichen Form erhält, sondern in einer Lautäußerung, die einem Bellen gleicht. Bei ‚toyi-toyi‘ gibt es neben dem marsch-ähnlichen Musikeindruck vor allem der Text Aufschluss über die Bedeutung und Intention der Sänger. Hier ist der fast der gesamte Text in einer afrikanischen Sprache gehalten. Durch das Stampfen der Guerilla-Soldaten und der Vortragsweise ist einem auch ohne der jeweiligen Sprachkenntnisse bewusst, dass dieses Lied einen aggressiven Text beinhaltet. Um dies auch unmissverständlich zu vermitteln, endet das Lied mit einer Aufforderung in englischer Sprache: Shoot to kill. Bei einem Aufeinandertreffen von Polizei und Guerilla-Soldaten, ist die einschüchterne Wirkung des ‚toyi-toyi‘ bereits gegeben durch den Tanz an sich, wird aber verstärkt von englischen Aussagen. Weiters wird auch in der afrikanischen Sprache das Ziel der militanten Gruppe des ANC offen dargestellt:

Company, Company	Company, Company
Tshela wena, tshelu u Tambo	Tell, tell, Tambo
Siyal’thatha, kulonyaka	We’ll take our country this year
Tambo ye, yicomanda	Tambo is our commander
NoMandela, basemajele	And Mandela, in jail
NoSisulu, basemajele	And Sisulu, in jail
Sibakhulule	We will release them

Lenj'u Botha	That dog Botha
Usengozini	Is in danger
No Kruger	And Kruger
Usengozini	Is in danger
No LeGrange	And LeGrange
Usengozini	Is in danger
Shoot to kill! Guerilla!	Shoot to kill! Guerilla!

(aus: Radio Freedom – Voice of the African National Congress and the People's Army

Umkhonto We Sizwe)

8. Der Unterdrückungsmechanismus Zensur

The act of music censorship implicitly or explicitly assumes that music is in some way socially significant
(Kahn-Harris 2003:81)

Wie bereits angesprochen ergriff die SABC, im Auftrag des Staates, Maßnahmen, welche den Sendeablauf und –Inhalt kontrollierten. Dieses Vorgehen muss, nach Scammell (zitiert nach Cloonan 2003:14) systematisch ausgeführt werden und weiters “it must be carried out by government which are determined to control *all* forms of communication”. Cloonan spricht sich für eine genaue Definition von Zensur aus, um eine lückenlose Behandlung des Themas zu ermöglichen.

Barry Gilder beschreibt die Zensur und ihren Einfluss auf Musik als „four-clawed grip“ (Gilder 1983:21). Dies umfasst die allgemeine Unterdrückung der Musiker, Zensur durch die Regierung, Zensur durch SABC und schlussendlich Zensur durch die Musikindustrie. Diese werden in den nächsten Unterkapiteln besprochen.

8.1 Dimensionen der Zensur

In seiner Beschäftigung mit Zensur arbeitete Cloonan drei Ebenen von Zensur heraus: „prior restraint, restriction, and suppression“ (Cloonan 2003:17). Zur ersten Dimension, Prior restraint, gehört z.B. dem Künstler einen Plattenvertrag zu verwehren oder nach dem ein solcher abgeschlossen wurde die Nicht-Veröffentlichung seiner Musik. Der zweite Aspekt ist die sogenannte Restriktion. Bereits vorhandene Lieder werden der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht, indem sie nicht in Radio und TV gespielt werden dürfen. Suppression ist die Ebene, in welcher die Regierung die Unterdrückung von Liedern/Musik veranlasst, sei es aus politischen oder moralischen Gründen. In Südafrika und dem SABC spielte diese dritte Form von Zensur eine wesentliche Rolle mit verheerenden Folgen für das Land und seine Musiker.

8.2 Gesetzliche Mechanismen der Zensur

Die Ursache, welche die Regierung und auch SABC zur Zensur veranlasste, bringt Drewett in einem Satz auf den Punkt: „to minimize the impact of musicians by preventing

controversial music from being heard“ (Drewett: 2003:153). Damit zeigt sich das Potenzial von Musik, denn wenn Musik lediglich als Unterhaltung und Zeitvertreib verstanden wird, würde man sich nicht in der Situation finden Musik kontrollieren/zensieren zu müssen. Der Beginn der staatlichen Kontrolle im Bereich des Radios ist festzustellen mit dem Broadcasting Amendment Act aus dem Jahr 1960. Bestehend aus nur weißen Menschen wurde ein Bantu Programme Control Board einberufen, um den Inhalt des Programms für den damaligen Vorläufer des Radio Bantu zu steuern. Die groben Bereiche/Inhalte, welche eine Zensur laut der Regierung benötigten, waren: Politik, Religion, Kultur und sexuelle Anspielungen. Folglich bedeutete das für die Praxis: politische Äußerungen gegen das Apartheidsregime allgemein und auch der kulturellen Segregation waren untersagt. Die Musik durfte auch nicht christlichen Wertvorstellungen widersprechen, sowie auch jegliche sexuelle Freizügigkeit verboten war. Um diese Vorlagen zu erfüllen, mussten Plattenfirmen alle Texte zur Verfügung stellen, welche auf obige Kriterien analysiert wurden. (Clegg/Drewett 2006:128)

Nur drei Jahre später verstärkte die Regierung die Zensurstrukturen durch den Publications and Entertainment Act. Einerseits bedeutete das die Einberufung des Publications Control Board um Veröffentlichungen zu kontrollieren, welche auch durch Beschwerden von anderen offiziellen Stellen (sogar Polizei) beauftragt worden sind. Andererseits kommt nun durch die verstärkte Einmischung von Regierung die volle Stärke des Gesetzes zum Vorschein: Besitz verbotener Veröffentlichungen (zu dieser Zeit zumeist bei Bücher und Filme angewendet) wurde bestraft und man konnte dafür eine Gefängnisstrafe erhalten. Dies zeigt die bereits besprochene dritte Form von Zensur. Nicht jede verbotene Veröffentlichung stand unter Androhung von Haft. Einige Veröffentlichungen standen „nur“ unter dem Verbot des Verkaufs/Import – bereits Vorhandene konnten straflos besessen werden. Der Bann für die politische Partei des ANC vollzog automatisch auch alle seine Veröffentlichungen.

Die ausgehende „Gefahr“ von Musik wurde jedoch von der Regierung bemerkt und so wurde das Gesetz auch auf musikalische Veröffentlichungen ausgeweitet (z.B. das berühmte Protestlied „We shall overcome“). (vgl. ders:2006:129)

Dieses Publications Control Board wurde 1974, mit einem geänderten Publications Act des selben Jahres, abgelöst von einem Directorate of Publications, unter welchem mehrere Komitees gegründet wurden. Diese hatten nun die Aufgabe die verschiedenen Veröffentlichungen durchzuarbeiten und falls nötig zu zensurieren. Dem Komitee wurde Interpretationsspielraum erlassen und ob nun ein Musiker bewusst Symbole/Metaphern

einsetzte um seinen Standpunkt zu vermitteln ist nicht ausschlaggebend. Lieder müssen auch nicht durchgängig unerwünschten Inhalt aufweisen „a work may be found to be undesirable if 'any part of it' is undesirable" (Dugard 1978:196 zitiert nach URL 2). So zum Beispiel wurden Zulu Lieder, welche auch nur ein einziges Wort aus einer anderen Sprache aufwiesen, wegen „impurity“ (Gilder 1983:20) gebannt. Wie bereits 1963 konnte die Polizei Beschwerde einreichen wie auch Beamte und das Volk. Drewett sieht hier den Grund, warum vom Direktorat nicht viele Aufnahmen (in den 80ern weniger als 100 Aufnahmen) gebannt wurden: Zensur wurde vom Direktorat nur nach Beschwerde ausgeführt – die meisten eingebracht von der Polizei (vgl. Drewett 2003:154).

8.2.1 Die Rolle der Polizei

Die Polizei spielte nicht nur eine wesentliche Rolle durch die zahlreichen Beschwerden, welche eingereicht wurden. Im Alltag der Musiker hatte die Polizei verheerenden Einfluss. Als Kontrollorgan war es dafür zuständig, dass die bestehenden Gesetze der Rassentrennung eingehalten wurden, so auch in Lokalen, welche Live-Musik boten. Korpe und Reitov (2004:80) berichten von Auftritten schwarzer Musiker in Lokalen für Weiße. Für den Fall überraschender Polizeidurchsuchungen wurden Vorkehrungen getroffen: die schwarzen Musiker spielten, in Kellneruniform, hinter einem Vorhang und vor diesem Vorhang mimte eine weiße Musikergruppe. Falls nun wirklich eine Durchsuchung stattfand, waren die richtigen Musiker, sogenannte „shadow players“, nur Kellner. Auch bei der erfolgreichen Band Juluka musste sich Sipho Mchunu¹² mit Kübel und Wischmop ausstatten, um gegebenenfalls ihn als Reinigungskraft auszugeben (vgl. Schumann 2008:32). Doch schon vor einem Auftritt von Musikern konnte die Polizei Probleme bereiten. Vor allem Musiker und Musikgruppen, welche bereits bekannt dafür waren, dass sie Apartheid in ihren Liedern anprangern und beenden wollen, wurden von der Polizei verstärkt kontrolliert. Durch allgemeine Pass- und Erlaubniskontrollen und/oder willkürlichen Straßenblockaden bezweckte die Polizei den Musikern den Weg zum Konzert zu erschweren oder gar die Beendigungen von Konzerten herbeizuführen. Die berühmte und populäre Band Juluka, welche rein durch ihre Bandbesetzung schon gegen die Gesetze verstöß, hatte regelmäßig Polizeischikanen zu erwarten und damit umzugehen. (vgl. Clegg/Drewett 2006:13).

¹² Gründete mit Johnny Clegg diese Band

8.3 Zensur durch die South African Broadcasting Company

The singer's voice goes straight to the heart of the listener and it is that simple strength that so terrifies the politician and the law enforcer
(Lucey URL 13)

Die gesetzlichen Maßnahmen waren nur eine Grundlage für die Zensur der SABC. Es wurden wie bisher Lieder zensuriert, welche entweder der Regierung und dem christlichen Weltbild widersprachen wie auch sexuelle Texte. Diese bestehende Basis wurde erweitert um die Ideologie des *separate development* zu unterstützen. Neben den bereits genannten Kategorien wurde nun auch auf die verwendete Sprache geachtet. Es durfte keine Vermischung von Sprachen in einem Lied vorkommen. Diese Aufgabe unterlag dem eigens gegründeten Komitee von SABC. Dieses Komitee bestand aus einer Reihe Experten, vor allem Linguisten „in order to detect the most hidden suggestions in idiomatic expressions that in any way could have political character“ (Bender 1991:182). Um spezifische afrikanische Wortkreationen aus den Townships zu erkennen, wurden auch afrikanische Menschen für die Zensur eingesetzt (vgl. Coplan 1985:194). Lieder mussten erneut mit dem Text vorgelegt werden und das Komitee entschied ob es gespielt werden durfte. Das SABC Komitee verbot einige Tausend Lieder, welche dadurch nicht auf Sendung gehen konnten. Dieses Vorgehen überstieg die Zensur, welche direkt von der Regierung ausging. Wenn ein Lied als verboten/zensuriert galt, wurde dies direkt auf die Hülle der Schallplatte vermerkt. Dem nicht genug, wurde die Platte selbst zerkratzt, sodass kein Abspielen möglich war. (Drewett 2003:156, Coplan 1985:194, Coplan 1979:148)

8.4 Auswirkungen Zensur

One had to make decisions as to whether you live pretending that nothing is wrong or you let your voice be heard as part of what was going on in South Africa
(Mabuse URL 14)

Die Zensur hatte mehrere Auswirkungen. Unter den deutlichsten zählen die Ausübung von Selbstzensur (auch auf Druck der Plattenfirmen) und die Flucht einiger Musiker aus Südafrika um ihrer Musik Gehör zu verschaffen.

8.4.1 Selbstzensur

I think that censorship in its whole entirety is evil. It takes away the spirit of being a human being.

(Phiri URL 14)

Durch die Zensur in der SABC übte das Radiomonopol erheblichen Druck auf die Plattenfirmen aus. Diese wieder leiteten ihn weiter an die Musiker. Um im Radio gespielt zu werden, wurden Lieder oft mit einem neuen Text versehen. Platten, welche ein zensuriertes Lied beinhalteten, wurden ohne dieses veröffentlicht. (ders. 2003:156)

Es gab auch Musiker welche nicht auf den Druck von Aussen reagierten, sondern selbst die Entscheidung trafen, nicht-politische Lieder zu veröffentlichen. Eine berühmte Band, welche keine politische Meinung durch ihre Musik vertrat, war Black Mambazo¹³. Ihr Gründer, Joseph Shabalala, komponierte und textete bewusst apolitische Lieder, denn „if something is contentious they don't play it, and then it wouldn't be known anyway“ (Andersson 1981:87). Damit ihr musikalisches Schaffen nicht umsonst war, entschied sich die Band freiwillig umstrittene Standpunkte nicht durch ihre Musik zu kommentieren. Dafür erhielt die Gruppe nicht nur stetiges Airplay auf Radio Zulu sondern auch diese und ähnliche Kritik: sie unterstützten damit „Pretoria's image of blacks who are primitive, simple, docile, and infinitely faithful“ (Kivnick 1990:140). Das nächste Unterkapitel zeigt, dass nicht jeder politische Kommentar offen dargebracht werden muss.

8.4.2 Einsatz von Symbolen

The flagrancy of censorship can usually be monitored and outwitted by the cunning of artistic initiatives, far more than the other way around.

(Byerly 1998:5)

Um der Zensur durch Regierung und SABC zu entgehen, begannen die Künstler ihre offensiven Texte in harmlos wirkende Metaphern und Symbole zu verarbeiten. Drewett bezeichnet die Vorgehensweise der versteckten Kritik in Liedern auch als Selbstzensur (vgl. 2003:158). Ein Beispiel bei dem die Zensur nicht vollzogen wurde, da es als unterstützend für *separate development* gesehen wurde, war ‚The Bushman‘ von Steve Kekana. Der Text beschreibt einen Buschmann, der sein Überleben durch die Jagd mit Pfeil und Bogen bewerkstelligt, nach Sonnenuntergang auf seiner Kalimba spielt. Die

¹³ Singen traditionelle Musik der Zulu (a cappella); Genre: Mbube, Isicathamiya

SABC deutete dies nicht als Bedrohung, wohl eher als Unterstützung ihrer Ideologie und spielten das Lied. Vage Andeutungen bestehen im Text (URL 3) Bsp:

He's never seen the world

He's living in

It makes me so sad

Diese Textstelle auf die Trennung der Bevölkerung im alltäglichen Leben zu beziehen ist eine sehr vage Deutung (meinerseits). Der Musiker Steve Kekana gab in einem Interview mit Drewett bekannt, dass er nicht die Buschmänner im Sinn hatte, als er dieses Lied geschrieben hat. Vielmehr waren es die Guerrilla-Kämpfer in den Camps des militanten Zweiges der ANC (vgl. Drewett 2003:157).

Neben Symbolen, wurde stark mit der Sprache gespielt: in den vorgelegten Texten wurden offensive Wörter ersetzt mit ähnlich klingenden Wörtern: z.B. während im Lied „police man“ ertönt, steht im offiziellen Text „please man“ (Drewett 2003:158).

8.4.3 Exil

Viele südafrikanische schwarze Musiker sahen es als Notwendigkeit an ins Exil zu gehen um ihrer Musik Gehör zu verschaffen¹⁴. Internationale Reisen für viele Musiker waren keine Option, denn die „unabhängigen“ Homelands hatten eigene Pässe, welche nicht weltweit anerkannt waren (vgl. Coplan 1985:199). Jedoch spielte auch die rein wirtschaftliche Komponente eine Rolle. In Südafrika selbst war es sehr schwer sich das finanzielle Überleben durch Musik zu sichern. Plattenfirmen übten Druck aus: Musiker sollten Lieder liefern, welche erstens den Geschmack der Schwarzen entsprach und zweitens nicht der Zensur zum Opfer fallen würden. Dabei ging es der Industrie um Profit, denn Lieder welche nicht im Radio gespielt wurden, machten kein Geld. Um ihren finanziellen Ertrag zu optimieren, erhielten die Musiker keine Tantiemen von der Plattenfirma. Durch die niedrigen Kosten bei der Aufnahme, aber sehr hohe Verkaufszahlen erreichte die Plattenfirma einen sehr hohen Gewinn (vgl. URL 9). Die Musiker wurden mit einer einmaligen geringen Zahlung für die Aufnahme entlohnt. Coplan schlüsselt diese auf: Musiker bekamen für eine Aufnahme (78rpm) circa ein Pound, für die Einspielung ihres eigenen Arrangement etwas mehr und für Begleitung eines englischen oder Afrikaans Liedes etwa das dreifache (Coplan 1979:151). In dieser

¹⁴ Es gab auch Musiker, die trotz Zensur ihre Kritik offen in Musik verarbeiteten. Diese Lieder erhielten natürlich keine Sendezeit bei den staatlichen Radios.(vgl. Coplan 1985:194)

Entlohnung war bereits die Weitergabe des Copyrights and die Plattenfirma beinhaltet. (Gilder 1983:20-21) Andersson beschreibt weitere Gründe für die Flucht der Musiker ins Exil: finanzielles Überleben nicht gesichert, fehlende Organisation für Musiker welche Schutz bietet vor Unterdrückung, Musiker wollen für alle spielen und nicht vor einem rassen-getrenntem Publikum, Anerkennung durch Regierung und Radio (Andersson 1981:122). Coplan sieht die schwarzen Musiker vor eine Wahl gestellt: „choose between limited careers and second-rate treatment in South Africa or exile abroad” (Coplan 1985:199). Berühmte Musiker welche Exil wählten, waren: Hugh Masekela, Miriam Makeba, Abdullah Ibrahim (Dollar Brand). Dies hinterließ natürlich auch eine musikalische Lücke im Land selbst.

9. Boykottmaßnahmen gegen die Apartheidsregierung

We say no to apartheid
(American Committee URL 4)

Neben erheblichen wirtschaftlichen und finanziellen Sanktionen gab es ausserdem einen Boykott der direkt an die kulturellen Institutionen und deren Ausführende gerichtet war. Erste Vorschläge eines kulturellen Boykotts gab es bereits 1954 von Trevor Huddleston, ein britischer Missionarpriester, der sich als Aktivist gegen Apartheid auszeichnete (vgl. Drewett 2003:159, 2006:24). 1961 gab es von der British Musicians Union eine Erklärung, ihre Mitglieder würden nicht in Südafrika auftreten, solange Apartheid als Herrschaftssystem existierte (vgl. URL 4). Internationale Maßnahmen wurden 1968¹⁵ mit der 23. Generalversammlung der Vereinten Nationen mit folgendem Aufruf gesetzt: „all States and organizations to suspend cultural, educational, sporting and other exchanges with the racist régime and with organizations or institutions in South Africa which practise *apartheid*;" (UN S.20).

9.1 Die Auswirkungen des Boykotts

We are calling upon all international artists to stay away from our country
(Under African Skies)

Mit der Generalversammlung der Vereinten Nationen 1968 bestand der offizielle kulturelle Boykott. Die Intensität, mit welcher der Boykott verfolgt wurde, stieg aber vor allem nach den Ereignissen 1976: den Soweto Uprising. Einige Organisationen schlossen sich zusammen um das gemeinsame Ziel des kulturellen Boykotts zu erreichen. Unter diesen befand sich der ANC, Azanian People's Organisation (AZAPO), die Anti-Apartheid Bewegung und der Pan-Afrikanische Kongress. Auch der Gründer von Artists Against Apartheid unterstützte den Boykott und richtete folgende Nachricht an die Musiker: „the expression of your support must be non-participatory. You can't go there. [...] if you go there, you become part of apartheid's attempt to gain international legitimacy and pull itself out of the sanctions that was gripping the country“ (Under African Skies). Der geforderte Boykott sollte sowohl die einheimischen wie auch ausländischen Musiker

¹⁵ Bereits 1963 setzt sich Miriam Makeba vor den vereinten Nationen für einen kompletten (nicht nur kulturellen) Boykott Südafrikas ein (Ode aan Mama Africa)

betreffen. „It strongly discouraged foreign musicians from playing in South Africa and prevented South African musicians from performing, recording or releasing their music outside of South Africa unless they went into exile or no longer performed in South Africa“ (Drewett 2006:25, ähnlich in 2003:159). Es sollten zwei Ziele erreicht werden: erstens kurzfristig ein sofortiger Protest gegen ausländische Musikgruppen welche mit ihrem Auftritt in Südafrika Unterstützung des Apartheidsregime boten; zweitens ein langfristiges Ziel: die afrikanische Gemeinschaft zu stärken und zu vereinen (vgl. Andersson 1981:50).

Für Drewett ist diese Art von Boykott auch eine zusätzliche Form der Zensur. Es wurde kein Unterschied gemacht ob die Musiker (einheimische wie auch afrikanische) sich aktiv gegen Apartheid aussprachen oder diese Situation einfach als gegeben wahrnahmen. Besonders im Fall der afrikanischen Musiker¹⁶, welche durch ihre Musik Aufmerksamkeit geschaffen hätten, ist Drewett's Ansicht verständlich. Er zählt Merkmale des Boykotts auf, welche auch der Zensur entsprechen: „freedom of movement, association and expression“ (Drewett 2006:36) blieben verwehrt und verhinderten eine Anprangerung der Apartheidregierung durch Musik. Es gab Kritik an dieser Form des Boykotts und man wollte Abänderungen, welche auf den Einzelfall ausgerichtet waren. Diese Vorgehensweise wäre aber eine sehr aufwändige Option gewesen, hätte wahrscheinlich noch mehr Diskussion angeregt welche Musiker nun auftreten dürften. Somit blieb der Boykott bis 1987 in seiner Form bestehen. (Drewett 2006:25)

9.2 Sun City und seine Rolle innerhalb des Boykotts

Sun City – fantasy island in the midst of hell
(Bild aus Sun City Offizielles Video)

Die Tatsache, dass auch international auf die Forderungen des Boykotts positiv reagiert wurde, zeigt das Album ‚Sun City‘ aus dem Jahr 1985, mit der erfolgreichen Singleauskoppelung mit dem selben Titel. Ein Zusammenschluss von mehreren Musikern sang dieses Lied, welches von Steven Van Zandt (amerikanischer Musiker) komponiert wurde. Diese Zusammenarbeit von Musikern nannte sich Artists United Against Apartheid.

¹⁶ Bsp: Johnny Clegg mit Gruppe Savuka konnten 1988 nicht zu den Feierlichkeiten zu Nelson Mandela's 70. Geburtstag in Wembley teilnehmen, da Clegg in Südafrika lebte und arbeitete (vgl. Drewett 2006:159f); Coplan zeigt auf, dass Savuka erst durch Winnie Mandela's Intervention doch teilnehmen konnte (Coplan 2005:15)

Konkret ging es darum, Aufmerksamkeit unter den internationalen Stars zu schaffen, denn das Hotel- und Entertainmentzentrum Sun City (1979 gegründet) wurde ausgenutzt um den kulturellen Boykott (und daraus resultierende kulturelle Isolation) zu umgehen. Sun City befand sich im „unabhängigen“ Homeland Bophutatswana. Zu dieser Zeit galt bereits der Boykott von den Vereinten Nationen und viele internationale Musiker gaben keine Konzerte in Südafrika. Jedoch wussten die Veranstalter in Sun City sich als „unabhängiges“ Land zu vermarkten und gaben zum Vorschein nicht vom Boykott betroffen zu sein, denn sie seien ja nicht Teil Südafrikas. Weiters halfen enorme Gagen, Musiker anzulocken und das weiße Publikum in diesem Resort zu unterhalten. Unter den Gruppen, welche bereits vor dem Album ‚Sun City‘ in dem gleichnamigen Resort spielten waren Queen, Elton John, George Benson und Frank Sinatra (vgl. Drewett 2006:26). Steven Van Zandt verurteilte diese Musiker nicht, denn „they have been fooled. I wasn’t saying that people who had played there were bad guys.“ (Van Zandt Interview). Unter afrikanischen Musikern herrschte die Meinung, Musiker, die in Sun City (auch Sin City genannt) spielen „are going to South Africa and that means they are supporting the regime. [...] That means they don’t support the struggle.“ (Julian Bahula zitiert nach: Gilder 1983:21). Van Zandt sieht dies jedoch anders: “Everybody wanted to start the little war in between the artists. I’m like no, let’s be united as artists and make the real bad guys the bad guys, which is the government.“ (Van Zandt Interview). Das Ziel des Liedes war eine Aufklärung unter internationalen Musikern, ihnen aufzuzeigen welchen Beitrag sie leisteten indem sie in Sun City spielten und dadurch den Boykott der Vereinten Nationen brachen. Vielen Musiker wurden speziell durch diese Single bewusst, welche Auswirkungen ein Konzert hatte und viele Musiker verweigerten einen weiteren Auftritt in diesem Entertainmentkomplex. Van Zandt’s Kommentar „We shut them down literally over night“ (Van Zandt Interview) kann nicht ganz zugestimmt werden, doch der drastische Rückgang der Auftritte von Musikern in Sun City nach dem großen Erfolg der Single war beobachtbar. Jedoch gab es auch Musikgruppen welche weiterhin ihre Konzerte dort abhielten: 1987 Black Sabbath, 1988 Modern Talking und Laura Branigan, 1989 nochmals Laura Branigan (vgl. Drewett 2006:27), Queen, Beach Boys, Tina Turner, Cher (vgl. Garofalo:1992:33).

Diese direkte Anprangerung des Apartheid-Problems, eine „radical challenge to dominant social relations“ (Ullestad 1987:75) resultierte in einem Bann des Liedes, auch auf den unabhängigen Radiostationen der Homelands, wurde dieses Lied nicht gespielt, da

teilweise Sun City Resort zu den Teilhabern der Radiostationen gehörte (vgl. Drewett 2003:156).

9.2.1 Das Protestlied ‚(I ain’t gonna play) Sun City‘

Das Lied ‚(I ain’t gonna play) Sun City‘ wurde von Steven Van Zandt komponiert, jedoch von einer Vielzahl an Musikern interpretiert. Diese kamen aus den unterschiedlichsten Genres und Ländern. Zu den berühmtesten Musikern zählen: Miles Davis, Peter Gabriel¹⁷, Bono, Bruce Springsteen, Run D.M.C., Kurtis Blow, Big Youth, Gil Scott-Heron, Bob Dylan, Hall and Oates, Lou Reed, Van Zandt selbst und viele weitere. Diese Musiker waren „the first group of internationally recognized artists to take a stand against apartheid“ (Ullestad 1992:49). Das Musikvideo zeigt die Gegenüberstellung der heilen/luxuriösen Welt der Weißen in Sun City (Swimming Pool, Konzerte, Casino) mit der Realität der schwarzen: Polizeigewalt (Gewehrschüsse auf friedlich protestierende Menschen, Angriff mit Schlagstöcken auf flüchtende Menschen) und Begräbnisszenen. Diese Szenen werden abgewechselt mit den singenden Künstlern von Artists United Against Apartheid, Bildern von Nelson Mandela, Clips der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und deren Anführer Martin Luther King Jr.. Musikalisch entspricht Sun City einer Mischung aus Rock, Hip-Hop und Rapalementen sowie Jazz. Zweimal ist eine kurze mehrstimmige Einspielung „Awethu – Amandla“¹⁸ in das Lied eingearbeitet. Das Video schließt mit einer kurzen Sequenz von ‚Nkosi Sikelel’ iAfrika‘ aufgenommen bei einer Demonstration für die Freilassung Mandelas.

¹⁷ Bereits 1980 Lied „Biko“ (Album: 3) veröffentlicht – eine Ehrung für den getöteten Stephen Biko

¹⁸ „Power – to the people“; Bezug zu Demonstrationen wird hergestellt

10. Beispiele

In diesem Kapitel stelle ich populäre Lieder im Hinblick auf Schumanns Kategorisierung vor. Hierbei folge ich ihrer Einteilung von südafrikanischer Musik und beschreibe zunächst Lieder, welche die Lebensumstände offen darbringen und erst später die wahre Bedeutung durch Metaphern verschleiert wurde.

10.1 Die Zwangsumsiedelung aus Sophiatown

Das Ereignis, welches auf die kulturelle Szene besonderen Einfluss nahm, und viele Musiker in ihrem Entschluss bestätigte das Land zu verlassen, war die Zwangsumsiedelung aus Sophiatown. Dieses Township, welches von Menschen diverser kultureller Hintergründe bewohnt wurde, stellte mit dem 1950 erlassenen Group Areas Act eine unmögliche Form des Zusammenlebens der „Rassen“ dar. „[...] it had to be destroyed, because it threatened the designs of racial separation and white Calvinist superiority“ (TRC Episode 84, Part 05). Um den Group Areas Act zu erfüllen, begannen 1955 die ersten Zwangsumsiedelungen aus Sophiatown. Als diese Jahre später abgeschlossen waren, wurde Sophiatown zerstört und ein neuer reicher Stadtteil namens „Triomf“ wurde stattdessen gebaut, welcher nur mehr für Weiße zugänglich war.

Sophiatown stellte ein sehr musikalisch aktives Township dar, Schumann bezeichnet es als „the heart of the jazz and marabi scene“ (Schumann 2008:24), gekennzeichnet von zahlreichen Auftritten der Jazz Maniacs und ähnlichen Gruppen. Schumann zeigt somit, dass die Zwangsumsiedelung einen verhängnisvollen Einschnitt in die kulturellen Aktivitäten setzte. Im Gegensatz zu Sophiatown gab es in den neuen Townships, in welche die Menschen gezwungen wurden, keine Möglichkeiten des gemeinsamen Musizierens oder Aufführungen zu präsentieren. Weiters war bereits durch das Gesetz ein Versammlungsverbot in Kraft getreten und folglich Konzerte auch verboten (vgl. Schumann 2008:25).

Diesen großen Einschnitt in der Geschichte der Musik Südafrikas widmeten sich viele Musiker und veröffentlichten Lieder über dieses Ereignis. Eines davon ist von Miriam Makebas ‚Sophiatown is gone‘.

10.1.1 ‚Sophiatown is gone‘

Sweet Sophia is broken forever
(Sophiatown is gone)

‚Sophiatown is gone‘ interpretiert von Miriam Makeba and the Skylarks ist ein Lied welches sehr direkt die Zerstörung Sophiatowns vor Auge führt. Das Lied wurde vier Jahre nach dem Beginn der Zwangsumsiedelungen veröffentlicht. Es kann grob betrachtet in drei Teile eingeteilt werden. Zu Beginn singt Makeba alleine ‚The folks are gone, the streets look sad and dry; old Sophia is gone‘. Nach diesem eher langsamen Intro findet ein Tempowechsel statt, eingeführt von einem Sänger. Dies markiert den Mittelteil in welchem weitere Sänger und auch die Begleitinstrumente (Schlagzeug, Gitarre und Bass) einsetzen. Das Lied ist dem Jazz zuzuteilen und übermittelt rein musikalisch eher ein positives Gefühl. Der Text ist jedoch eine nostalgische/traurige Beschreibung über der Zerstörung von Sophiatown. Nach diesem up-beat Mittelstück folgt der dritte und letzte Teil des Liedes: Makeba singt den selben Text wie zu Beginn des Liedes. Hier ist sie wieder unbegleitet und verfällt wieder in ein langsameres Tempo. Das bewirkt bei den Zuhörern eine betroffene Stimmung. Um diese zu verstärken wiederholt ein Sänger ‚old Sophia is gone‘. Es folgt ein Geräusch, das sehr wahrscheinlich ein Seufzer ist. Nach Bakhtin sind auch diese Geräusche in die Analyse einzubinden und als ‚expressive intonation‘ (Bakhtin zitiert nach Sibanda 2004:38) zu berücksichtigen. Ihnen wird Bedeutung zugesprochen, denn auch sie verfügen über Aussagekraft. Der Zuhörer erfährt auf einer weiteren, der emotionalen Ebene zusätzliche Informationen über das Lied und seinen Inhalt. (vgl. ders.) Textlich ist keine offene Kritik an die Regierung gerichtet. Es ist lediglich eine Beschreibung der damaligen Umstände. Nicht einmal die Zerstörung selbst wird erwähnt, sondern lediglich ‚old Sophia is gone forever‘ (Sophiatown is gone) – warum und durch wen dies geschah, ist nicht Inhalt des Liedes. Miriam Makeba selbst sah sich selbst nicht als politische Sängerin, sondern betonte, dass ihre Lieder eine einfache Darstellung von Tatsachen seien (siehe Zitat oben).

Dies ist auch ein Beispiel welches die Einteilung Schumanns in der ersten Phase repräsentiert. Eine offene, für das Apartheidsregime relativ ungefährliche Beschreibung der Tatsachen. Auch der, durch die Instrumentierung und Tempo, eher positiv wirkende Mittelteil kann nicht über dieses schreckliche Ereignis und den weitreichenden Konsequenzen für die Menschen täuschen.

10.1.2 ‘Meadowlands‘

Ein weiteres populäres Lied, welches die Zwangsumsiedelung aus Sophiatown thematisierte, ist ‚Meadowlands‘ (1955). Es wurde von Strike Vilakazi komponiert und von mehreren Interpreten, unter anderem auch Miriam Makeba veröffentlicht. Bekannt als „protest anthem against the Sophiatown removals“ (Allen 2003:235) wurde es vor allem durch die Interpretation von der Gruppe Nancy Jacobs & Her Sisters, welche tatsächlich die Mutter und Cousine der Sängerin waren (vgl. URL 15). Der Titel ‚Meadowlands‘ bezieht sich auf das Gebiet, welches für die schwarze Bevölkerung aus Sophiatown als „Zielregion“ der Zwangsumsiedelung ausgewählt wurde. Der Text von ‚Meadowlands‘ ist ausschließlich in afrikanischen Sprachen (IsiZulu, SeSotho, und einer Umgangssprache dem tsotsitaal) verfasst und die Regierung vertraute auf wortwörtliche Übersetzungen des IsiZulu und SeSotho-Teiles durch ihren Zensurapparat. In der Literatur last sich keine einheitliche Übersetzung finden, jedoch ist diese die vollständigste:

Let’s go, let’s go, let’s go to Meadowlands
We’ll work night and day, going straight to meadowlands
Have you heard what the white people say
Let’s all go to Meadowlands – our beloved place
(Ansell 2004:79)

Basierend auf diese Textübersetzung wurde das Lied von der Regierung als Unterstützung für die Zwangsumsiedelung verstanden. Diese Annahme wurde gefördert durch die Tatsache, dass die Menschen dieses Lied oft sangen, als ihr Besitz durch die Regierung fortgebracht wurde und auch, dass die Musik einen positiven Eindruck hinterlässt. Wissenschaftlerinnen wie Schumann und Allen verweisen zwar, dass dieses Lied von den betroffenen Menschen komplett konträr aufgefasst wurde, schließen dies jedoch auf den Umstand, dass nur diese den „ironic tone of the song“ (Schumann 2008:24) erfassten und somit den wahrhaften Inhalt erkennen konnten. Ansell zeigt als einzige Wissenschaftlerin auf, dass dieses Lied nicht durch subjektive Interpretation sondern durch seine verschiedenen Sprachen die konträre Aussagekraft gewinnt. Während eben die zwei geläufigen Sprachen einen eher positiven Zugang zu der Umsiedelung in die besagte Region vermuten lassen, weist die Übersetzung des tsotsitaal eine unmissverständliche Nachricht auf:

Have you heard what the tsotsis all say?
We're not leaving; we're staying right here
Staying here, staying here
Staying here in our beloved place.
(Ansell 2004:80)

Musikalisch wird dieses Lied in den Township-Jive eingeordnet. Die Begleitung besteht aus Gitarre, Bass, Klavier und Schlagzeug und folgt einem raschen Beat. Keines der Begleitinstrumente spielt einen Solo-Part und einzig die Klavierbegleitung weist Variationen in ihrem Spiel auf. Der dreistimmige Gesang teilt sich in die Hauptstimme von Nancy Jacobs auf, welche verstärkt wird durch die zwei anderen Gruppenmitglieder. Die kurzen Melodienverläufe der Strophen und des Refrains werden ohne besondere vokale Ausschmückungen repetitiv verwendet. Der schnellen Rhythmus vermittelt dem Zuhörer ein positives Gefühl, welches über die Bedeutung des Textes hinwegtäuscht. ‚Meadowlands‘ ist hiermit ein gutes Beispiel, dass man weder den Text noch die Musik separat betrachten sollte, sondern immer beides in seine Analyse miteinbeziehen sollte.

10.2 Juluka

There is another level of message in my music as well, which is that people of different ethnic and cultural backgrounds and races can come together and make a harmonious sound. That is a powerful statement in South Africa
(Johnny Clegg zitiert nach Shoup 1997:87)

Juluka war eine südafrikanische Band, gegründet 1969 von Johnny Clegg¹⁹, einem weißen Anthropologen und Sipho Mchunu, einem schwarzen Arbeiter. Beide spielten Gitarre und waren für den Gesang verantwortlich. Mchunu spielt außerdem die Percussionaufnahmen. Bereits die bloße Zusammenstellung war der Regierung ein Dorn im Auge: „Juluka’s very existence was perceived as a threat by the apartheid regime and its notions on the absolute separation of strictly bounded cultures” (Coplan 2005:13). Diese Gruppe widersprach allein mit ihrem Erscheinungsbild dem Ideal des Apartheidsregimes – einer nach „Rassen” getrennten Gesellschaft. „He crossed that line he wasn’t supposed to cross“ (Coplan URL 5) und die gesamte Gruppe galt somit als „political act against cultural segregation“

¹⁹ In England geboren, in Südafrika aufgewachsen

(Clegg/Drewett 2006:131). Johnny Clegg war fasziniert von der Zulu Kultur und beschäftigte sich ausgiebig damit: er beherrscht perfekt isiZulu, fügt sein Gitarrespiel der Zulu Musik (vor allem Mbquanga) ein und tanzt auch die traditionellen Tänze. All dies brachte ihm den Spitznamen „Le Zulu blanc“ – der weiße Zulu (URL 6, Shoup 1997:82). Mit seiner Partizipation in der Zulu Kultur zeigte er der Regierung „Black culture is worth the time and effort I’ve put into, not only to learn in but to participate in it as a creator“ (Coplan URL 5). Es ging darum, den Weißen aufzuzeigen, dass Afrikaner und ihre Kultur Wert haben und gleichwertig zu behandeln sind (vgl. URL 5). Im Sinne von Apartheid und Separate Development verunreinigten sie die kulturellen Grenzen, denn „racial and stylistic hybrids - should be prohibited and that the racially devided sectors of society should only listen to and develop their own types of music“ (Korpe/Reitov: 2004:79). Die Ablehnung der Regierung gegenüber der Gruppe Juluka zeigte sich auch im Alltag der Musiker. Die Polizei veranlasste Straßenblockaden, brach Konzerte ab und nahm Musiker unter dem Vorwand ungültiger Pässe fest, denn schwarze Musiker mussten einen Pass und eine Erlaubnis aufweisen können um in weißen Stadtteilen spielen zu können. (vgl. Drewett 2003/158)

Ein Weg den Juluka wählte um den Schikanen auszuweichen, war Auftritte in privaten Rahmen zu planen: Kirchen, Universitäten und Shebeens wurden als Auftrittort gewählt anstatt Townhalls. Öffentliche Gebäude waren für die Polizei leichter zu schließen. (vgl. Clegg/Drewett 2006:131, Byerly 1998:14) Zu Beginn hatte es diese Gruppe nicht leicht denn: “originally, it was very difficult to play together in public, the laws being as they are: a black and a white not being allowed to play on a stage, or to a mixed audience” (Origins of Juluka).

Die Band, bis auf Clegg und Mchunu wechselt die Besetzung häufig, veröffentlicht etliche Alben, darunter auch sehr politische Bekenntnisse.

Jedoch nicht nur ihr Erscheinungsbild war politisch umstritten, auch ihre Musik wurde verboten.

10.2.1 Die Musik der Gruppe Juluka

Die Musik spiegelt die Zusammenarbeit von Clegg und Mchunu – westlicher und afrikanischer Kultur wider: „Zulu inspired but spiked with rock“ (Tenaille 2000:83). Sie bedienten sich zumeist des Genres ‚Mbaqanga‘. Wörtlich bedeutet das Wort ‚Maisbrot‘ –

Coplan stellt die Verbindung her, dass dies die Musik ist, mit der Musiker ihr tägliches Brot verdienen (Coplan 1979:152). ‚Mbaqanga‘ gab es bereits in den 1950ern und stellte die Musik der Townships dar. Es bestand aus verschiedenen Musikelementen: Jazz, Chor, Marabi²⁰, Jive und amerikanische Musikelemente. Dieser Musikstil wurde in den 1970/80ern wieder aufgegriffen und entwickelte sich zu "the music of liberation" and "the music of freedom" (Shoup 1997:86). Dieser Stilmix zeigt sich auch in der Instrumentation bei Juluka: westliche Instrumente wie Gitarre, Schlagzeug, Keyboards und Saxophon trafen auf die afrikanische Musik (auch Gitarre, Konzertina, Mundbogen, Percussion). Typisch für Juluka's Auftritte und Videos sind traditionelle Zulu Tanzelemente. Charakteristisch ist rhythmisches Stampfen, sowie auch ein schnelles Heben eines Beines bis in die Waagrechte.

10.2.2 ‚Inkunzi Ayihlabi Ngokumisa‘

Das Lied ‚Inkunzi Ayihlabi Ngokumisa‘ stammt von der ersten veröffentlichten Platte (1979) namens ‚Universal Men‘. Dieses Lied gehört bereits in die Phase, in welcher man Kritik vorsichtig äußern musste. Juluka tat dies in einer Metapher, welche auf einem Zulu Sprichwort basiert: „the bull does not stab with his horns but with his fighting knowledge“ (Schumann 2008:26). Konkret geht es um den Kampf zweier Stiere: einer groß, mit großen Hörnern gegen einen kleinen Stier mit kleinen Hörnern. Auf die Realität bezogen, spielte diese Metapher auf die Übermacht der Weißen (vor allem in Bezug auf Waffengewalt) und die scheinbare schlechtere Position der Schwarzen an. Durch dieses Sprichwort wird aber klar, dass ein Stier nicht durch seine Waffen gewinnt, sondern durch sein Wissen und seine Strategie im Kampf. (Schumann 2008:26, Clegg/Drewett 2006:133)

Eingeleitet wird das Lied ‚Inkunzi Ayihlabi Ngokumisa‘ mit einem kurzen Solo von Johnny Clegg am Mundbogen um dann von einem einfachen Gitarren-Pattern begleitet zu werden. Beide Melodien werden beinahe unverändert über das gesamte Lied durchgespielt. Abwechslung in der Begleitung bringt ein kurzes Flöten-Pattern. Die Sprache ist durchgängig isiZulu. Dies ist untypisch für Juluka, denn viele der Lieder sind in Englisch und in Englisch/isiZulu. Neben den politischen Gründen der gemischten Kulturen, gab es auch die Argumentation Zensur sei nötig auf Grund der Sprache: man müsse die Zulu-Kultur vor der Anglisierung schützen (Clegg/Drewett 2006:128).

²⁰ Afrikanischer Jazzstil

10.3 Savuka

My position has always been that it's through cultural interaction and change that true change happens in the everyday life of the working man
(Johnny Clegg URL 12)

Johnny Clegg, die treibende Kraft hinter Juluka, verfolgte seine Musikkarriere auch nach dem Aufbrechen der Gruppe Juluka 1985. So gründete er im darauffolgenden Jahr die nächste Musikergruppe Savuka. Auch mit dieser Gruppe setzte sich seine offene Kritik am Apartheidssystem fort. Clegg nutzte seine Position als bekannter Musiker und führte seine politischen Ambitionen auch abseits der Bühne fort. 1988 unterstützte er die Gründung von South African Musician's Alliance, einer Interessensvertretung südafrikanischer Musiker. In dieser übernahm er weiters den Sitz des Vizepräsidenten. Keiner politischen Partei angehörend, verfolgte er das Ziel Musikern Freiheiten zukommen zu lassen, welche ihnen bisher verwehrt worden sind. Um einem südafrikanischen Musiker das Überleben durch seine Kunst zu sichern, kämpfte diese Allianz für folgende Freiheiten:

freedom of association,

freedom of expression und

freedom of movement (Clegg/Drewett 2006:134).

Durch die Apartheidspolitik und damit verbundenen Schikanen durch den Zensurapparat und der Polizei war den meisten südafrikanischen Musikern eine Karriere im eigenen Land verwehrt worden. Die Allianz für südafrikanische Musiker sah in diesen drei Forderungen die Basis einer möglichen Musikkarriere. Für Musiker war es notwendig uneingeschränkt reisen zu können, keine Zensur bezüglich Inhalt und Musikstil zu erfahren, keine Vorschreibungen zu erhalten mit welchen Menschen und „Rassen“ Kontakt (im Hinblick auf Kollaborationen und Auftritten) möglich ist. Dies sind entscheidene Kriterien, welche Musikern ein freieres Schaffen ihrer Kunst ermöglichen sollte.

Mit Savuka, isiZulu für „we have risen“ (Shoup 1997:83, URL 6) konnte Clegg seinen internationalen Bekanntheitsgrad und Erfolg steigern, galt damit als „South Africa's leading anti-apartheid pop musician“ (Shoup:1997:83). Der musikalische Stilmix afrikanischer Musik und westlicher Rockmusik wurde mit dieser Gruppe noch stärker forciert. Wie bereits mit der Vorgruppe Juluka galt es die traditionelle zulu Musik für Weiße zugänglich und greifbar zu machen. Sein Vorhaben war durchaus durchdacht, denn in seiner Vorstellung beruht der Rassismus auf fehlender Erfahrung der anderen Kulturen.

Mit Savuka stellt er diese Erfahrung bereit: „I'll present them to you as human and there might be one or two things you like, and things you dislike, but you will have experienced them” (URL 12). Für Clegg blieb stets die Kultur und Musik im Vordergrund. Er nutzte sie um politischen Wandel in der Gesellschaft zu propagieren und sah darin ein kräftiges Instrument: „My position has always been that it's through cultural interaction and change that true change happens in the everyday life of the working man“ (URL 12).

10.3.1 ‚Asimbonanga‘ (Mandela)

Aus dem Repertoire von Savuka ist ‚Asimbonanga‘ (Mandela) das Lied welches am offensten politische Aussagen ausspricht. Savuka ist nur eine von vielen afrikanischen wie auch amerikanischen Gruppen und Künstlern, welche die Freilassung Nelson Mandelas forderten und in ihrem kreativem Schaffen Ausdruck verliehen. Der Titel spiegelt bereits die politische Bedeutung wider, denn übersetzt bedeutet der Titel ‚We haven't seen you (Mandela)‘ (Shoup 1997:83). Veröffentlicht wurde es 1987 auf dem Album ‚Third World Child‘ und zählt zu den Liedern welche die Regierung zwar von Radio gebannt hatte, aber trotzdem verkauft werden durfte (vgl. ders.). Der Refrain wird in zulu gesungen, während die Strophen in englisch geschrieben sind:

Chorus:

Asimbonanga	we have not seen him
Asimbonang' umandela thina	we have not seen Mandela
Laph'ekhona	in the place where he is
Laph'ehleli khona	in the place where he is kept

(URL 16)

Die Strophen sind eine bildliche Beschreibung des Gefängnis auf Robben Island vor Kapstadt. Die Distanz zwischen dem Festland und der Insel ist eine Metapher für die scheinbar unüberwindliche Distanz zwischen schwarzer und weißer Bevölkerung.

Oh the sea is cold and the sky is grey
Look across the island into the bay
We are all islands till comes the day
We cross the burning water

A seagull wings across the sea
Broken silence is what I dream
Who has the words to close the distance
Between you and me
(URL 16)

Musikalisch bleibt Johnny Clegg seinen Wurzeln aus Juluka treu und setzt die Mischung aus Zulu-Elementen und westlicher Musik fort.

11. Conclusio

Die vorliegende Arbeit zeigt auf, dass Musik auf verschiedene Ebenen in politisches Geschehen eingreift und Menschen mobilisieren kann. Südafrika dient als Fallbeispiel um darzustellen wie Musik und Politik zusammenhängen und von verschiedenen Parteien (der Regierung als Unterdrücker und das Volk als Unterdrückte) eingesetzt wird. Johanna Karner beschreibt dies als „ambivalentes Verhältnis [...] Musik wird von der Politik beeinflusst, Politik bedient sich der Musik als Kommunikationsmittel“ (Karner 2008:137). Während die Apartheidsregierung Musik für ihre Zwecke ausnützte, nämlich *separate development* zu propagieren und die Rassentrennung durchzusetzen, fand die protestierende Bevölkerung Halt und weitere Motivation gegen Apartheid vorzugehen. Die schwarze Bevölkerung identifizierte sich mit den politischen Liedern und schaffte dadurch eine stärkere Solidarität zwischen den Menschen. Neben diesem Aspekt war es auch wichtig weltweit Fokus auf die Umstände in Südafrika zu richten und die Brutalität der Rassentrennung und der daraus resultierenden Ungerechtigkeit gegenüber der schwarzen Bevölkerung aufzuzeigen. Abdullah Ibrahim über die Bedeutung von Musik: „The thing that saved us was music. So the music was not even what we call ‚liberation music‘. It was part of liberating ourselves“ (Amandla!). Musik erwies sich als geeignetste Kunstform um weltweit politische Netzwerke zu schaffen und gemeinsam gegen Apartheid zu kämpfen. Dass Musik als eines von möglichen Werkzeugen gegen Apartheid verwendet wurde, stellt dieses Statement in der Dokumentation Amandla! dar: „Others were engaging apartheid with their guns, others were engaging them through discussions, others through song. That’s how we managed to turn the tide of the world“. Dies wird in der Literatur mehrfach untermauert, zum Beispiel von Alton B. Pollard (1999:117): „Liberation songs were unifying, and attested to the limits of the state power versus the power of ‚the people““. Im Diskurs wird festgestellt, dass „Musik als Form des Widerstandes eine nicht zu unterschätzende Rolle im dialektischen Verhältnis von Macht, Unterdrückung und Behauptung spielt“ (Karner 2008:261).

Die Tatsache, dass Widerstand durch Musik eine ernstzunehmende Gefahr für die Apartheidsregierung darstellte, zeigt sich in dem strengen Zensurapparat. Unerwünschte Musik, welche nicht den vorgegebenen Regeln entsprach, wurde verboten. Musiker, welche sich dennoch widersetzen, wurden durch Polizeigewalt schikaniert und gehindert ihre Konzerte ungestört abzuhalten. „Erwünschte“ Musik wurde von der Regierung stets im Sinne der *separate development* eingesetzt „to inculcate a separate and subordinate

African self- image“ (Coplan 1985:244). Die Regierung konnte doch trotz strenger Kontrollen und Zensur die südafrikanischen Musiker nicht aufhalten ihre politischen Lieder zu singen und von einer Gesellschaft befreit von Rassengesetzen zu kämpfen. Politischer Wandel wurde gefordert und Musik war ein wichtiges Ausdrucksmittel dessen und verdeutlicht die Funktion von Musik als „ideal popular vehicle for the hopes, sorrows, and contradictions of a modern Africa“ (Tenaille 2000:xiii). Die Arbeit soll verdeutlichen, dass Musik als ernstes Kommunikationsmittel wahrgenommen werden soll. Anhand des Beispiels Südafrika zeigt sich, dass Widerstand auch durch Musik artikuliert wird und einen wichtigen Beitrag lieferte, denn „[it] played a huge role in defeating the apartheid system“ (Harry Belafonte in: Under African Skies).

12. Literaturverzeichnis

Allen, Lara (2004). Music and Politics in Africa. In: *Social Dynamics: A journal of African studies*, 30:2. S. 01-19.

Allen, Lara (2003). Commerce, Politics, and Musical Hybridity: Vocalizing Urban Black South African Identity during the 1950s. In: *Ethnomusicology*, Vol. 47, No. 2. S. 228-249

Andersson, Muff (1981). *Music in the Mix – the Story of South African Popular Music*. Ravan Press. Johannesburg.

Ansell, Gwen (2004). *Soweto Blues: Jazz, Popular Music, and Politics in South Africa*. Continuum International Publishing Group. New York.

Attali, Jacques (1985). *Noise – the Political Economy of Music*. University of Minnesota Press. Minneapolis, Minnesota.

Bender, Wolfgang (1991). *Sweet Mother – modern African Music*. University of Chicago Press. Chicago.

Byerly, Ingrid B. (1998). Mirror, Mediator and Prophet: The Music *Indaba* of Late-Apartheid South Africa. In: *Ethnomusicology*, Vol. 42, No. 1. S. 01-44.

Clark, Nancy L./William H. Worger (2004). *South Africa – The Rise and Fall of Apartheid*. Pearson Education Limited. Great Britain.

Clegg, Johnny/Michael Drewett (2006). Why don't you Sing about the Leaves and the dreams? Reflecting on Music Censorship in Apartheid South Africa. In: Drewett, Michael/Martin Cloonan (Hrsg.): *Popular Music Censorship in Africa*. Ashgate. Surrey, Burlington. S.127-136.

Cloonan, Martin (2003). Call that Censorship? Problems of Definition. In: Cloonan, Martin/Reebee Garofalo (Hrsg.): *Policing Pop*. Temple University Press. Philadelphia. S.13-29.

Coplan, David B. (1979). The African Musician and the Development of the Johannesburg Entertainment Industry, 1900-1960. In: *Journal of Southern African Studies*. Vol. 5, No. 2. S. 135-164.

Coplan, David B. (1985). In *Township Tonight – South Africa's Black City Music and Theatre*. Longman Group Limited. New York.

Coplan, David B. (2005). God Rock Africa: Thoughts on Politics in Popular Black Performance in South Africa. In: *African Studies*, Vol. 64, July. S. 09-27.

Stephen R. Davis (2009): The African National Congress, its Radio, its Allies and Exile. In: *Journal of Southern African Studies*, 35:2, S. 349-373.

Drewett, Michael (2003). Music in the Struggle to End Apartheid: South Africa. In: Cloonan, Martin/Reebee Garofalo (Hrsg.): *Policing Pop*. Temple University Press. Philadelphia. S.153-165.

Drewett, Michael (2006). The Cultural Boycott against Apartheid South Africa: A Case of Defensible Censorship? In: Drewett, Michael/Martin Cloonan (Hrsg.): *Popular Music Censorship in Africa*. Ashgate. Surrey, Burlington. S. 23-38.

Fardon, Richard/Graham Furniss (2000). African Broadcast Cultures. In: Fardon R./G. Furniss (Hrsg.): *African Broadcast Cultures – Radio in Transition*. James Currey Publishers, Oxford/Harare/Cape Town/West Port Conneticut. S.01-20.

Garofalo, Reebee (1992). Understanding Mega-Events: If We Are The World, Then How Do We Change It? In: Garofalo, Reebee (Hrsg.): *Rockin' the Boat – Mass Music and Mass Movements*. South End Press. Boston. S. 15-36.

Gilbert, Shirli (2007). Singing Against Apartheid – ANC Cultural Groups and the International Anti-Apartheid Struggle. In: *Journal of Southern African Studies*, Vol. 33, No. 2. S. 421-441.

Gilder, Barry (1983). Finding New Ways To Bypass Censorship. In: Index on Censorship. Vol 12 (1). S. 18-22.

Hamm, Charles (1988). Afro-American Music, South Africa, and Apartheid. Institute for Studies in American Music. Brooklyn/New York.

Hamm, Charles (1991). 'The constant companion of man': Separate Development, Radio Bantu and music. In: Popular Music, Vol. 10. S.147-173.

Hamm, Charles (1995). Putting Music in its Place. Cambridge University Press. Cambridge.

Hayman, Graham/Ruth Tomaselli (1989). Ideology and Technology in the Growth of South African Broadcasting, 1924-1971. In: Ruth Tomaselli/Keyan Tomaselli/Johan Muller (Hrsg.): Broadcasting in South Africa. Anthropos Publishers. Bellville. S. 23-83.

Jules Rosette, Bennetta/David B. Coplan (2004). "Nkosi Sikelel' iAfrika" – From Independent Spirit to Political Mobilization. In: Cahiers d'Études Africaines, Vol.44, Cahier 173/174. Réparations, restitutions, réconciliations entre Afriques, Europe et Amériques. S. 343-367.

Jules Rosette, Bennetta/David B. Coplan (2008). "Nkosi Sikelel' iAfrika" – Stories of an African Anthem. In: Olwage, Grant (Hrsg.): Composing Apartheid – Music For and Against Apartheid. Wits University Press. Johannesburg. S. 185-208.

Kahn-Harris, Keith (2003). Death Metal and the Limits of Musical Expression. In: Cloonan, Martin/Reebee Garofalo (Hrsg.): Policing Pop. Temple University Press. Philadelphia. S.81-99.

Karner, Johanna (2008). „... durch die Kraft unserer Lieder.“ Musik als Medium zwischen Politik, Zensur, Opposition und Widerstand. Dissertation. Wien.

Keyan Tomaselli/Ruth Tomaselli (1989). *Between Policy and Practice in the SABC, 1970 – 1981*. In: Ruth Tomaselli/Keyan Tomaselli/Johan Muller (Hrsg.): *Broadcasting in South Africa*. Anthropos Publishers. Bellville. S. 84-152.

Kivnick, Helen (1990). *Where is the Way? Song and Struggle in South Africa*. Viking Penguin (a division of Penguin Books USA, Inc). Harmondsworth.

Korpe, Marie/Ole Reitov (2004). *Not to be broadcasted*. In: Thorsén, Stig-Magnus (Hrsg.): *Sounds of Change – Social and Political Features of Music in Africa*. Sida Studies. Stockholm. S. 70-86.

Markovitz, Michael (1991). *Broadcasting and the Law in South Africa*. In: *Jabulani! Freedom of the airwaves – Towards democratic broadcasting in South Africa*. Conference Report
Doorn, Netherlands, August 1991. African European Institute. Amsterdam. S. 28-42.

Merret, Christopher (1994). *A Culture of Censorship – Secrecy and Intellectual Repression in South Africa*. Philip Verlag. Capetown.

Muller, Carol A. (2008). *Focus: Music of South Africa*. Second edition. Routledge, New York.

Olwage, Grant (2008). *Apartheid's Musical Signs: Reflections On Black Choralism, Modernity and Race. Ethnicity in the Segregation-Era*. In: Olwage, Grant (Hrsg.): *Composing Apartheid: Music For and Against Apartheid*. Wits University Press. Johannesburg. S. 35-54.

Pollard, Alton B. (1999). *Rhythms of Resistance – The Role of Freedom Song in South Africa*. In: Nelson, Angela M. S. (Hrsg.): *This Is How We Flow – Rhythm in Black Cultures*. University of South Carolina Press. Columbia/South Carolina. S. 98-124.

Rhodes, Willard (1962). *Music as an agent of Political Expression*. In: *African Studies Bulletin*. Vol.5, No. 2, Arts Human Behaviour, and Africa. S. 14-22.

Scholten, Jan Nico (1991). Foreword. In: Balch, Jeff (Hrsg.): *Jabulani! Freedom of the Airwaves – Towards democratic broadcasting in South Africa*. Conference Report Doorn, Netherlands. African European Institute. Amsterdam.

Schumann, Anne (2008). *The Beat that Beat Apartheid: The Role of Music in the Resistance against Apartheid in South Africa*. In: *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*. Nr. 14, 8.Jg. S. 17-39.

Shoup, John (1997). *Pop Music and Resistance in Apartheid South Africa*. In: *Alif - Journal of Comparative Poetics*, No. 17, *Literature and Anthropology in Africa*. S. 72-93.

Sibanda, Silindiwe (2004). “You Don't Get to Sing a Song When You Have Nothing to Say”: Oliver Mtukudzi's Music as a Vehicle for Socio-Political Commentary. In: *Social Dynamics: A journal of African studies*, 30:2. S. 36-63.

Tenaille, Frank (2000). *Music is the Weapon of the Future – Fifty Years of African Popular Music*. Lawrence Hill Books. Chicago.

Thorsén, Stig-Magnus (2004). Introduction. In: Thorsén, Stig-Magnus (Hrsg.): *Sounds of Change – Social and Political Features of Music in Africa*. Sida Studies. Stockholm. S. 09-17.

Ullestad, Neail (1992). *Diverse Rock Rebellion Subvert Mass Media Hegemony*. In: Garofalo, Reebee (Hrsg): *Rockin' the Boat – Mass Music and Mass Movements*. South End Press. Boston. S. 37-54.

Ullestad, Neal (1987). *Rock and rebellion: subversive effects of Live Aid and 'Sun City'*. In: *Popular Music*, Vol. 6. S. 67-76.

VIDEOS

Amandla! A Revolution in Four-Part Harmony. 2002. Dauer: 99 Min.

Music and apartheid in South Africa.

<https://www.youtube.com/watch?v=T3XhzmNxR8w> (07.12.2012)

Ode aan Mama Africa.

<https://www.youtube.com/watch?v=4rEt3aSCjHw> (01.01.2013)

Origins of Juluka.

<https://www.youtube.com/watch?v=gs0lZQav7bQ> (01.01.2013)

Sarafina! 1992. Dauer: 89 Min.

Sun City Offizielles Video.

<https://www.youtube.com/watch?v=bY3w9gLjEV4> (02.01.2013)

TRC Episode 84, Part 05.

https://www.youtube.com/watch?v=-4iB_0XcxTE (19.01.2013)

Under African Skies. 2012. Dauer: 141 Min.

Van Zandt Interview.

<https://www.youtube.com/watch?v=LPojZ57ELHw> (02.01.2013)

INTERNETQUELLEN

URL 1 Speech by President Nelson Mandela at the unveiling of the monument to Enoch Sontonga on Heritage Day

<http://www.anc.org.za/show.php?id=3345> (10.12.2012)

URL 2 1974. Publications Act No 42

<http://www.nelsonmandela.org/omalley/index.php/site/q/03lv01538/04lv01828/05lv01829/06lv01957.htm> (16.12.2012)

URL 3 The Bushman – Steve Kekana

- http://www.rock.co.za/files/bushman_lyrics.html (01.01.2013)
- URL 4 Some important developments in the movement for a Cultural Boycott against South Africa
<http://www.anc.org.za/show.php?id=6869&t=Boycotts> (10.12.2012)
- URL 5 South Africans Remember by Afropop worldwide on SoundCloud
<https://soundcloud.com/afropop-worldwide/south-africans-remember>
(02.01.2013)
- URL 6 Johnny Clegg Biographies
<http://www.johnnyclegg.com/biog.html> (02.01.2013)
- URL 7 Toyi-toyi Cape Town | Black South African Dance
http://www.capetownmagazine.com/whats-the-deal-with/Whats-the-Deal-With-Toyitoyi/125_22_17384 (15.12.2012)
- URL 8 The Sounds of Resistance: The Role of Music in South Africa's Anti-Apartheid Movement - Student Pulse
<http://www.studentpulse.com/print?id=265> (09.12.2012)
- URL 9 The melody of freedom | South African History Online
<http://www.sahistory.org.za/archive/melody-freedom> (04.01.2013)
- URL 10 Transcription of ANC Radio Freedom broadcast, 1969? | South African History Online
<http://www.sahistory.org.za/archive/transcription-anc-radio-freedom-broadcast-1969> (04.01.2013)
- URL 11 Broadcast on the Clandestine ANC Radio by W.M. Sisulu
<http://www.anc.org.za/show.php?id=4604> (09.01.2013)
- URL 12 South Africa's Clegg Has a Song of Change: Apartheid: He eschews direct political involvement in battling segregation. Instead he works through his biracial

band.

http://articles.latimes.com/1990-05-23/entertainment/ca-305_1_south-africa

(09.01.2013)

URL 13 Freemuse: Human Rights for Musicians – Impressions & Descriptions: Roger Lucey.

<http://www.freemuse.org/sw32327.asp> (12.01.2013)

URL 14 Freemuse: South Africa: 'The Censored meet their Censor'.

<http://www.freemuse.org/sw19569.asp> (12.01.2013)

URL 15 South African Soul Divas pt 3 Dolly Rathebe, Mabel Mafuya, Nancy Jacobs, Eva Madison |Soul Safari.

<http://soulsafari.wordpress.com/2009/09/19/south-african-soul-divas-pt-3-dolly-rathebe-mabel-mafuya-nancy-jacobs-eva-madison/> (17.01.2013)

URL 16 Johnny Clegg – Lyrics- Third World Child

<http://www.johnnyclegg.com/lyrics/thirdworld.html> (19.01.2013)

ONLINE DOKUMENTE

SABC

<http://www.sabc.co.za/wps/wcm/connect/1124648047c2ca7e97279ffbc57fbce7/SABC.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=1124648047c2ca7e97279ffbc57fbce7> S. 144-149.

UN Generalversammlung

<http://daccess-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/243/56/IMG/NR024356.pdf?OpenElement>
S.19-21.

CD BOOKLET

Mandela – An Audio History (2007). Radio Diaries

Radio Freedom – Voice of the African National Congress and the People's Army
Umkhonto We Sizwe (1996). Rounder Records Corp.

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird dargestellt, dass Musik als Kunstform nicht nur der Unterhaltung dient, sondern auch politischer Ausdruck sein kann. An dem Beispiel Südafrika in der Apartheidszeit (1948-1994) wird verdeutlicht, welche Auswirkungen das Apartheidsregime auf das Kommunikationsmittel Musik hatte: einerseits als Instrument der Regierung um ihre Ideologie zu vermitteln, andererseits auch als Medium des Widerstands. Um einen umfassenden Einblick in diese Thematik zu gewinnen, wird der historische Zusammenhang dargestellt sowie die daraus resultierenden Auswirkungen auf die musikalische Kreativität der Musiker. Trotz der auferlegten Verbote und strengen Zensur der Regierung, fanden die Musiker in Musik ein ideales Mittel Widerstand gegen Apartheid zu leisten. Dies geschah einerseits auf politischer Ebene (ANC Kulturensembles), aber auch auf individueller Ebene, durch die einzelnen Künstler und die Menschen selbst. Anhand des Radios wird gezeigt, dass es eingesetzt wurde um die Apartheidsideologie zu unterstützen aber auch eine wichtige Plattform schaffte für den Kampf gegen Apartheid. Um diesen zu verdeutlichen, werden einige Musikstücke in der Arbeit besprochen.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Patrizia Malli
Geburtstag: 25.11.1985
Geburtsort: Wien

Ausbildung

seit 2007 Bachelorstudium der Kultur- und Sozialanthropologie an der
Universität Wien
seit 2004 Diplomstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
1996 - 2004 Wiedner Gymnasium, 1040 Wien

Berufserfahrung

seit Nov. 2012 Wiener Sängerknaben, Publikumsdienst
Juni/Juli 2012 Montreux Jazz Festival, Garderobentätigkeit
Nov./Dez. 2011 VoiceMania – internat. a cappella Festival (Wien), Praktikum
Oktober 2011 Slow Food – Messe: Terra Madre, Stationsbetreuung
September 2011 DGV-Tagung „Wa(h)re Kultur“, Tagungsmitarbeit
Juli 2011 Montreux Jazz Festival, Garderobentätigkeit
November 2011 Mitarbeit bei Berufsmesse „Career Calling“, Messebetreuung
Juli 2010 Montreux Jazz Festival, Garderobentätigkeit
Juli 2009 Montreux Jazz Festival, Garderobentätigkeit
Juni/Juli 2006 Montreux Jazz Festival, Garderobentätigkeit