
**Jugend, Musik und Tanz in
Post-Banda-Malawi (1994 - 2004)**

Männliche Jugendliche in Chitipa und Karonga

Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
am Fachbereich Politik- und Sozialwissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von Jochen Seebode, Berlin

Berlin 2009

Gutachterinnen: Prof. Dr. Ute Luig (Erstgutachterin)
Prof. Dr. Dorothea E. Schulz (Zweitgutachterin)

Tag der Disputation: 15.10.2009

Für Erwin († 16.06.2010) und Emil (* 04.07.2002)

DANK

Die der Arbeit zugrunde liegenden Feldforschungen wurden in den beiden nördlichsten, rural geprägten Regionen Malawis (Chitipa und Karonga Distrikt) zwischen 1998 und 2000 durchgeführt. Für die Gewährung eines Promotionsstipendiums bin ich dem Förderprogramm für wissenschaftlichen Nachwuchs des Landes Berlin (NaFöG) zu Dank verpflichtet. Der Feldforschungsaufenthalt wurde vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) finanziell unterstützt.

In Malawi gewährleisteten mir besonders das wissenschaftliche Personal des *Department of Theology and Religious Studies* des *Chancellor College (University of Malawi)*, Joe Chakanza, Klaus Fiedler, Martin Ott sowie Boston Soko unschätzbare Unterstützung. Mein Dank gilt auch Mitchel Strumpf sowie Femi Abodunrin und dessen Familie, die mich in Zomba beherbergten sowie Isiyu Mwakasungula, in dessen Haus ich in Karonga wohnen durfte. Ohne die Hilfe meiner Freunde und Assistenten Rev. Binnie Mwakasungula, Mannix Mvula, Lovemore Gondwe, Justice Khimbi, Mike und Luke Mwale hätte ich meine Forschung nicht durchführen können. Kapote Mwakasungula und seinem Sohn Archibald in Karonga sowie dessen gesamter Familie bin ich für die sehr freundliche Aufnahme und diverse Hilfestellungen und Einladungen dankbar, ebenso wie den vielen malawischen Jugendlichen, jungen Männern und jungen Frauen, die bereit waren an dem Projekt mitzuwirken und die leider nicht alle namentlich aufgeführt werden können. Allen möchte ich an dieser Stelle ein ganz herzliches *ndagha fyio, yewo chomene, zikomo kwambiri, thank you very much* aussprechen!

Für inspirierende Diskussionen bei der Planung der Forschung schulde ich Peter Probst Dank, für Beistand und Gespräche vor Ort in Malawi Brigitte Bühler. Die konstruktive Kritik in verschiedenen Stadien der Arbeit von den TeilnehmerInnen und der Leiterin des Doktoranden-Kolloquiums, Ute Luig, der ich zusätzlich für ihre große Geduld sowie für das Vertrauen, das sie in mich gesetzt hat, danken möchte, waren für mich von unschätzbarem Wert. Vincent C. Jumbe Phungwako möchte ich für die Überprüfungen und Korrekturen sowie für seine Übersetzungen diverser Liedertexte aus dem Chichewa ins Englische danken. Herzlich bedanken möchte ich mich auch bei Peter Berger, Sina Emde, Berit Fuhrmann, Christina Herkommer, Lisa Ott, Markus Schmidt, Werner Trieselmann und Angelika Wolf für die Mühen des Korrekturlesens und für die konstruktive Kritik an vielen Punkten dieser Arbeit. Alle Unzulänglichkeiten und Fehler, die dennoch in dieser Schrift vorhanden sein mögen, habe jedoch alleine ich selbst zu verantworten.

Schließlich möchte ich mich ganz besonders bedanken bei meiner Ehefrau und unserem Sohn, die mir die nötige Kraft gegeben haben, ohne die ich es niemals geschafft hätte, die vorliegende Schrift fertig zu stellen: Vielen Dank Christiane und Emil!

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

Das postkoloniale Malawi, Jugend und populäre Kultur	5
Das postkoloniale Malawi unter der Herrschaft Hastings "Kamuzu" Bandas	9
Jugend in Malawi unter historischer, nationaler und lokaler Perspektive	16
Jugend unter Banda: Malawi Young Pioneers	16
Die Situation der ersten Dekade in Post-Banda-Malawi	21
Nationale Jugendpolitik und das Bild malawischer Jugendlicher in den Medien	25
Historische lokale Diskurse über kulturelle sowie soziale Praktiken männlicher Jugendlicher in Nordmalawi	28
Ethnologische Debatten um Adoleszenz und Jugend	31
Männliche Jugendliche und Popular Culture	39
Die ethnologische Diskussion um <i>Popular Culture</i> und Bestimmung der eigenen theoretischen Position	41
Aufbau der Arbeit	46

KAPITEL 1

Musik und Tanz in der ethnologischen Theoriediskussion	49
1.1 Musik, Tanz und Bewegung: Zusammenhänge zwischen Musik und Tanz	51
1.2 Historische Positionen zu Tanz und Musik im 19. und frühen 20. Jahrhundert	58
1.3 Kultur- und sozialanthropologische Positionen zu Tanz und Musik in der ethnologischen Theoriediskussion: Auf dem Weg zu einer Ethnologie des Tanzes	60
1.3.1 Perspektiven auf Tanz zwischen <i>Folklore Studies</i> und Kulturanthropologie US-amerikanischer Prägung: Tanzethnologie und Ethnologie des Tanzes	62
1.3.2 "Dance is culture and culture is dance": Franz Boas, Franziska Boas und Margaret Mead	63
1.3.3 Notationen und Klassifikationen: Curt Sachs, Gertrude Prokosch Kurath und Joann Kealiinohomoku	65
1.3.4 Erste Ansätze einer Ethnologie des Tanzes in der US-amerikanischen Tradition	69
1.3.5 Tanz, <i>Performance</i> und Körper	73
1.3.6 Tanz unter der Perspektive der britischen Sozialanthropologie	78
1.3.7 Perspektiven des Strukturfunktionalismus	80
1.3.8 Die Ethnologie des Tanzes als Prozess und <i>Performance</i>	81
1.4 Zusammenfassung: Perspektiven einer Ethnologie des Tanzes	87

KAPITEL 2

Methoden der Feldforschung	93
2.1 Zugang zu malawischen Jugendlichen als Zielgruppe ethnologischer Feldforschung	97
2.2 Chitipa und Karonga als Regionen der Feldforschung	99
2.2.1 Zur konkreten Forschungspraxis im Zielgebiet	100
2.2.1.1 Chitipa	101
2.2.1.2 Karonga	102
2.3 Vorstellung der angewandten Feldforschungsmethoden	103
2.3.1 Interviews, informelle Gespräche und teilnehmende Beobachtung	104
2.3.2 Feldtagebücher und der Einsatz audio-visueller Medientechnik	106
2.3.3 Literaturrecherche und Archivarbeit	107
2.4 Zusammenarbeit mit InformantInnen und Forschungsassistenten	108
2.5 Vom "Unbehagen" im Forschungsfeld	109

KAPITEL 3

Selbstzeugnisse männlicher Jugendlicher aus Chitipa: "We are still living in Nyasaland"	111
3.1. Chitipa (boma) als Umwelt und Alltagswelt der Interviewpartner	114
3.2 Zwei Jugendliche in Chitipa (boma)	123
3.2.1 Francis: Bildung, Fußball, Reggae und politisches Bewusstsein	123
3.2.2 Joseph: Konsum, Basketball, Videos und "Powershow"	132
3.3 Francis und Joseph im Vergleich	142
3.3.1 Soziale Herkunftsmilieus und moralische Werte im Verhältnis zu Stamm- und Dominanzkultur	146
3.3.2 Stilistischer Ausdruck und Werte	150
3.3.3 Vorstellungen von Jugend und Geschlecht	153
3.3.4 Zukunftsvorstellungen vor dem Hintergrund subjektiv erlebter Auswirkungen der politischen Transformationsprozesse	157
3.4 Soziologische Typisierung und Analyse	159
3.4.1 Bildung von Idealtypen und Abstrahierung auf der Ebene von Jugendszenen	159
3.4.2 Typen von Lebensstilen malawischer Jugendszenen	163
3.4.3 Tabellarische Darstellung von Lebensstil-Typen malawischer Jugendszenen	166
3.4.4 Analyse der Lebensstil-Typen "FRANCIS" und "JOSEPH"	167

KAPITEL 4

Populäre Tanz- und Unterhaltungsmusik in Malawi: "This song will sing history, your story, my story"	175
4.1 Populäre Musik, elektronische Medien und das Publikum	182
4.2 Traditionen populärer Tanz- und Unterhaltungsmusik	186

4.2.1 Musikalische Traditionen in der Kolonialzeit: Black Paseli, der Pionier elektronisch reproduzierbarer, neo-traditioneller Gitarrenmusik Malawis	186
4.2.2 Musikalische Traditionen in der Banda-Zeit	189
4.2.2.1 Daniel und Donald Kachamba: Gitarrenmusik und der <i>Kwela</i> -Stil	189
4.2.2.2 Andere musikalische Traditionen: Jazz Bands, "mbumba music", Gospel-Musik und " <i>Afroma</i> "	193
4.2.3 Musikalische Traditionen zum Ende der Ära Banda und in Zeiten des Übergangs	196
4.2.3.1 Saleta Phiri and AB Sounds: Bars, das "einfache" Leben, AIDS und der politische Wechsel	196
4.2.3.3 Stile neo-traditioneller Musik in Zeiten des Übergangs und danach: Vom <i>Kwasa Kwasa</i> zum Gospel-Pop der Ethel Kamwendo	205
4.2.4 Musikalische Traditionen in Post-Banda-Malawi: Neo-traditionelle Musik zwischen Gospel, Reggae und Rap	210
4.2.4.1 Von Gospel- und Reggae-Musik zum <i>R'n'B</i> : Die Musik Lucius Bandas	214
4.2.4.2 Malawische Rap-Musik	223
4.2.4.2.1 Gangster-Rap: Real Elements, Snipa und Popdogg	223
4.2.4.2.2 Gospel-Rap: Masavage	231
4.3 Vergleich neo-traditioneller Musikstile in Post-Banda-Malawi	235
4.3.1 Reggae und Rap im Konzert	235
4.3.2 Reggae und Rap auf Tonträgern	242
4.4 Populäre Musik, männliche Jugendliche und Widerstand	245

KAPITEL 5

Populäre Musik im Video: Musik und Tanz zwischen Inszenierung des "guten Lebens" und der "Glaubwürdigkeit der Strasse"	248
5.1 Reggae und Rap in Musikvideos	253
5.1.1 Musikvideos von Lucius Banda	253
5.1.2 Musikvideos von Popdogg und Masavage	262
5.1.2.1 Popdogg: <i>Knock Out</i>	262
5.1.2.2 Masavage (feat. All Stars): <i>HIV (Malawi akulira)</i>	264
5.2 Analyse der Musikvideos	265
5.2.1 Drehorte und Schauplätze der erzählten Geschichten	269
5.2.2 Kleidung und die Politik der Verhüllung des Körpers	271
5.2.3 Arrangements der Körper im Tanz	274
5.2.4 Musikalische Arrangements	275
5.2.5 Filmästhetiken, technische Effekte und deren Bedeutungen	277
5.3 Schlussbetrachtungen	280

KAPITEL 6

Männertänze: Tanzstile und Tanzpraxis männlicher Jugendlicher sowie junger Männer in Karonga	282
6.1 Karonga als Forschungsregion	284

6.2 Genese und Geschichte der Tanzformen Malipenga und Samba	287
6.3 Lokale Adaption der Tanzformen in Karonga	292
6.4 Aufführungen der Tänze	299
6.4.1 Proben	299
6.4.2 Tanzwettkämpfe	300
6.5 Analyse der Aufführungspraxis	307
6.5.1 Orte und Räume der Tanzaufführungen	307
6.5.2 Kostüme	308
6.5.3 Choreographie	311
6.5.4 Instrumente	313
6.5.5 Lieder	315
6.6 Die Bedeutung der Tanzformen für malawische Jugendliche	320
 KAPITEL 7	
Zusammenfassung und Schluss	324
7.1 Zusammenfassung	324
7.2 Desiderata der Forschung	334
7.3 Die Forschungsergebnisse im Zusammenhang mit der neueren Diskussion um eine Ethnologie der Jugend	336
EPILOG	339
 QUELLEN	
1. Literatur	342
2. Tonträger	392
2.1 Diskographie der Tonträger mit Musik aus Malawi	392
2.2 Diskographie der Tonträger mit globaler populärer Musik	394
3. Videos	395
3.1: Musikvideos malawischer KünstlerInnen	395
3.2: Dokumentationen über Rap und HipHop	395
 APPENDIX A	
1. Nachweise der Interviews in Chitipa <i>boma</i>	396
2. Nachweis des Interviews mit Samson Kambalu	404
 APPENDIX B	
Quellennachweise der Abbildungen	405

EINLEITUNG

Das postkoloniale Malawi, Jugend und populäre Kultur

Ein junger, muskulöser Krieger drängt sich kraftvoll in den Vordergrund. Der Kopf ist nach hinten geworfen, die Augen sind geschlossen, der Mund etwas geöffnet. Im rechten Bild Drittel steckt dicht hinter ihm ein Speer, dessen scharfe Spitze nach oben weist, im staubigen Grund. Zwischen den geöffneten Schenkeln bedeckt ein fast bis zu den Knien reichendes, abgerundet endendes Leopardenfell die Scham des Protagonisten. Seine Unterschenkel stecken in Stulpen aus langhaarigem, hellem Fell, das am unteren Bildrand im dunklen Hintergrund versinkt. Mit dem rechten Arm schwingt er eine gestielte Kalebasse, links hält er ein Lederschild vor die Brust. Durch die dynamische Bewegung der tanzenden Figur ist der Himmel mit bräunlichem Staub verhüllt.

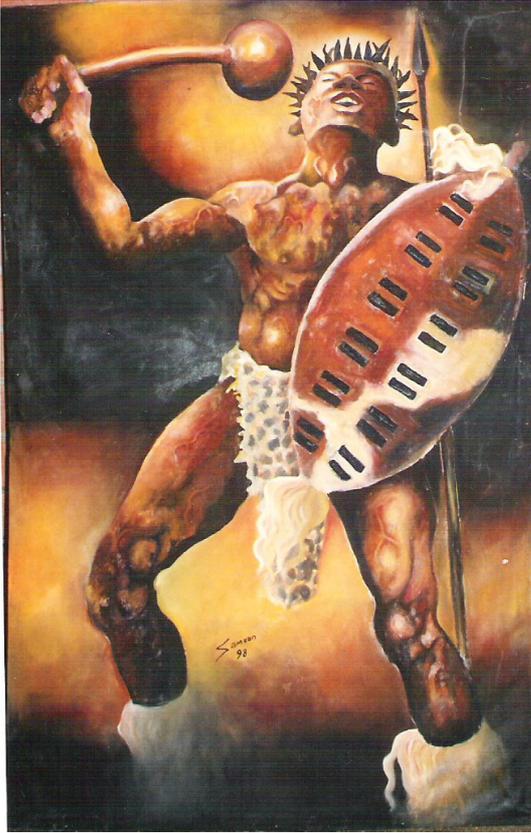
Der 22-jährige Samson Kambalu, der 1998 Student am *Department of Music, Fine and Performing Arts* am *Chancellor College, University of Malawi* war und Maler des im realistischen Stil gehaltenen Ölgemäldes ist, kommentiert in einem Interview die zwischen November 1997 und März 1998 in Lilongwe entstandene Darstellung:¹ "This piece captures the confidence, strength and bravery of the Ngoni people, it shows the energy of youth... the warrior...it's a self-portrait, symbolizing my struggle with life!" Es ist besonders die körperliche Dynamik des spärlich bekleideten, historischen Ngoni-Kriegers, dessen kraftvolle Pose, die den Betrachter aus dem Bild "anzuspringen" scheint, die "Energie der Jugend", die durch die Verwendung der Ngoni-Symbolik visualisiert wird, deren Gesichtsmimik jedoch von einer Fotografie einer der globalen originär US-amerikanischen Ikone der Rockmusik, Bruce Springsteen, übernommen wurde.² Wie passt das zusammen, ein junger afrikanischer Krieger, der an Wanderungsbewegungen der Ngoni aus dem Südlichen Afrika in Richtung Norden und damit an die kriegerische Geschichte der Region (*mfecane*) erinnert und die Körperinszenierung im Ölgemälde, die sich in ihrer Ästhetik an einen international kommerziell erfolgreichen weißen Sänger und Gitarristen anlehnt, der sich in der Öffentlichkeit als Rebell und Held inszeniert?³

¹ Zu biographischen Daten des Künstlers siehe Appendix A.

² "I took the pose from a Bruce Springsteen photograph in a magazine, most of the body structure was a free imagination" (Samson Kambalu in einem Interview, Zomba, 27.09.1998). Neben Abbildungen internationaler Zeitschriften diente dem Künstler unter anderem folgende Literatur zu Inspiration: Buchner (1972), Gilbert & McCarter (1988), Kubik (1982, 1989b) und Pankhurst (1987).

³ Zur Debatte um die kriegerischen Eroberungen und Wanderbewegungen der Ngoni, die durch euphemistische Erzählungen der "great treks" der Buren während der Apartheid-Regierung in Südafrika historisch vereinnahmt wurde, siehe stellvertretend die Beiträge in Hamilton (1995) sowie Hamilton (1998) und Etherington (2001).

Abb. 1



Bildtitel: "Calling Zwangendaba" (1998) Künstler: Samson Kondwani Kambalu (geb: 23.11.75 in Chiradzulo) Technik: Öl auf Leinwand, 110 x 80 cm

Abb. 2



Cover einer Zusammenstellung von Musikvideos des US-amerikanischen Rockmusikers Bruce Springsteen (Video Anthology/1978-88, VHS, PAL, Sony BMG Music Entertainment GmbH. München, 1989)

Um zu verstehen, wie diese kämpferische Qualität männlicher Jugendlicher wie Kraft und Entschlossenheit, Wehrhaftigkeit und Dominanz, wie dieser Habitus der Härte in Zusammenhang mit postkolonialen Vorstellungen von Jugend in Malawi stehen, bedarf es zunächst eines historischen Rückblicks, in dem die verschiedenen nationalen sowie lokalen Diskursebenen *über* männliche Jugend und über Jugendliche im prä- und im postkolonialen Malawi (während und kurz nach der Herrschaft H.K. Bandas und der Einheitspartei) skizziert werden. Nach dem politischen Wechsel 1994 und der Zerschlagung der staatlichen Jugendorganisationen blieben auf der nationalen Ebene zunächst nur religiöse (christliche und muslimische) Vereinigungen bestehen, die während der Herrschaft Bandas und der Einheitspartei stets kritisch beobachtet und überwacht worden waren.⁴ Allerdings wurden

⁴ Christliche religiöse Jugendgruppen wie z.B. von Pfingstkirchen wurden schon früh von van Dijk (z.B. 1992a,b; 1993, 1995, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002) oder Englund (z.B. 2000, 2003) untersucht und werden in dieser Arbeit zugunsten urbaner, informeller Jugendgruppen und ruraler, formeller Tanzformationen ausgespart.

nicht alle christlichen Kirchen vom Banda-Regime toleriert, wie beispielsweise die Verfolgung der Zeugen Jehovas in Malawi in den 1960er und 1970er Jahren gezeigt hat (Fiedler 1997b, Schoffeleers 1999).⁵

Vor dem Hintergrund der jungen demographischen Struktur Malawis, dessen Bevölkerungsanteil der unter 18-jährigen geringfügig mehr als die Hälfte beträgt (UNICEF & ACPF 2006: 14), entfaltet sich die Fragestellung dieser Studie, deren zeitlicher Rahmen auf die ersten 10 Jahre nach dem Ende der Herrschaft Bandas begrenzt ist.⁶ Die zentralen Ausgangsfragen, die in dieser Arbeit untersucht werden, lauten: Wie haben sich die Möglichkeiten der sozialen Organisation von malawischen Jugendlichen nach der Herrschaft H.K. Bandas verändert? Wie unterscheiden sich dabei informelle Jugendgruppen aus dem städtischen Bereich von formal organisierten Jugendgruppen auf dem Land? Wie werden Themen, die Jugendliche bewegen, in der sozialen Praxis geäußert, und welche Rolle spielen dabei die Körper männlicher Jugendlicher? Welche Motive sind für kollektive und Ich-Identitäten männlicher Jugendlicher wichtig und werden von ihnen sowohl in der Erschließung und der Gestaltung ihrer Lebenswelten als auch in "cultural performances" öffentlich auf der semantischen als auch der symbolischen Ebene ausgedrückt? Welches sind gemeinschaftsstiftende, welches unter den Jugendlichen Differenz schaffende Inhalte? Beinhalten die Motive dieser Themen widerständiges Potential gegenüber hegemonialen politischen und kulturellen Strategien?

Jugend als sozio-kulturelle Konstruktion muss ständig neu produziert werden. Deshalb stehen in dieser Arbeit Prozesse der Herstellung von Jugendbildern im Mittelpunkt, die einerseits auf der Diskursebene semantisch sowie nonverbal und andererseits auch auf der Handlungsebene durch die sozialen Praxis der jungen Akteure konstruiert werden. Der Fokus ist dabei auf männliche Jugendliche unter einer vergleichenden Perspektive von Stadt und Land gerichtet. Während bei Jugendlichen im urbanen Bereich geschlechtshomogene, informelle Jugendgruppen (Jugendszenen) untersucht wurden, lag der Schwerpunkt der Forschung in ruralen Gebieten bei formellen Jugendgruppen (Männertanzformationen). Bei der Begrifflichkeit der "informellen Jugendgruppen" folge ich Mitterauer (1986: 236f.), der diese folgendermaßen charakterisiert: "Es gibt weder den Zwang des Mitmachens noch die

Muslimische Jugendvereinigungen wurden dagegen bisher kaum beachtet (eine Ausnahme sind z.B. Chakanza & Mijoga 1997).

⁵ Besonders die *Malawi Young Pioneers* (siehe weiter unten) spielten dabei eine prominente und brutale Rolle, indem sie Mitglieder dieser Religionsgruppe rigoros verfolgten, folterten, hinrichteten und schließlich aus Malawi vertrieben (siehe dazu auch Chirambo 2006).

⁶ In dem Bericht von UNICEF & ACFP (2006: 14, zit. nach UNICEF 2006) wird die Anzahl der Gesamtbevölkerung Malawis für 2004 mit 12.608.000 angegeben. Davon waren 6.775.000 Personen unter 18 Jahren alt.

freiwillige Bindung auf Zeit oder auf Dauer (...). Intensität und Dauer der Gruppenzugehörigkeit stehen im Belieben des einzelnen. Die informelle Jugendgruppe kennt auch keine feststehenden Veranstaltungen mit Präsenzplicht. (...) die informelle Gruppe kommt bei spontanen Treffen zusammen oder bei von außen vorgegebenen Veranstaltungen (z.B. Konzertveranstaltungen u.a.m.). Gemeinsame Normen entwickelt bis zu einem gewissen Grad zwar auch die informelle Jugendgruppe, diese sind jedoch weder schriftlich niedergelegt noch in einer elaborierten Weise ausgestaltet (...)." Dagegen zeichnen sich die Tanzgruppen dadurch aus, dass die Teilnahme nicht in vollständigem Maße auf Freiwilligkeit beruht, und dass sie sich auch jenseits von agonalen Tanzereignissen (Tanzwettkämpfen) treffen z.B. zu Proben. Die Tanzformationen sind hierarchisch nach gerontokratischen Kriterien organisiert und die Mitglieder sind einem kollektiven Wertekanon verpflichtet, da sie ihre Dorfgemeinschaft in der Öffentlichkeit repräsentieren.⁷

Wenn sich nun Adoleszenten, Jugendliche und junge Männer in institutionalisierten und informellen Jugendgruppen als Gruppe konstituieren, so gibt es Inklusions- und Exklusionskriterien. Einerseits erfolgt eine Abgrenzung gegenüber anderen sozialen Gruppen, wie Kinder, Erwachsene und Älteste und andererseits gegenüber anderen Jugendgruppen. Bei dem Vergleich zwischen Tanzgruppen junger Männer als Beispiele für institutionalisierte Jugendgruppen, als rurale, formelle Jugendorganisation im soziologischen Sinn, mit Jugendlichen in Jugendszenen als Beispiel für informelle, urbane Jugendgruppen, werden die Unterschiede zwischen den Jugendgruppen selbst herausgestellt. Obwohl sie sich in Stil und Habitus der Selbstrepräsentation formal auf vielerlei Weise unterscheiden, gibt die Gesamtheit der Diskurse und der sozialen Praktiken beider jugendlicher Repräsentationsformen auch einen Einblick in die Themen und vor allem die Werte von Jugendlichen aus der Post-Banda-Generation. Die Identität als Jugendlicher, als "junger Mann" bzw. als Mitglied einer Gruppe von jungen Männern wird im öffentlichen Raum des Dorfes oder in städtischen Umfeld bei verschiedenen Anlässen unterschiedlich dargestellt: Kleidung, Frisur, Körperhaltung, Mimik, Gestik und vieles andere mehr vermitteln ein Bild darüber, wer jemand sein will, wie er auf die Außenwelt wirken möchte und inwieweit er den Zuschreibungen zu einer bestimmten Statusgruppe entspricht – sei es im Alltag oder in rituellen Kontexten, bei besonderen Anlässen wie z.B. Tanz- und/oder Konzertveranstaltungen, die durch ihre Besonderheit aus dem Alltag herausragen. Die soziale Praxis, die sich in performativen Akten äußert, ist ein besonders fruchtbares Feld für die Erforschung von Wertvorstellungen Jugendlicher. Hier werden Mikroprozesse der sozialen

⁷ Für Details zu urbanen, informellen, männlichen Jugendgruppen in Post-Banda Malawi siehe Kapitel 3, zur differenzierten Beschreibung ruraler Männertanzformationen siehe Kapitel 6.

und kulturellen Aneignung von Symbolen sichtbar und die "Einpassung" in lokale Diskurse darüber, wer und was die Jugendlichen und jungen Männer selbst und als soziale Gruppe sein wollen, welche moralischen Vorstellungen sie befürworten und welche sie kritisieren. Nach einer Einführung in die postkoloniale Geschichte Malawis unter der Herrschaft H.K. Banda und der ersten 10 Jahre nach dem politischen Wechsel zu einem formal demokratischen Mehrparteienstaat wird ausgehend von neueren Publikationen zu Jugend und Jugendlichen in Afrika der Zusammenhang zwischen den Produkten sowie dem Konsum populärer Kultur in Malawi und gemeinschafts- und identitätsstiftenden Prozessen männlicher Jugendlicher herausgearbeitet, um die Fragestellung theoretisch einzubetten.

Das postkoloniale Malawi unter der Herrschaft Hastings "Kamuzu"

Bandas

Malawi war kolonial eingebunden als Teil der *Federation of Rhodesia and Nyasaland* und konnte sich erst Anfang der 1960er Jahre als unabhängiger Nationalstaat etablieren. Die repressive, autokratische Politik Hastings "Kamuzu" Banda (geb. 1896; gest. 1997), der mit der MCP (Malawi Congress Party) das Land formal bis 1994 regierte, wurde später als *politics of death and darkness* charakterisiert.⁸ Diese von dem damaligen Oppositionellen Chakufwa Chihana geprägte Bezeichnung wurde von Kritikern der Politik H.K. Banda und der *Malawi Congress Party* (MCP) sowie von AutorInnen im retrospektiven Wissenschaftsdiskurs weitgehend übernommen (siehe z.B. Dzimbiri 1998, Chirambo 2001 oder Englund 2002). Die Charakterisierung betont vor allem das ultimative zerstörerische Moment sowie die Perspektivlosigkeit der postkolonialen Regierungspolitik Banda und lässt den Gedanken an eine Reformierbarkeit nicht zu.

Nach dem Erreichen der Unabhängigkeit Malawis (6.7.1964) kam es gleich zum Ende des Jahres zu einer Kabinettskrise, die schließlich zur Entlassung verschiedener meist jüngerer

⁸ Unmittelbar nachdem sich der politische Wechsel in Malawi ab 1992 andeutete, entwickelte sich ein internationaler wissenschaftlicher Diskurs über die politischen Transformationsprozesse und deren Folgen. Besonders lokale Publikationen (z.B. von *WASI Publications* sowie von dem ebenfalls in Zomba residierenden Kachere Verlag, der in enger Verbindung mit dem *Department of Theology and Religious Studies* des *Chancellor College, University of Malawi* steht) und Veröffentlichungen aus der Diaspora (z.B. Glasgow) sowie Beiträge europäischer Universitäten (z.B. Edinburgh, Leiden oder Uppsala) produzierten einen heterogenen Korpus an Literatur, der einerseits eine historische Aufarbeitung der Zeit unter H.K. Banda leistete und leistet, der aber auch die zeitgenössischen politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen in Post-Banda-Malawi einer kritischen, interdisziplinären Analyse unterzieht (siehe z.B. Chimombo & Chimombo 1996, I. Phiri 1997a,b, Schoffeleers 1999, die Beiträge in Nzunda & Ross 1997, in Ross 1997, in Phiri & Ross 1998 oder in Ott, Phiri & Patel 2000, Lwanda 1995, 1996, van Donge 1995, van Dijk 1992a,b,c, 1995, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002 oder Englund 1996, 2002a, 2007a,b sowie die Beiträge in Englund 2002 und in *Journal of Southern African Studies* 28, 1, 2002: Special Issue: Malawi). Zur politikwissenschaftlichen Perspektive siehe stellvertretend Meinhardt (1993, 1997, 2001) und Meinhardt & Patel (2003).

Minister führte. Einerseits war diese Krise ein Ideologiekonflikt, der auch unter dem Aspekt eines Generationenkonflikts interpretiert werden kann (Kerr 1998:37, Ross, A.C. 1997), andererseits sind historisch bedingte regionale und ethnische Dimensionen des Konfliktes offensichtlich (Vail & White 1991a: 179). Nachdem sich Hastings "Kamuzu" Banda im postkolonialen Malawi als unangefochtener Führer der MCP durchgesetzt hatte und sich 1971 zum "Präsidenten auf Lebenszeit" ausrufen ließ, regierte er als autokratischer Führer. Nach außen präsentierte er sich als "Saviour of the Nation" (Ross, A.C. 1997), nach innen inszenierte er sich in Anlehnung an überlieferte soziale Institutionen als *Nkhoswe No.1* (Kerr 1998: 36ff) der Chewa-Bezeichnung für einen "älteren Bruder", dessen Aufgabe vor allem in der Gewährleistung von Schutz und der Vermittlung von Heiratsbeziehungen für seine jüngeren Schwestern besteht. Durch die Übertragung dieses Konzepts auf die nationale politische Ebene versuchte Banda seinen politischen Herrschaftsanspruch kulturell zu legitimieren. Er integrierte wesentliche Teile der Bevölkerung in das Machtgefüge der Einheitspartei, indem sie in unterschiedliche Parteiorganisationen gepresst wurden. Frauen waren beispielsweise in der *Malawi Women's League*⁹, Jugendliche beiderlei Geschlechts in den *Malawi Young Pioneers* (MYP) organisiert. Letztere wurden sukzessive in ein repressives Organ zur politischen Kontrolle der Bevölkerung ausgebaut. Durch ein umfassendes Spitzel- und Denunziantensystem wurde schon bald offener Widerstand bereits im Keim erstickt, Oppositionelle der repressiven Politik entweder in das Exil getrieben oder inhaftiert, wenn nicht gleich ermordet.¹⁰ Die Einsetzung einer Zensurbehörde (*Censorship Board*) 1968 schrieb die Kontrolle aller Bereiche des täglichen Lebens gesetzlich fest.

Große Bedeutung für die Entkolonialisierung Malawis und die spätere Machtübernahme durch Banda erhielt der Bereich der Kultur, besonders die Schaffung einer nationalen malawischen Identität als Machtbasis im eigenen Land. Dabei spielte die "malawische Jugend", die als "Motor des Fortschritts" begriffen wurde, eine zentrale Rolle. Ein wichtiges Instrument zur Verankerung von Macht über die Bevölkerung durch den postkolonialen Staat war die Kulturpolitik Hastings "Kamuzu" Bandas. Deren Hauptbestandteile waren die Zentralisierung der politischen Organe der Einheitspartei (MCP) auf die Person Bandas und die rigide Durchsetzung einer künstlich konstruierten Chewa-Kultur als malawische

⁹ 1986 wurde noch eine zusätzliche nationale Frauenorganisation gegründet, die *Chitukuko Cha Amayi m'Malawi* (CCAM, Chichewa-Bezeichnung für "women in development in Malawi"), die der "official hostess" H.K. Bandas, Cecilia "Mama" Kadzamira unterstand. Die Organisation wird von Lwanda (1995: 10) als "part of the civil service, but (...) still little more than Banda's praise singers" charakterisiert.

¹⁰ Zu prominenten Intellektuellen die während der Bandaherrschaft aus Malawi in das europäische oder US-amerikanische Exil getrieben wurden und deren Aufarbeitung der Bandazeit in ihrem künstlerischen Schaffen sichtbar wird gehören z.B. Tiyambe Zeleza oder Jack Mapanje (siehe dazu auch H.F. Ross 1998: 188-194 sowie Vail & White 1991b: 278-318).

Nationalkultur. Hastings "Kamuzu" Banda verstand "afrikanische Kultur" als ein statisches Ensemble von Verhaltensmustern und sozialer Praxis, das in reiner Form auf die Ahnengeschichte zurückging. In dieser Sicht waren dynamische historische Prozesse des gegenseitigen Austausches mit anderen kulturellen Gruppen ausgeblendet. Schon während seiner Studienzeit in den USA im Fach Medizin (1925-1937) beschäftigte sich Banda mit Sprache, Geschichte und Kultur seines Heimatlandes (siehe Phiri 1998). Angesichts der ungebrochenen Kolonialpolitik der Länder des Nordens entdeckte er in Abgrenzung zur "dekadenten" westlichen Kultur seine "afrikanischen Wurzeln".¹¹

Während seiner Zeit in der Diaspora wurde Banda von Edward Sapir, einem damals führenden Anthropologen und Sprachwissenschaftler protegiert, und mit Mark Hanna Watkins arbeitete er an der Erstellung einer Chinyanja/Chichewa-Grammatik. Auf die daraus resultierende, bei der *University of Chicago* erschienene Publikation (Watkins 1966) berief sich Banda später nach der Machtübernahme in Malawi. Während seines Aufenthalts in Großbritannien (1938-1953), wo Banda sein Medizinstudium abschloss und als Arzt praktizierte, war er "im Herzen" der Kolonialmacht in antikononialer Politik engagiert. Zusammen mit Reverend Thomas Cullen Young, der vorher 27 Jahre als Missionar der Livingstonia Synode in Malawi gearbeitet hatte (1904-1931), verfasste er nach jahrzehntelanger Abwesenheit aus Malawi und nach der Initiation in die westliche intellektuelle Elite eine Schrift, die anthropologische Überlegungen und Interpretationen afrikanischer Denkweisen und Kulturen aus der Sicht "eines Afrikaners" in homogenisierender Weise präsentierte.¹² In der Publikation wurde die Chewa-Kultur mit der Kultur des gesamten regionalen Gebiets des heutigen Malawis gleichgesetzt. Banda verstand es, die durch das System der *indirect rule* von der englischen Kolonialmacht geförderten ethnischen Differenzen für sein späteres postkoloniales totalitäres System zu funktionalisieren.¹³

Die "Chewaisierung" Malawis durch den "anthropologisch informierten" Hastings "Kamuzu" Banda machte aus der überregionalen *lingua franca* Chinyanja, die auch teilweise in Nachbarländern gesprochen und verstanden wird, neben Englisch die Nationalsprache Malawis, die auf den kulturellen Hegemonieanspruch der Chewa in Bandas Malawi verwies.

¹¹ Wie andere afrikanische Zeitgenossen, die als intellektuelle Schwarze als Minderheit in einer von Weißen dominierten Welt lebten, engagierte sich auch Banda für die Befreiung seines Landes von kolonialer Fremdherrschaft. Dies ist einerseits vor dem Hintergrund der lokalen Erfahrung des alltäglichen Rassismus in der Diaspora und der Zuspitzung rassistischer Aspekte der Kolonialpolitik (wie beispielsweise in Südafrika) auf der globalen Ebene zu sehen. Andererseits jedoch auch in Zusammenhang mit der zunehmenden Popularität politischer Ideen und Organisationsformen anderer Schwarzer (wie z.B. Marcus Garvey) oder afro-amerikanischer Künstler und Intellektueller (z.B. aus der *Harlem Renaissance*).

¹² Young & Banda (1946), siehe auch Phiri (1998:155ff).

¹³ Siehe Vail & White (1991) und Chirwa (1998).

Die Sprachpolitik wurde begleitet von der Einführung strenger Zensurgesetzgebung und dem Versuch, auch andere kulturelle Felder zu kontrollieren und zu dominieren. So wurden für Banda junge Männer erst dann vollwertige Mitglieder der malawischen Gesellschaft, nachdem sie in den *Nyau*-Maskenbund der Chewa initiiert worden waren.¹⁴ Die Mitglieder des Männerbundes bildeten, genau wie die *Young Pioneers*, eine "parallele Kommandostruktur" innerhalb der Exekutive (z.B. beim Gefängnispersonal und bei den Polizeikräften). Sie waren ausschließlich zur Loyalität gegenüber dem Autokraten verpflichtet und sorgten für die rigide Durchsetzung der ideologischen Prinzipien der Einheitspartei unter Banda. Während der Zeit des politischen Übergangs (1992/1993) terrorisierten sie als oppositionell verdächtige Malawier mit brutaler Gewalt (siehe Article 19 1997).

Bereits acht Jahre nach der Unabhängigkeit Malawis kritisierte Banda in einer Rede anlässlich der jährlichen Parteiversammlung 1972 in Zomba scharf den Zusammenbruch von Moral und kulturellen Werten bei jungen Malawiern und warf ihnen Respektlosigkeit gegenüber den Ältesten, sozialen Normen und dem afrikanischen Familiensystem, d.h. gegen die "traditionellen" und "neo-traditionellen" Kontrollinstanzen vor. Die Ursache für diese Opposition sah er in "negativen" äußeren Einflüssen beispielsweise durch westliche Touristen und Mitarbeiter von Hilfsorganisationen. So erklärte der Autokrat in seiner Eröffnungsrede zur jährlichen Parteiversammlung der MCP 1972 in Zomba: "We do not want here hippies under the guise of teachers, with hairs down here, trousers up to here in classroom, hair not combed...and calling themselves teacher (...). No, not here. That kind of teacher we do not want here. Anybody coming here, Peace Corps or VSO, must come here as a lady or gentleman not a hippie under the guise of a teacher. I want to make this quite clear"¹⁵ (Banda 1972, zit. nach Phiri 1998: 161). Banda bestätigte damit seinen Anspruch als nationaler Führer, dessen Macht durch strenge, konservative Moralvorstellungen geprägt war, über denen nur er selbst stand. Ein zentrales Moment dabei war die Unterwerfung der Jungen unter das gerontokratische Prinzip.

Über die Herrschaft und die Bestrebungen, die Macht auf die Person Hastings "Kamuzu" Bandas zu konzentrieren, urteilen Phiri & Ross (1998:10-11) retrospektiv treffenderweise: "The nationalist movement, driven by a single-minded commitment to the achievement of

¹⁴ Munthali, A.C. & Zulu, E.M. (2007) weisen darauf hin, dass bei den Ethnien in den nördlichen Regionen des zeitgenössischen Malawi "klassische" Übergangsriten für Jungen (wie z.B. Beschneidung) kaum praktiziert werden bzw. die wenigen existierenden durch kirchliche oder andere religiöse und kulturelle Traditionen ersetzt würden.

¹⁵ "Peace Corps" ist eine ursprünglich auf eine Anweisung J.F. Kennedys 1961 gegründete US-amerikanische unabhängige Behörde (*independent federal agency*) der USA, die der Völkerverständigung dienen soll und die seit Jahrzehnten meist jüngere Freiwillige beiderlei Geschlechts nach Malawi schickt zur Durchführung und Unterstützung kommunaler Projekte (siehe auch Kapitel 3 dieser Arbeit). "VSO" ist die Abkürzung für "Voluntary Service Organizations".

independence, cultivated an intolerant political culture characterized by hero-worship, centralized authority structures, exclusiveness, and intimidation of political critics. (...) While the Banda regime oscillated to some degree between harsh, violent repression and a more paternalistic form of authoritarianism, the main lines of totalitarian rule were constant. All executive authority was concentrated in the office of the Life President. Checks and balances were very limited and ineffectual. Absolute, unquestioning loyalty to Banda himself was required of everyone who participated in public life. (...) Economically, politically and even culturally, everything revolved around Kamuzu" (siehe auch Muyebe & Muyebe 1999). Als Ergebnis dieser Politik wurde aus Malawi unter Bandas Herrschaft "a thirty year contraption of totalitarian power (...) a land of pervasive fear where words were constantly monitored, manipulated, and mutilated, a country stalked by silence and suspicion, a nation where only the monotonous story of the Ngwazi's achievements could be told and retold, a state of dull uniformity that criminalized difference, ambiguity, and creativity, an omniscient regime with a divine right to nationalize time and thought, history and the popular will. And so it censored memories, stories, and words that contested or mocked its singular authority, banishing and imprisoning numerous opponents, real and imaginary, hunting and murdering exiled 'rebels', and appropriated and dissolved the boundaries between private and public spaces ... even one's careless dreams could be dangerous." (Zezeza 1995, zit. nach H.F. Ross 1998: 170)

Für die Bevölkerung galt der von der MCP überwachte Grundsatz, alle Auffälligkeiten und jegliche Aussagen über Differenz gegenüber anderen Mitgliedern der postkolonialen Gesellschaft zu vermeiden. Die historische Erfahrung im Laufe der Jahre hatte gezeigt, dass nicht nur auf der direkten politischen Ebene, sondern gerade auch auf der symbolischen, kulturellen Ebene ein Abweichen vom Dominanzdiskurs schwerwiegende Folgen haben konnte. Die Toleranz gegenüber dem, was als "unerwünscht" galt, war teilweise sehr gering. So betraf beispielsweise der Bann lokaler und internationaler Lieder aus dem Bereich der Populärmusik nicht nur Kompositionen mit eindeutig kritischen oder oppositionellen Inhalten. Schon nur mit viel Phantasie nachvollziehbare Anspielungen wie beispielsweise in dem Welthit "Cecilia" ("Oh Cecilia, I'm down on my knees / I'm begging you please to come home") von Simon and Garfunkel, der nur aufgrund der Nennung des Namens der persönlichen Sekretärin, "official hostess" und Lebensgefährtin Bandas, "Mama" Cecilia Kazamira in Malawi verboten war, zeigt, wie misstrauisch und sensibel die staatliche Kontrolle und Zensur reagierte (Chimombo & Chimombo 1996: 3; vgl. auch Kapitel 6 dieser Arbeit). Allerdings waren und sind es besonders Lieder, mittels derer mit "poetic licence" ausgestattete Interpreten kritische Botschaften auf der semantischen Ebene (Text), aber auch

auf der nonverbalen Ebene (Performanz) formulierten. So wurden während der Banda-Ära Aussagen auf vielfältige Weise verschlüsselt z.B. in dem Musiker auf historische oder religiöse Erzählungen und/oder deren Metaphorik zurückgriffen und mit Mitteln der Anspielung und der Ironie den Grad der Polysemie der "statements" erhöhten. Beispiele, die auch während der Bandazeit öffentliche Kritik an der politischen Praxis beschreiben, nennt z.B. Lwanda (1995: 137 und 2004), der unter anderem den malawischen Musiker Alan Namoko anführt, Chimombo & Chimombo (1996), die den Wandel von populären politischen Liedern von der Zeit des anti-kolonialen Kampfes bis zu Wahlkampfliedern der Parteien in der frühen Phase des Mehrparteienstaats behandeln oder Chirambo (2001, 2002, 2006), der die komplexe Metaphorik von Liedertexten populärer Musik sowie die Ambivalenz der Interpretationen gleicher semantischer Inhalte von Liedertexten in Abhängigkeit von historischen Phasen des kolonialen und des postkolonialen politischen Klimas sowie von Leseweisen des Publikums betont.¹⁶ Deutlich wird in den Beiträgen jedoch, dass in den Liedertexten jedoch nicht ausschließlich Positionen formuliert wurden, die der dominanten Ideologie oppositionell gegenüber standen, sondern auch solche, die in unterschiedlichem Maße Zustimmung zur Politik H.K. Bandas und der Einheitspartei ausdrückten. Die politische Kontrolle und Zensur erstreckten sich nicht nur auf der Ebene verbaler Diskurse, die aktive Funktionalisierung von Kunst, Literatur, Tanz und Musik zur Machterhaltung der Einheitspartei verlangte eine positive Stellungnahme der Bevölkerung zu Bandas Politik.

Banda bediente sich bei der Inszenierung seiner Person als machtvoller Herrscher sowohl europäischer Kleidungssymbolik (dreiteiliger schwarzer Anzug, Krawatte und Homburg-Hut) als auch afrikanischer Insignien der Macht wie z.B. einem Wedel aus Tierhaaren (*mchira*) und hielt seine öffentlichen, politischen Reden stets in englischer Sprache, die ein Dolmetscher in Chichewa übersetzte.¹⁷ Nach der Unabhängigkeit wurde 1968 eine Kleidungs Vorschrift (*dress code*) erlassen, bei der für die Frauen als "national dress" (Phiri 1998) ein Rock, der "neo-traditionelle" *chitenje* (ein bedrucktes Stück Stoff von etwa 3-4m Länge, das als Wickelrock um die Hüfte getragen wird und das die Knie bedeckt) vorgeschrieben war. Dazu sollte – zumindest bei offiziellen Funktionen oder bei Parteiversammlungen – eine Bluse mit Schulterpolstern getragen werden und auf dem Haupt ein Kopftuch (*duku*). Hosen waren

¹⁶ Siehe z.B. die historische *performance*-zentrierte Analyse der Liedform "Paiva" (Vail & White 1991b: 198-230), bei der die Autoren die Formulierung von Widerstand und von Identität als zentrale Qualitäten ausmachen oder Whites (1987: 245-246) Beispiel eines Liedes, das als Lobpreisgesang auf H.K. Banda beginnt, in dessen verschiedenen Strophen jedoch auch Kritik am Herrscher zum Ausdruck kommt, die durch den Wechsel der Sprache codiert wird. Zu Lwandas und Chirambo's Analyse populärer Musik während der Banda-Ära siehe Kapitel 4 dieser Arbeit.

¹⁷ Zur Analyse der von H.K. Banda verwendeten Symbole der Macht siehe auch Muyebe & Muyebe (1999), die aus einer katholischen Perspektive argumentieren.

Männern vorbehalten, die eine "dezente" Haarfrisur zu tragen hatten. Frisuren, wie beispielsweise *Dreadlocks*, aber auch auffällige Haarschnitte mit Tonsuren bei Männern galten, genauso wie Miniröcke, Jeans oder Hosen allgemein bei Frauen, als Symbol einer "Verwestlichung" der malawischen Nationalkultur, ja "afrikanischer Kultur" generell. Das Bekenntnis zur uneingeschränkten Herrschaft der Einheitspartei unter der Führung Bandas wurde auch auf der nonverbalen, symbolischen Ebene z.B. durch Kleidung (*party cloth*) im Tanz eingefordert und durch Parteiorgane – selbst bei Proben für die eigentlichen Aufführungen – überwacht.¹⁸ Für die Einhaltung der Kleiderordnung sorgten staatliche Organe wie Polizei, die *Youth League* der MCP, und allen voran die *Young Pioneers*.

Abb. 3



Hastings "Kamuzu" Banda, "Nkhoswe No.1" umgeben von "seinen" singenden und tanzenden mbumba im Sanjika Palace Stadion am Neujahrstag 1984. Als Symbol seiner Macht schwenkt er einen Wedel aus Tierhaaren (mchira).

¹⁸ Unter dem Begriff *party cloth* wird ein Kleidungsstück für Frauen verstanden, das aus Stoff, bedruckt mit dem Portrait Bandas und zerbrochenen Handschellen, bestand. Die Kombination der beiden Motive stellte Banda als Befreier Malawis von (weißer) Fremdherrschaft dar. Zur Überwachung der Kleiderordnung berichtet beispielsweise Scholastica Ngulube in einem Interview vom 15.11.93: "We were harrassed and called all sorts of names by Youth Leagers for not having put on the party's cloth during rehearsals" (zit. nach Ngulube-Chinoko 1997:95).

Jugend in Malawi unter historischer, nationaler und lokaler Perspektive

Jugend unter Banda: Malawi Young Pioneers

"It happened whilst I was living in Lilongwe, the capital city of Malawi. The victim was a young teenage boy. He was sprinting from the central market as I sat at a roadside bar. He clutched a pile of clothes as he ran and was being chased by three young men dressed in red shirts and brown trousers.¹⁹ This was the uniform of the Young Pioneers, the enforcers and propagandists of Hastings Banda, Malawi's self-styled Life President. The boy could not escape. He dodged the pedestrians crowding the road, threw the clothes he carried over his shoulder but still they caught him. One of the Young Pioneers grabbed the collar of his shirt and swung him to the ground. The others laid in with their boots. They kicked at his head, at his legs, at his torso heedless of the screams and then the blood. After about a minute, maybe less, they stopped. They dragged him partially to his feet, still rolled into a ball, and back towards where the chase had begun. No one objected, no one seemed interested. The boy was a thief and that was what the Young Pioneers did to thieves."

So schildert Andrew Williams (2004: vii) ein Erlebnis in Lilongwe Anfang der 1990er Jahre. Deutlich wird in diesem Zitat, wie rigoros die MYP noch kurz vor ihrer Zerschlagung ihre Macht öffentlich demonstrierten und auch wie selbstverständlich Akte der brutalen Gewalt von großen Teilen der malawischen Bevölkerung ignoriert bzw. hingenommen wurden.

Die *Malawi Young Pioneers* waren eine paramilitärische, bewaffnete Jugendorganisation, die sich an Modellen staatlicher Jugendgruppen anderer Nationen (wie z.B. an Kwame Nkrumahs *Young Pioneers* in Ghana oder der *National Service Brigade* in Israel) orientierte (Phiri 2000). Sie hatten ursprünglich die Aufgabe als "Speerspitze der ländlichen Entwicklung" (Wood 1970: 132, Phiri 2000) die Produktivität im landwirtschaftlichen Bereich durch die Verbreitung effektiver Techniken zu erhöhen sowie die malawische Bevölkerung (vornehmlich jüngere Teile der Bevölkerung in ländlichen Regionen) zu mobilisieren. Die MYP, deren Entstehungsgeschichte eng mit der Geschichte des anti-kolonialen Kampfes verbunden ist (Gorinwa 1971/72: 2f.), waren ein integraler Bestandteil der Parteijugend (MYL) und der offiziellen Frauenvertretung (*League of Malawi Women*), deren Aufgabe ebenfalls in der ruralen Verbreitung der Ideologie der Einheitspartei bestand. Die "Jungen Pioniere" wurden von Hastings "Kamuzu" Banda gegründet. Nachdem eine Delegation, die aus vier jungen Frauen und fünf jungen Männern bestand, 1963 aus Ghana zurückgekehrt

¹⁹ Van Dijk (1992b: 171) beschreibt die Wahrnehmung der organisierten Parteijugend (MYL und MYP), den "ayufi", als "tough youths – boys and girls – clothed in clearly recognisable uniforms of red shirts or blouses and green trousers or skirts."

war, begannen erste Schulungen von Jugendlichen in Nasawa im Zomba-Distrikt, nahe der damaligen Hauptstadt Malawis. Zur personellen Hilfe aus Israel in den 1960er Jahren, kam ab den 1970er und 1980er Jahren auch finanzielle und logistische Unterstützung der internationalen "donor community" (z.B. Kanada, Dänemark oder die Bundesrepublik Deutschland) hinzu, die schließlich dazu führte, dass die *Young Pioneers* sukzessive eine beständig wachsende Anzahl von Ausbildungslagern im gesamten Land aufbauen konnten (Wood 1970: 131, Gorinwa 1971/72: 4).²⁰ Diese "training bases" gewährleisteten materielle Privilegien (Taschengeld) und die Übernahme sozialer Versorgung (freie Kost, Logis und medizinische Versorgung), die den Jugendlichen die Befriedigung von Grundbedürfnissen und eine Befreiung von sozialen Abhängigkeitsverhältnissen von der Familie ermöglichten. Allerdings mussten sich die Jugendlichen im Gegenzug für den Erhalt dieser Leistungen militärischer Disziplin und einem engmaschigen Netz strikter sozialer und moralischer Kontrollmaßnahmen, die keine Privatsphäre ermöglichten, unterwerfen.²¹

Zwischen dem moralischen Anspruch H.K. Bandas "Politik des Puritanismus" (Lwanda 1995: 141) und der sozialen Realität klafften jedoch erhebliche Lücken: Während besonders für männliche Jugendliche und junge Männer Alkohol und Sexualität "kleine Fluchten" vor dem deprimierenden Alltag und den begrenzten Zukunftsmöglichkeiten boten (Lwanda 1996: 33), reproduzierten sie Machstrukturen zwischen den Geschlechtern genauso, wie es Vertreter der Einheitspartei vorlebten, die auf vielfältige Weise Frauenrechte missachteten z.B. durch das Ausnutzen von Parteifunktionen für sexuelle Übergriffe während Parteiveranstaltungen (siehe Lwanda 1995: 133f.). Jenseits der Durchsetzung sozialer Dominanz durch "hegemoniale Männlichkeit" (Connell 1987, 1999, Connell & Messerschmidt 2005) wurden Mädchen und junge Frauen auch ökonomisch durch Abgabenerpressung im Rahmen des Patronagesystem der MCP oder durch die Produktion von kunsthandwerklichen Waren, die durch die CCAM international verkauft wurden, ausgebeutet (Lwanda 1995: 137). Gleichfalls unterstützten jedoch besonders Frauengruppen die hegemoniale politische Ideologie H.K. Bandas und der MCP, in dem in Propagandaliedern der *mbumba* z.B. für den Erwerb von "party cards" geworben wurde (Chirambo 2006: 116).

²⁰ Nach Phiri (2000) erschien den westlichen Ländern die Initiative der malawischen Regierung zur sozialen Integration Jugendlicher vor allem aus Gründen der Zukunftssicherung unterstützungswürdig. Der Tendenz der Abwanderung Jugendlicher aus ländlichen in urbane Gebiete, die ihnen keine realistischen Möglichkeiten eröffnete, dort auf dem Arbeitsmarkt Fuß zu fassen, sollte dadurch entgegengewirkt werden. Phiri kommt zu dem Schluss, dass sich ab 1989 das Netz der MYP-Trainingslager über alle malawischen Distrikte erstreckte.

²¹ "Besides drinking, no secret friendship is allowed between the male and the female trainees. Any love affair must be made known to the Officer-in-Charge and the Discipline (*sic!*) Officer. And there after the matter is immediately referred to the national headquarters where the friendship can officially be recognised. Any female trainee discovered pregnant before the Officer-in-Charge or the Discipline Office is made aware of, is immediately dismissed together with the male trainee concerned" (Gorinwa 1971/72: 6-7).

Die vornehmliche Zielgruppe der MYP bestand aus Schulabbrechern (Vail & White [1991a:182] und Ross, A.C. [1997:9]) und Schulabsolventen (ILO/JASPA 1985: 63). Der Bildungsgrad unter den MYP-Auszubildenden war relativ niedrig (Gorinwa 1971/72: 8). Vergleichende Studien (z.B. ILO/JASPA 1985:64) gehen davon aus, dass die *Young Pioneers* "a significant number of the target group, unlike most youth programmes in Africa" erreichen konnte. Dennoch blieb hinsichtlich des absoluten Anteils von Jugendlichen in der malawischen Gesellschaft ein nicht unbedeutender Teil ausgeschlossen von dem Ausbildungsangebot wie z.B. diejenigen, die nicht mit den politischen Zielen H.K. Bandas übereinstimmten oder diejenigen, die sich aus vielfältigen anderen Gründen nicht den Anforderungen in den Ausbildungslagern unterwerfen wollten. Obgleich die MYP für Malawier beider Geschlechter offen waren, lässt sich von Anfang an eine Überrepräsentation männlicher Mitglieder feststellen.²²

Die Organisationsstruktur der *Young Pioneers* war streng hierarchisch gegliedert: An der Spitze standen der "Commander-in-Chief" ("His Excellency, Life-President Ngwazi Dr H. Kamuzu Banda"), der mit absoluter Macht ausgestattet war und als oberste Autorität in allen Fragen galt. Auf einer untergeordneten Hierarchieebene agierten "Joint-Commanders", die wiederum den "Assistant Joint Commanders" vorstanden. Die von der MCP verordnete Jugendbewegung war in einer hierarchischen Ordnungsstruktur organisiert, die untergliedert war in ein nationales Hauptquartier, regionale Zweigstellen und in die verschiedenen Trainingslager in den Distrikten. Die wichtigsten Bereiche des Schulungsprogramms waren: Landwirtschaft, Körperertüchtigung, militärische Ausbildung und Disziplin sowie handwerkliche Ausbildungen (Tischlerei, Techniken des Bauens und der Mechanik, Schmiedekunst) (Gorinwa 1971/72: 10). Die Basisausbildung dauerte zehn bis zwölf Monate (Phiri 2000), ausgewählte Aktivisten konnten die Ausbildungszeit auf über zwei Jahre erweitern (Mkandawire & Mataya 1985: 24).

Nach dem Abschluss der Ausbildung sollten vor allem die landwirtschaftlichen Fertigkeiten aber auch anderes erlerntes Wissen an die ländliche Bevölkerung weitergegeben werden. Dies sollte auf verschiedene Weise geschehen. So gab es beispielsweise Versuche in ruralen Gebieten Zentren zu errichten, an denen die Abgänger der MYP-Lager ihr Wissen an die

²² Der Mangel an verlässlichen statistischen Daten sowie anderer gesicherter schriftlicher Quellen erschwert eindeutige Aussagen an diesem Punkt. So deckt die vorliegende Datenlage teilweise nur kurze Zeitintervalle ab oder die Interpretation der gleichen Datenquellen führt zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen (wie z.B. die quantitative Evaluation der Auszubildenden in MYP-Lagern nach Geschlecht von unterschiedlichen Lagern von 1969/70 bis 1981/82 in ILO/JASPA 1985: 64 oder in Mkandawire & Mataya 1985: 23). Nach Mkandawire & Mataya (1985: 24) betrug der Anteil von Mädchen und jungen Frauen an der Gesamtzahl der MYP-Mitglieder zwischen den frühen 1960er und den frühen 1980er Jahren durchschnittlich etwa 15%. Bis 1982 stieg die Rate der weiblichen Mitglieder auf 28%.

Bevölkerung weitergeben sollten oder die Absolventen wurden zurück in ihre Herkunftsregion geschickt mit der Aufforderung, dort Jugendclubs zu gründen, um "Fortschritt" in die Dörfer zu bringen (ILO/JASPA 1985: 66-69, Wood 1970: 134). Ab 1968 führte die Regierung "Youth Week Programmes" (gewöhnlich in der ersten Aprilwoche) ein, in deren Rahmen Jugendliche (und später auch ältere Bürger des Landes) zu "freiwilligen" Arbeitseinsätzen herangezogen wurden.²³ Diese Politik fand erst mit dem sich abzeichnenden politischen Wechsel 1992 ein Ende (Mandiza 2002: 121f.).

In seiner Analyse der Wahrnehmung der *Young Pioneers* durch die lokale, ländliche Bevölkerung erkennt Wood (1970: 135) partiellen Widerstand, der vornehmlich durch den Verstoß gegen das kulturell tief verankerte Senioritätsprinzip ausgelöst wurde. Die dadurch befürchtete Entmachtung der Älteren auf der lokalen Ebene konnte aufgrund der Furcht vor Konflikten mit der Autorität Bandas und der Einheitspartei, deren Ausgang unberechenbar war, ein erhebliches existenzielles Risiko für diejenigen, die sich kritisch äußerten, bedeuten. Die Anerkennung der Vormacht der Älteren wurde jedoch auch von Banda und in Regierungskreisen ausdrücklich propagiert, allerdings übertragen auf die nationale Ebene und dort verknüpft mit der unbedingten Loyalität mit der politischen Parteiideologie.

Das Dilemma der Kulturpolitik H.K. Bandas tritt am Beispiel der politischen Funktionalisierung "der Jugend" (z.B. durch die Schaffung der *Malawi Young Pioneers*) deutlich hervor. Einerseits sollten die Jugendlichen Bandas politische Ideologie und seine Vorstellungen von Fortschritt an alle Malawier weiterverbreiten – und damit auch eine "Lehrerrolle" gegenüber Älteren einnehmen. Andererseits verlangte der Herrscher, dass der malawischen Jugend "first and foremost, discipline and respect for their elders; then respect for manual labour" gelehrt werden sollte (H. K. Banda in einer "MCP Rally Address", Lilongwe, 7. April 1975, zitiert nach Phiri 2000). Doch wie sollten MYP-Abgänger der älteren Bevölkerung auf dem Land dieses Wissen, das zu mehr "Fortschritt" führen sollte, vermitteln, wenn ihnen dort aufgrund der Zuschreibung ihres sozialen Status' die Autorität dazu abgesprochen wurde?

Auch die Auswirkungen regionaler und translokaler politischer Zusammenhänge (wie z.B. die Politik des rassistischen Apartheid-Systems in Südafrika oder der Konflikt zwischen der FRELIMO-Regierung und RENAMO-Rebellen im benachbarten Mozambique) sowie globaler, politischer Haltungen (wie z.B. der westlichen "anti-kommunistischen" Doktrin während des "kalten Krieges") beeinflussten die weitere Entwicklung der MYP-Bewegung.

²³ Nach Muyebe & Muyebe (1999: 158) wurde das "national youth week development program", das "der Jugend" die Möglichkeit geben sollte, ihre Loyalität und ihr bedingungsloses Engagement für Malawi zu demonstrieren, bereits 1967 von Banda initiiert.

Im Verlauf der Geschichte der *Malawi Young Pioneers* entwickelte sich die Organisation "beyond the economic and political roles originally envisaged for them" und wurde sukzessive "a third security force" (Phiri 2000), die bei Parteiveranstaltungen für "Ordnung" sorgte. Deren Mitglieder traten als Kontrollmacht auf Märkten oder an Busbahnhöfen auf, wo sie auf rigide Art und unter Androhung oder dem gezielten Einsatz von physischer Gewalt malawische Bürger drangsalierten z.B. durch die Kontrolle von Parteiausweisen, die, sollte deren Besitz nicht nachgewiesen werden können, auf der Stelle erworben und bar bezahlt werden mussten.²⁴

Die zunehmende Bewaffnung der *Young Pioneers*, die neben der Ausrüstung mit Handfeuerwaffen und Gewehren zwischen 1968 und 1970 auch durch schweres Gerät (wie z.B. ein Motorboot sowie ein Flugzeug) ergänzt wurde (Mazinda 2002: 122) und die praktische Schulung der Mitglieder an den Waffen, in Techniken des Kampfes sowie in militärischer Taktik, machten spätestens ab den 1980er Jahren deutlich, dass die Jugendorganisation mittlerweile einen Status als exekutive Kraft im Staat errungen hatte, die in einem rivalisierenden Verhältnis zu anderen Ordnungskräften des Staates (Polizei und Armee) stand (siehe Phiri 2000).²⁵ Im Laufe der Zeit wurden die Gängelung und die Willkür für große Teile der malawischen Bevölkerung immer schwerer ertragbar. Immer deutlicher trat hervor, dass die Schikanen der MYP vornehmlich der Stabilisierung der dominanten politischen Ordnung und der Aufrechterhaltung der Privilegien der Funktionäre der Jugendorganisation dienten. Schließlich wurden die *Malawi Young Pioneers* im Zuge der politischen Transformationsprozesse im Dezember 1993 im Rahmen der "operation bwezani" von der malawischen Armee entwaffnet (siehe dazu Tengatenga 1997a,b, Lwanda 1996, Schoffeleers 1999, Phiri 2000 oder Chirambo 2004).²⁶ Obgleich es einem Teil der MYP-Funktionäre und -Mitglieder gelang über die Grenze nach Mozambique zu flüchten, von wo sie zunächst versuchten, den politischen Übergang Malawis zu einem Mehrparteiensystem zu sabotieren, war die politische Macht der Organisation längerfristig gebrochen (Nzunda & Ross 1997: 9).

Während der etwa 30 Jahre währenden Regierung H.K. Bandas und der Einheitspartei MCP wurde die malawische Jugend als treibende Kraft des Fortschritts und der Schaffung einer nationalen Identität begriffen. Da von Seiten der Machthaber ein Bewusstsein über das

²⁴ Vgl. dazu Zeleza (1992: 17-19).

²⁵ Lwanda (1995: 62) verortet die formale Festschreibung der MYP als "political policemen" mit dem Erlass des *Young Pioneers Amendment Bill* von 1965 historisch wesentlich früher.

²⁶ *Bwezani* ist die Imperativform des (*Chichewa*) Verbs *-bweza*, das "zurückgeben" bedeutet (Schoffeleers 1999: 325, Fn 64). Phiri (2000) übersetzt den Begriff mit "return all" (kursive Hervorhebung J.S.) und betont damit den Aspekt der *vollständigen* Entwaffnung.

Machtpotential von Jugendlichen existierte, mussten diese überwacht und in nationale Organisationsformen des Staates, wie etwa die Jugendorganisation der MCP (*Malawi Youth League* [MYL]) und die Malawischen Jungen Pioniere (*Malawi Young Pioneers* [MYP]), überführt werden. Diese Organisationsformen, in denen die Deckungsgleichheit von Interessen der Einheitspartei und des postkolonialen Staats zum Ausdruck kam, monopolisierten Repräsentationen malawischer Jugendlicher und funktionalisierten den Jugendbegriff durch eine politische Ausrichtung an der Ideologie der Regierungspartei. Sowohl die MYL als auch die MYP waren fest verwurzelt in dem Bekenntnis zur malawischen Nation und der von H.K. Banda propagierten Ideologie des "Kamuzuismus"²⁷ (Gorinwa 1971/72: 4).

Die Situation der ersten Dekade in Post-Banda-Malawi

Banda hinterließ nach seiner Abwahl für Malawis Bevölkerung ein schweres Erbe. Eine strukturelle Folge seines restriktiv durchgesetzten Dominanzdiskurses war ein erhebliches Defizit nichtstaatlicher pluralistischer, gesellschaftlicher Organisationen, die bei den gesellschaftlichen Meinungs- und Willensbildungsprozessen eine aktive Rolle spielen könnten.²⁸ Auf der individuellen Ebene war als psychologische Auswirkung dieser 30-jährigen Repression bei großen Teilen der malawischen Bevölkerung eine internalisierte Angst zu spüren, die selbst heute, nach dem Tod des früheren Herrschers, weiterbesteht und das öffentliche gewaltfreie Austragen von Konflikten erschwert. Das Land war moralisch wie ökonomisch ruiniert, materielle und geistige Ressourcen waren und sind immer noch knapp. Auch die einstige ökonomische Unterstützung durch das rassistische Apartheidsregime in Südafrika war versiegt und das Wohlwollen westlicher Staaten aufgrund der "antikommunistischen" Politikausrichtung durch die einschneidenden transnationalen und globalen Transformationsprozesse (Zusammenbruch des weißen Minderheitenregimes in Südafrika und des Machtblocks der Länder des "real existierenden Sozialismus") war erloschen.²⁹ Eine Mittelklasse hatte sich nie entwickeln können, so dass man mit Lwanda

²⁷ "Kamuzuismus" wird von Phiri (2000) definiert als "the ideology that Dr Hastings Kamuzu Banda, as Father and Founder of the Malawi nation, was the fount of all wisdom and always knew what was best for the nation."

Grundsätzliche Tugenden, die von Jugendlichen aber auch von allen anderen Staatsbürgern neben der Übereinstimmung mit den politischen Zielen Bandas gefordert wurden, waren die normativen moralischen "Grundpfeiler" (*corner stones*) der malawischen postkolonialen Nation unter Banda: "unity, loyalty, discipline" und "obedience" (Short 1974, Phiri 2000, Mandiza 2002). Zu einer kritischen Diskussion dieser Ideologie siehe z.B. Chirambo (2004).

²⁸ siehe Minnis, J.R. (1998) und Kasambara, R. (1998).

²⁹ Der Begriff "transnational" wird in dieser Arbeit verwendet, um Grenzen von Nationalstaaten überschreitende Prozesse zu beschreiben, deren Zentrum in der Region des Südlichen Afrika verortbar ist und deren

(1996: 20ff) unter sozio-ökonomischer Perspektive von einer fast zweigeteilten Sozialstruktur Malawis sprechen kann: Zum einen gibt es die überwältigende Mehrheit der *anthu wamba* ("ordinary folks", die Nicht-Elite), der eine sehr kleine Minderheit der *abwana ndi adona* (diejenigen, die ökonomisch so potent sind, um anderen eine Anstellung zu bieten, die Elite) gegenüber steht.³⁰ Die "Öffnung" Malawis eröffnete zwar eine Vielfalt von kulturellen Ressourcen für die Jugendlichen, der Zugang zu ökonomischen oder politischen Ressourcen blieb einer Mehrzahl auch weiterhin verschlossen.

Nach einem erfolgreichen Referendum für ein Mehrparteiensystem kam es zu einem relativ unblutigen Machtwechsel, zu dem ein Hirtenbrief der katholischen Bischöfe wesentlich beigetragen hatte, und der aus dem Süden des Landes stammende Muslim Bakili Muluzi übernahm als Führer der *United Democratic Front* (UDF) 1994 die Macht.³¹ Nach der ersten von relativer Toleranz und Offenheit geprägten fünfjährigen Legislaturperiode, die durch wechselnde Allianzen der Oppositionsparteien und vermehrten Übertritten (vornehmlich zur machthabenden Partei) und Destabilisierungskampagnen geprägt war, gelang ihm 1999 trotz zunehmender Kritik die Wiederwahl. Allerdings versäumte Muluzi, der schon unter Banda eine politische Rolle spielte, eine politische und moralische Erneuerung einzuleiten. Eine Aufarbeitung der politischen Vergangenheit unter Banda beispielsweise analog zu den Maßnahmen im Post-Apartheid-Südafrika (z.B. die Einrichtung einer *Truth Commission*) fand nicht statt, schwache Versuche, die Verantwortlichen der Banda-Ära und den Autokraten juristisch zu belangen, scheiterten, so dass die frühere Regierungspartei MCP, die sich nicht grundlegend personell veränderte, weiter erstarken konnte. Die Politik seiner zweiten Amtsperiode wurde zunehmend von Kontroversen und Skandalen überschattet.³² Die Unzufriedenheit der Malawier wuchs, es kam wieder zu mehr gewaltsam ausgetragenen Konflikten und als Muluzi 2002 die Verfassung dahingehend ändern wollte, ihm eine dritte Amtsperiode zu ermöglichen, konnte dies nur durch Demonstrationen verhindert werden.

Auswirkungen für die sozialen Akteure in Malawi unmittelbar erfahrbar sind. Dagegen verwende ich den Terminus "global" zur Charakterisierung von weltumspannenden Prozessen, deren Ursprung bei heterogenen, weltweit verstreuten, oft nicht eindeutig rückführbaren Quellen liegt und die sich von lokalen Akteuren z.B. über elektronische und nicht-elektronische Medien angeeignet werden. Eine soziale Wirkmächtigkeit auf die Lebensführung der Subjekte üben beide Prozessformen aus (siehe stellvertretend die Definitionen bei Welz 2004: 4).

³⁰ Etymologisch führt Lwanda (*ibid.*) die Begriffe auf das Swahili zurück, historisch auf die Machtkonstellationen während des arabisch dominierten Sklavenhandels und später auch auf die Machtverhältnisse des weißen Siedlerkolonialismus.

³¹ Zum Beitrag christlicher "mainline churches" (Fiedler 1997a,b) für den politischen Wechsel in Malawi siehe stellvertretend die Beiträge in Nzunda & Ross (1997) sowie in K.R. Ross (1997), von Doepp (1998) oder Schoffeleers (1999). Ein Reproduktion des Hirtenbriefs der katholischen Bischöfe Malawis mit dem Titel "Living our Faith" bietet Schoffeleers (*ibid.*: 344-354).

³² Korruptionsvorwürfe wie z.B. der Verkauf von Malawis Getreidereserven an andere Länder kurz vor einer Dürreperiode, was dann zu einer vermeidbaren Hungersnot führte, häuften sich. Gelder wie z.B. der Erlös des Verkaufs der Nahrungsmittelreserven, verschwanden und tauchten nie wieder auf.

Muluzi inszenierte seine Macht zunehmend so, wie es schon Banda getan hatte: Frauen, nun im gelben UDF-Party-Cloth mit Muluzis Konterfei, umjubelten in großer Zahl seine durch martialische Sicherheitskräfte geschützten öffentlichen Auftritte, umtanzten und priesen seine Person. Die Jugendorganisation der UDF, die *Young Democrats*, beantwortete Kritik an der Politik und Person Muluzis mit brutaler Gewalt. Englund (2002: 12) gibt für das politische Klima der zweiten Amtsperiode, die nahtlos an die postkoloniale Tradition der mangelnden Ambiguitätstoleranz anschloss, folgendes Beispiel: "(...) [A]fter a group of Malawian Muslims had written a critical letter to Muluzi, persons in Muslim attire became targets of Young Democrats wrath. One sheikh was beaten up after the opening of a parliamentary session in 2001 by youths who reportedly shouted, 'Are you happy when the master (president) is insulted? This man insults the master' (*Kodi mumasangalala kuti bwana azitukwanidwa? Amatukwana bwana uyu*). Weiter analysiert Englund: "Disturbing here is not so much the violence itself than the persistent perception of the state president as bwana, a master who is above criticism and whose power is partly based on violence and intimidation." Nach innerparteilichen Machtkämpfen in der UDF gelang es schließlich dem ursprünglichen Mitbegründer der Bewegung, Bingu wa Mutharika, der zwischenzeitlich aus der Partei ausgetreten, mit seiner neugegründeten *United Party* jedoch bei den Wahlen 1999 gescheitert war, seine Kandidatur als Spitzenkandidat für die UDF bei den Wahlen 2004 durchzusetzen. Der Katholik und Wirtschaftswissenschaftler aus dem Süden Malawis, der in Delhi studierte und der internationale Erfahrung (in Zambia und bei der UN) sammeln konnte, gewann schließlich die von Korruptionsvorwürfen umrankten Wahlen 2004 und übernahm – ohne auf die in Malawi und auch von internationalen Wahlbeobachtern geäußerte Kritik weiter einzugehen – im Mai 2004 das Amt des neuen Präsidenten. 2005 gründete er eine eigene Partei, die *Democratic Progressive Party* (DPP). Ein Wahlplakat Bingu wa Mutharikas zeigt ihn neben dem Wahlspruch "I promise to develop the youth and enhance Potential". Es trägt die Bildunterschrift "Dr. Bingu wa Mutharika. A man of vision". Welche "Vision" Mutharika bezüglich der Jugendpolitik in die soziale Realität umsetzen konnte, ist auch am Ende seiner ersten Amtszeit noch unklar.

Das öffentliche Bild von Jugend in Malawi war und ist sehr ambivalent. Während der Wendezeit Malawis (1992-1994), die schließlich zu einem formal demokratischen Mehrparteiensystem in Malawi führte, lässt sich am Beispiel männlicher Jugendlicher aus dem urbanen, intellektuellen Milieu eine weitere Facette des ambivalenten Verhaltens Jugendlicher rekonstruieren. So unterstützten viele Studenten der *University of Malawi* einerseits aktiv die politische Oppositionsbewegung und betätigten sich als Agenten sozialer

und kultureller Erneuerung. Andererseits agierten einige von ihnen auch als Vigilanten, die gegen Teile der für die Meinungsfreiheit eintretenden politischen Aktivisten mit brutaler Gewalt vorgingen, besonders wenn es sich um die Wahrung hegemonialer männlicher Interessen drehte. So betätigten sich männliche Studierende auch nach dem Wechsel als "wütender Mob" z.B. bei der Terrorisierung der Universitätsdozentin I. Phiri, die mit einer Studie über sexuelle Belästigung von Studentinnen durch ihre männlichen Kommilitonen auf dem Campus des *Chancellor College der University of Malawi* in Zomba an die Öffentlichkeit ging.³³ Damit erschienen sie einmal mehr als eine ambivalente soziale Kategorie der "makers and breakers" (de Boeck & Honwana 2005).

Nach dem Machtwechsel zum formal demokratischen "neuen" Malawi kam es zur Entstehung von informellen Jugendgruppen, die nicht das Erwachsensein imitieren und vorwegnehmen wollten, sondern Neues ausprobierten. Nun war es zumindest möglich, öffentlich Kritik an sozialen Missständen im Land zu formulieren, Differenzen bzw. Opposition zu Erwachsenen (z.B. durch Kleidung, Verhalten, Sprache) zu demonstrieren, wenngleich dies nicht immer und auch nicht in allen Punkten der Fall sein musste. Damit erschienen Jugendliche aus Sicht der malawischen Erwachsenen als potentielle Gefahr der dominierenden Ordnung, bzw. aus sozialwissenschaftlicher Perspektive als kreatives Potential für Veränderungen. Diese Neuorientierung von Jugendlichen war nicht in erster Linie von "politischem Bewusstsein" der Jugendlichen bestimmt als vielmehr von der Erkenntnis, dass durch die fundamentalen Transformationsprozesse in Malawi althergebrachte Vorstellungen der Lebensplanung nicht mehr funktionierten und alternative Vorstellungen darüber, wie die Zukunft aussehen könnte, kaum vorhanden waren. Zumindest in der frühen Phase des Mehrparteiensystems (1994-1999) war noch relativ unklar, wie sich die gesellschaftliche und politische Lage in Malawi entwickeln würde. Die neue Regierung schien zunächst Toleranz und Offenheit zu demonstrieren. Die "Öffnung" Malawis bot Jugendlichen zwar eine Vielfalt von kulturellen Ressourcen, der Zugang zu ökonomischen oder politischen Ressourcen blieb jedoch einer Mehrzahl von ihnen weiterhin verschlossen. Es wurde bald klar, dass sich für die Mehrheit der Jugendlichen strukturell mit dem politischen Wechsel wenig geändert hatte. Die ökonomische Krise wurde immer offensichtlicher. Durch die voranschreitende Inflation und Korruption, durch die abnehmende Sicherheitssituation im Land sowie durch eine Infektionsrate mit dem HI-Virus, die 1999 bei 15-49-Jährigen nach UNAIDS (2001) bei etwa 16 % lag, und durch eine gesteigerte Sterblichkeitsrate aufgrund der Folgen von

³³ I. Phiri (1997b). Zur differenzierten Diskussion um Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern in der *Malawian Presbyterian Church* siehe I. Phiri (1997a).

Erkrankungen mit AIDS, schien der Traum von einem "guten Leben" und einer besseren Zukunft für Jugendliche weiterhin in großer Ferne zu liegen.³⁴

Nationale Jugendpolitik und das Bild malawischer Jugendlicher in den Medien

Diskurse über Jugendliche sind meist von einem dichten Netz moralischer Wunschvorstellungen umgeben. Zwei Jahre nach dem politischen Wechsel in Malawi 1996 wurde der Entwurf einer nationalen Jugendpolitik vorgelegt. In dem "Youth: The Nation, Today and Tomorrow" betitelten Dokument des Ministeriums für Jugend, Sport und Kultur, wird Jugend als Altersgruppe der 14- bis 25-jährigen definiert.³⁵ Das darin vertretene ambivalente Jugendbild wird schon am Anfang des Dokuments deutlich, wenn es heißt: "The youth represent a vast human resources potential which, if properly prepared and tapped (*sic!*) can contribute positively to national development. If neglected however, the youth can spell disaster for the nation." (Republic of Malawi 1997: Foreword). Die Wahl der Metaphorik, die Jugendliche als einen "gefährlichen Rohstoff" konzeptualisiert, sieht eine aktive, eigenverantwortliche Handlungsmacht jugendlicher Akteure nicht vor. Der Entwurf der nationalen Jugendpolitik Malawis verleiht der . Jugendliche erscheinen als "zukünftige Führer", die jedoch einer festen Leitung durch Erwachsene bedürfen: "[T]he youth are the nation today and tomorrow" (Republic of Malawi 1997: 1) (...) "The National Youth Policy recognises the important role of adults and parents in guiding the youth as (...) good role-models" (*ibid.*: 7). Damit erfährt ein unklares, monolithisches Bild der Jugend als der Zukunft Malawis, der jedoch praktisch weder auf der lokalen, noch nationalen Ebene kaum eine Chance geboten wird, an der politischen Gestaltung des Landes mitzuwirken, eine Fortsetzung im "neuen", formal demokratischen Malawi. Ausgehend von einer Wahrnehmung, die Jugendliche tendenziell als problematische gesellschaftliche Gruppe begreift, wird von ihnen eine feste moralische Haltung erwartet, die sich an

³⁴ 2005 wurde die Infektionsrate mit dem HI-Virus bei der gleichen Bevölkerungsgruppe auf 14% geschätzt (UNAIDS 2008). Nach UNICEF (2006: 119) lässt sich in der Zeit zwischen 1970 bis 2004 eine eindeutige Abnahme der durchschnittlichen Lebenserwartung in Malawi feststellen. Sie betrug 1970 46 Jahre, 1990 41 Jahre und 2004 lag sie bei nur noch 40 Jahren.

³⁵ Die Altersgrenzen orientieren sich an den von den Vereinten Nationen (UN) ab 1985 international festgelegten. Die UN bezeichnet Personen unterhalb des 14. Lebensjahrs als Kinder, Menschen zwischen 15 und 24 Jahren als Jugendliche. Dabei wird innerhalb der Kategorie "Jugend" zwischen "Teenagern" (13-19 Jahre) und "jungen Erwachsenen (20-24 Jahre) unterschieden (siehe www.un.org/youth, letzter Abruf: 01.03.2009). Im Vorwort des nationalen malawischen Entwurfs wird zumindest in einem Halbsatz auf die Flexibilität der Definitionsgrenzen hingewiesen. Dagegen sind die Altersgrenzen kirchlicher Jugendorganisationen meist starrer definiert und dehnen die Altersgrenze nach oben oftmals weit aus. Vgl. dazu beispielsweise die Verfassung der *Christian Youth Fellowship* der *Church of Central African Presbyterian* (CCAP), Livingstonia Synode (Manuskript 1&2, o.J.). Diese Jugendorganisation besteht seit 1966 (mündliche Information des *Youth Organizers* in Ekwendeni, September 1998). Die Altersspanne potentieller Mitglieder wird darin zwischen 13 und 35(!) Jahren angesetzt.

nationalstaatlichen Werten westlicher Demokratien orientiert. So sollen Jugendliche unter anderem den Geist der Toleranz und des Patriotismus vertreten, die Demokratie verteidigen und die Herrschaft des Gesetzes achten (siehe *ibid.*: 6). Am Ende des Entwurfs steht die Forderung nach der Gründung eines nationalen Jugendrats (*national youth council*), dessen Aufgabe es sei, die jugendpolitischen Ziele an die Ergebnisse der sozialen und politischen Transformationsprozesse des Landes anzupassen.³⁶

Bedeutsam ist, dass in dem Dokument Adoleszenten und Jugendliche prinzipiell als eigenständige soziale Gruppe der malawischen Gesellschaft anerkannt werden, die – zumindest in der Theorie – einen Anspruch auf die Gewährung fundamentaler Rechte hat, und dass es ihnen gestattet sein muss, eigene, unabhängige Organisationen zu gründen (*ibid.*: 7). Während der Banda-Herrschaft existierten jenseits der Jugendgruppen der großen (christlichen oder muslimischen) Religionsgemeinschaften keine weiteren nationalen, verfassten Jugendorganisationen. Deshalb können die Bestrebungen der ersten Regierung, nach der Abwahl H.K. Bandas in angemessener Zeit nach dem politischen Wechsel einen Entwurf für eine Jugendpolitik vorzulegen, als emanzipierter und emanzipierender Akt des Mehrparteienstaats begriffen werden, der versucht, Richtlinien zum "Aufbau eines neuen, besseren Malawi" (*ibid.*: Foreword) zu formulieren.

Einerseits zeigt der Entwurf, dass auch nach dem Wechsel Malawis zu einem formal demokratischen Mehrparteienstaat von "offizieller" Seite weiterhin die Vorstellungen von Jugend als Motor des Fortschritts und der nationalen Einheit vertreten wurde. Andererseits kam es aber auch – zumindest auf der normativen Ebene – zum Bruch mit der unter Banda gängigen Funktionalisierung von Jugendlichen für die Einheitspartei. Ausgehend von dem *National Youth Council of Malawi Act No. 22* von 1996 und ab 2001 in Kooperation mit dem Ministerium für Jugend, dem *Center for Social Research* der *University of Malawi* (CSR) und lokalen sowie internationalen Nicht-Regierungsorganisationen (NGOs) gibt es neben kirchlichen Organisationsformen globale politische, jedoch nicht parteipolitisch gebundene Organisationen z.B. die von der deutschen Konrad-Adenauer-Stiftung (KAS), der Gesellschaft für technische Zusammenarbeit (GTZ) und von verschiedenen malawischen Medien (Capital Radio FM) unterstützte *Young Politicians Union* (YPU). Diese richtet sich an gebildete, malawische Politikinteressierte zwischen 18-35 Jahren, die Mitglied einer der

³⁶ Der nationale Jugendrat konstituierte sich als "Fürsprecher der malawischen Jugend" nach einem Parlamentsbeschluss (*National Youth Council of Malawi Act No. 22*) 1996 und bestand aus sieben Repräsentanten von unterschiedlichen, zugelassenen Jugend-Nicht-Regierungsorganisationen, drei vom zuständigen Minister ernannten Mitgliedern, drei Repräsentanten religiöser Institutionen, einer Repräsentantin der Frauenorganisationen und acht Mitarbeitern der zuständigen Ministerien. Als wesentliche Zielgruppen galten Straßenjugendliche, "deviante" Jugendliche und weibliche Jugendliche.

politischen Parteien des Landes sind und verfolgt einen der demokratischen politischen Kultur verpflichteten Bildungsauftrag (*Training of Young Politicians program*) mit dem Ziel des Aufbaus einer Zivilgesellschaft (siehe dazu Meinhardt & Patel 2003).³⁷ Eine neuere, vergleichende Studie zu afrikanischen Kindern und Jugendlichen bietet das Kinderhilfswerk der Vereinten Nationen in Kooperation mit *African Child Policy Forum* (für Malawi siehe UNICEF & ACPF 2006).

Auch das Jugendbild in den malawischen Medien ist sehr ambivalent.³⁸ So berichten nationale Zeitungen und Zeitschriften über spektakuläre Ereignisse, an denen Jugendliche beteiligt sind (wie beispielsweise frühe Schwangerschaften, Vergewaltigungen oder Drogenschmuggel) und bringen diese oft in Verbindung mit der Beobachtung der steigenden Kriminalitätsraten in Malawi, Drogenmissbrauch und der allgemeinen moralischen Krise des Landes. Auf diese Weise wird einerseits ein Bild von der "heutigen Jugend" gezeichnet, das dämonisiert, die Stimmung einer "moralischen Panik" nährt, damit Tendenzen der retrospektiven Verklärung der Zeit unter Hastings "Kamuzu" Banda fördert und gleichzeitig die hierarchische Position von Jugendlichen im Sozialgefüge als niedrig und potentiell gefährlich definiert.³⁹ Andererseits wurden besonders in von religiösen Institutionen herausgegebenen Publikationen (z.B. *The Lamp. A Non Partisan Magazine* oder *Together. A Youth Magazine*) oft ein sehr positives Bild von einzelnen Jugendlichen oder von Jugendgruppen gezeichnet, die z.B. durch soziales Engagement, durch sportliche oder künstlerische Leistungen hervorgetreten waren.⁴⁰ Mit der zunehmenden Privatisierung und der Pluralisierung der Radiosender, mit der Einführung eines nationalen Fernsehsenders zur Jahrtausendwende und mit der steigenden

³⁷ "The Young Politicians Union (YPU) is an inter-party youth organization consisting of young people of all political parties who assist in promoting unity and multi-partism and encourages the youth to participate in active politics" (www.young-politicians-union.org, letzter Abruf: 22.02.2009).

³⁸ Die Ausführungen beziehen sich zwar vornehmlich auf den Zeitraum meiner Feldforschung (1998-2000), doch die anschließende Verfolgung malawischer Tageszeitungen über das Internet (z.B. *The Nation*, *Daily Times*, *Sunday Times* oder *Malawi News*), lassen den Schluss zu, dass sich in deren Berichterstattung über Jugendliche wenig am grundsätzlichen Tenor geändert hat. Deshalb verwende ich hier das ethnologische Präsens. Zur kritischen Evaluation der Pressefreiheit in Post-Banda-Malawi 1999 siehe Article 19 (2000). Darin wird über erhebliche Einschränkungen der Meinungsfreiheit in den malawischen Medien unter der UDF-Regierung berichtet.

³⁹ Vgl. dazu die Diskussion um die Erzeugung einer "moral panic" und die Etikettierung "abweichender" Jugendlicher als "folkdevils" in den Medien (S. Cohen 1972 und McRobbie 1994). Der daraus resultierende Ruf nach Kontrollmaßnahmen durch die entsprechenden Autoritäten schlug sich beispielsweise in Leserbriefen "besorgter Bürger" an die Zeitungen nieder oder fand auch seinen Ausdruck bei informellen Gesprächen zwischen Erwachsenen, wenn beispielsweise die aktuelle politische, soziale und ökonomische Situation und die Zukunft Malawis diskutiert wurden.

⁴⁰ Bei beiden Zeitschriften handelt es sich um Publikationen, die von *Montfort Media*, einem katholischen Verlag aus Balaka, von wo aus auch die Musiker Paul und Lucius Banda (nicht verwandt mit Hastings "Kamuzu" Banda) operieren (vgl. dazu Kapitel 4 und 5) vertrieben werden. Das Jugendmagazin *Together* bietet ausgewählten Jugendlichen die Möglichkeit der Selbstdarstellung durch Bild und Text in Form von Kurzportraits und berichtet über gesellschaftliche und religiöse Themen sowie über lokale Popstars. Ähnlich wie bei Jugendzeitschriften in Europa (z.B. *Bravo*) sind der Zeitschrift teilweise auch reproduzierte Farbfotografien bekannter lokaler Künstler beigelegt (z.B. in Nr. 10, 1999 ein Poster von Billy Kaunda).

Nutzung des Internets ist zu erwarten, dass diese elektronischen Medien in Zukunft auch für die Produktion von Jugendbildern in Malawi an Bedeutung gewinnen werden (siehe dazu Kapitel 5 dieser Arbeit).

Historische lokale Diskurse über kulturelle sowie soziale Praktiken männlicher Jugendlicher in Nordmalawi

Jenseits dieser nationalen Diskurse, die Jugendliche zum Thema erklären, meistens ohne deren Einschätzung und/oder Selbstdefinition zu berücksichtigen, ist es von Interesse zu erfahren, welche lokalen Konzepte von Jugend historisch in den empirisch untersuchten Regionen Nordmalawis existierten. Zwar sind die beiden nördlichsten Distrikte Malawis, Chitipa und Karonga, in denen meine Feldforschung durchgeführt wurde, multiethnisch geprägt, die unterschiedlichen sozio-strukturellen Organisationsformen der dort lebenden Bevölkerung (z.B. Patrilinearitätsprinzip) sind jedoch mehrheitlich nicht fundamental verschieden. Die beiden dominanten ethnischen Gruppen sind die Tumbuka sowie die Ngonde. Durch eine lange Migrationsgeschichte, sowie durch die geographische Situierung im Dreiländereck Zambia, Tanzania und Malawi sind die Distrikte nicht als homogenes kulturelles Gebiet zu betrachten, doch im präkolonialen Malawi lässt sich in Bezug auf die politische Organisation (*Paramountchiefs*) eine Dominanz der Ngonde belegen (siehe dazu auch die Kapitel 3 und 6 dieser Arbeit). Am Beispiel historischer Vorstellungen über die Zeit(en) der Jugend bei den Ngonde rekonstruiere ich nun im Folgenden lokale Konzeptionalisierungen dieser Lebensphase aus emischer, normativer Perspektive.⁴¹ Die Ngonde entwickelten differenzierte Unterscheidungskriterien zwischen unterschiedlichen Kategorien der Person und des ihr zugeschriebenen sozialen Status'. Historisch wurden bei ihnen zwischen Säuglingen, Mädchen bzw. Jungen, sozial voll "ausgewachsenen", reifen Mitgliedern der Gesellschaft und Alten sprachlich unterschieden.⁴² Eine Bezeichnung für Jugend (*ubulumyana*) gibt es jedoch nur für männliche Jugendliche. Während bei diesen aufgrund von wirtschaftlichen Tätigkeiten verschiedene Phasen der Jugendzeit unterschieden wurden (z.B. *ubutima ngombe* = Hütezeit als Viehhirt, *ubujenga -kaja* = Zeit des Helfens

⁴¹ Ich übernehme hier eine ursprünglich aus der Linguistik (Pike 1954) stammende, von den Begriffen "Phonemik" bzw. "Phonetik" abgeleitete und in der ethnologischen Diskussion weitverbreitete Terminologie, nach der die emische Perspektive eine "Innensicht" bezeichnet, die etische dagegen eine analytische Perspektive "von außen" (siehe auch Harris 1968, 1976). In der sozialen Realität sind jedoch beide Perspektiven miteinander verwoben und nur als analytische Kategorien im Rahmen eines theoretischen Modells trennbar. Im folgenden Text wird die Terminologie dazu verwendet, um die jeweilige Perspektive, aus der argumentiert wird, zu markieren.

⁴² Zu den folgenden Ausführungen ist kritisch anzumerken, dass die Quelle, auf der diese beruhen, eine Studie des deutschen Missionars Theodor Meyer (1989:13f.), möglicherweise durch ein *male bias* beeinträchtigt ist.

beim Hausbau oder *ubwega -nkikulu* = der Zeit der Heirat), war bei den Mädchen nur ein kleiner Teilbereich durch sozioökonomische Tätigkeitsbereiche charakterisiert (z.B. *umuya -misi* = Wasserholerin/größeres Mädchen). Der Großteil der Differenzierungen zwischen weiblichem Kind und Erwachsener bezog sich auf Aspekte der Reproduktion beziehungsweise der Fruchtbarkeit (z.B. *unjufa* = brustentwickeltes Mädchen vor der Geschlechtsreife bzw. der Menarche, *unsungu* = Jungfrau und junge Frau, bis zur Geburt des ersten Kindes sowie *umpapuke* = Gebälerin, Frau mit ein bis zwei Kindern). Da das Verhältnis der Geschlechter komplementär verstanden wurde, hatte bei den jungen Männern eine Person, die ein bis zwei Kinder gezeugt hatte und sich damit in der Lebensphase der "Mannheit" (*ubunyambala*) befand, auch noch nicht den Status der vollen Mannesreife (*ubukake*) erreicht. Analog zu einer Frau, die erst nach der Geburt des dritten Kindes als "die Gefestigte" (*unkake*) bezeichnet wurde, war der Status der vollen Mannesreife (*ubukake*) auch erst ab der Anzahl von mehr als drei gezeugten Kindern erreicht.⁴³

Monica Wilson (1949, 1951) beschreibt das, allerdings schon im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts kaum noch praktizierte, *ubusoka*-Ritual (*coming-out-ceremony*) bei den mit den Ngonde eng verwandten Nyakyusa, die auf der anderen Seite des Songwe-Flusses im heutigen Tanzania leben, als wesentlich für den Statuswechsel junger männlicher Gesellschaftsmitglieder. Die jungen Nyakyusa zogen etwa ab dem Alter von 10 Jahren in sogenannte "Age-Villages", um dort gemeinsam mit anderen Jungen, mit denen sie nicht verwandtschaftlich verbunden waren, zu leben.⁴⁴ Das Land, auf dem sie Behausungen selbstständig errichteten und das abseits ihres Herkunftsdorfs lag, wurde ihnen von den *chiefs* zugewiesen. Ein "Jungen-Dorf" begann mit einer verhältnismäßig kleinen Anzahl von Bewohnern (etwa 10-12) und wuchs beständig solange, bis das Alter der ursprünglichen Bewohner etwa 16 Lebensjahre erreicht hatte. Danach konnten keine jungen, 10-jährigen Novizen mehr hinzukommen. Die durchschnittliche Größe dieser Dörfer lag bei etwa 50 Bewohnern (Wilson 1949). Um die Entwicklungsprozesse, die notwendig waren, um zu vollständigen Mitgliedern der Nyakyusa heranzureifen, zu fördern, sollten die Jungen "in good company" (*ukwangala*) heranwachsen. Dies bedeutete vor allem, dass sie durch die Zeit dort Freundschaften unter Gleichaltrigen aufbauen und voneinander lernen sollten. Monica Wilson (1951: 66) präzisiert die Nyakyusa-Vorstellungen von "guter Gesellschaft": "It

⁴³ In einem neueren Wörterbuch unterscheidet Felberg (1996) geschlechtsneutral zwischen folgenden Entwicklungsphasen: *ubunini* (Kindheit, wörtlich: "Kleinheit"), *ubuniongoke* (Adoleszenz und Pubertät) und analog zu Meyer exklusiv für männliche Ngonde/Nyakyusa zwischen *ubulumyana* (Jugend/*boyhood*) und *ubunyambala* (Mannheit/*manhood*).

⁴⁴ Nach M. Wilson (1949: 25) war der Grund für die lebenslange territoriale Segregation der männlichen Adoleszenten und der jungen Männer von dem Dorf ihrer Väter die Furcht vor Inzest zwischen Söhnen und ihren Müttern sowie zwischen Schwiegervätern und deren Schwiegertöchter.

implies urbane manners and a friendliness which expresses itself in eating and drinking together; not only merry conversation, but also discussion among equals, which the Nyakyusa regard as the principal form of education." Nach der *coming-out-ceremony (ubusoka)*, die einmal in einer Generation vollzogen wurde, gingen Macht und Land in die Hand der zwei Söhne des *King, chief, leader* oder *headman* über. Wilson sieht darin einen institutionalisierten Generationenwechsel, der der Gewährleistung der Kontinuität der präkolonialen Nyakyusa-Gesellschaft diene. Das *ubusoka*-Ritual führte zu einer dauerhaften Etablierung der "Jungen-Dörfer" auf ihrem eigenen Land. Einer der "gemeinen" Bewohner wurde zum *village headman* ernannt. Söhne von *village headmen* oder von *chiefs* waren dabei ausdrücklich ausgeschlossen. Gleichzeitig wurden die beiden ältesten Söhne des vormaligen *chiefs* als Nachfolger in das Amt eingeführt und sein Land wurde zwischen diesen beiden verteilt (siehe Wilson 1949: 22).⁴⁵ Diese Form der institutionalisierten Übergabe der Macht von einer Generation zur nächsten ist eine gängige kulturelle Tradition im ostafrikanischen Raum und in ähnlicher Form auch bei anderen in Altersklassen organisierten Ethnien (z.B. bei den Chaga Tanzanias) verbreitet. Historisch lag das Heiratsalter bei den Männern der Nyakyusa bei frühestens 25 Lebensjahren. Das Besondere an der Altersklassenorganisation der Nyakyusa bestand darin, dass junge Männer ihre Frauen in ihr "Altersklassendorf" holen konnten, um dann dort gemeinsam zu leben (siehe *ibid.*: 24).

Durch dieses historische Beispiel wird deutlich, dass die Bedeutung männlicher *peer groups* besonders für Jugendliche, die in der eurozentrisch geführten Debatte um Jugendkulturen der Nachkriegszeit in europäischen und US-amerikanischen Gesellschaften einen erheblichen Bedeutungsaufschwung erfuhr (siehe weiter unten), für männliche Jugendliche in Malawi kaum neu war. Vielmehr waren männliche *peer groups* als prägende Institution der Sozialisationsprozesse ein essentieller Teil kultureller und sozialer Praxis der Ngonde/Nyakyusa-Gesellschaften.

⁴⁵ Eine Ausnahme bildete der meist sehr wertvolle Landbesitz, der sich in Kratern erloschener Vulkane befand. Auf diesem Land waren meist fruchtbare Felder angelegt worden. Diese wurden innerhalb des *Lineage*-Systems vererbt (siehe Wilson 1949: 22). Die Landverteilung wurde erst bei dem Tod der vormaligen *chiefs* wirksam. Allerdings wurde deren Ableben kurze Zeit nach dem *ubusoka*-Ritual erwartet. Wilson (*ibid.*) vermutet, dass in Fällen, in denen einer der "alten" *chiefs* nicht eines natürlichen Todes starb, durch gewaltsame Mittel (Erwürgen) nachgeholfen wurde.

Ethnologische Debatten um Adoleszenz und Jugend

Die Entdeckung von Jugend als ethnologisches Forschungsthema ist nicht neu. Margaret Meads Arbeiten (1928, 1974), die Jugend frühzeitig in die Diskussion um Kindheit, Familie, Erwachsensein und Generation einbetteten und die auch als Gegenentwurf der damaligen US-amerikanischen Gesellschaft gelesen wurden, erfuhren eine kontroverse Rezeption. Der von ihr vertretene Ansatz der *Culture and Personality School* US-amerikanischer, kulturalanthropologischer Prägung erwies sich jedoch in der Folgezeit als äußerst einflussreich auf die ethnologische Jugendforschung, deren Augenmerk zunächst auf Prozessen der Sozialisation Jugendlicher in die Erwachsenenwelt lag. Mead wandte sich bereits 1928 vehement gegen G.S. Halls (1916) These, Adoleszenz als Ergebnis altersspezifischer, physiologischer Entwicklungsprozesse zu verstehen, die universell eine temporär begrenzte, emotionale Verwirrung ("Sturm-und-Drang-Phase") verursachen (siehe z.B. die Beiträge in Muus 1975, Schlegel & Barry 1991 oder Dracklé 1996b).⁴⁶ Durch die Psychologisierung und Kulturalisierung der Debatte wurde eine scharfe Abkehr von biologistischen Standpunkten vollzogen und Fragen zur Beziehung von Individuum und Kultur sowie Prozesse der Kulturvermittlung rückten in den Mittelpunkt. Grundsätzlich blieb dieser Ansatz jedoch der Perspektive verhaftet, Übergangsprozesse vom Kind zum Erwachsenen als Phasen innerhalb von Lebenszyklen zu sehen, die zwar kulturell verschieden ausgestaltet sein konnten, jedoch teleologisch auf die Integration in die Erwachsenenwelt ausgerichtet waren. Durch eine harmonisierende Kultursicht wurden allerdings konflikträchtige Bereiche intra- und intergenerationaler Beziehungen weitgehend ausgeblendet (Dracklé 1996b: 24). Bis zur Integration interaktionistischer Ansätze in die ethnologische Theoriedebatte konnten sich nach Dracklé (*ibid.*: 26) bis in die 1970er Jahre mehrheitlich "klassische" Vorstellungen von Sozialisation halten, "bei der Heranwachsende einem leeren Gefäß gleichen, das erst gefüllt werden muß", bevor durch spezifische Übergangsriten schließlich eine Anerkennung als vollständiges, vollverantwortliches Mitglied der spezifischen Gesellschaften erfolgte.⁴⁷

Während in der Nachfolge Meads nicht alle Studien ihre Sichtweise übernahmen, wurden einzelne Bereiche, die in der Jugendphase von Bedeutung waren (besonders Initiationsriten, Sexualität/Reproduktion, Brautwerbung, Heiratsregeln und Generationsbeziehungen),

⁴⁶ Die sich aus Meads Position entwickelte Kontroverse ("Freeman-Mead Debatte"), die sich um die Frage der Wirkmächtigkeit von Natur *versus* Kultur (*nature-nurture debate*) drehte und die teilweise mit äußerster Bitterkeit geführt wurde (zur Argumentation der Gegner Meads siehe z.B. Freeman 1983, 1999), sollte die ethnologische *scientific community* noch weit bis nach deren Tod (1978) beschäftigen (siehe z.B. Holmes 1987 oder die Beiträge in Caton 1990 und Foerstel & Gilliam 1992).

⁴⁷ Siehe z.B. die Beiträge in Mayer (1970) und Fuchs (1976).

aufgegriffen (Bucholtz 2002: 525).⁴⁸ Jugend wird als Übergangsphase im Rahmen lebenszyklischer Vorstellungen begriffen, in der Übergangsrituale einen Wechsel zu einem anderen Sozialstatus gewährleisten. Obwohl das biologische Alter als Ein- und Ausschlusskriterium von Bedeutung ist, liegt der Vorteil der oben skizzierten Perspektive darin, dass zwischen biologischem und sozialem Alter unterschieden wird und in der Berücksichtigung kulturell differierender Vorstellungen von Zeit. In der Diskussion herrscht weitgehende Einigkeit darüber, dass das Lebensalter als alleiniges Unterscheidungskriterium zwischen Jugend und anderen sozialen Gruppen kaum ausreichend ist. Aus historischer Perspektive gewinnt jedoch Alter an Bedeutung bei der Frage, wie kulturelles Wissen über Generationen tradiert wird. Mannheims (1964) an Dilthey (1957) orientierter historisch-gesellschaftlicher Generationenbegriff, der in der neueren ethnologischen Diskussion wieder einen Bedeutungsaufschwung erfahren hat (siehe z.B. die Beiträge in Alber, van der Geest & Whyte 2008), ist in der neueren Jugendforschung vielfach diskutiert worden und eignet sich auch für diese Arbeit.⁴⁹ Denn "[i]n erkenntnistheoretischer Perspektive zeichnet sich der Begriff der Generation nämlich dadurch aus, dass er sowohl - in diachroner Perspektive - Konstellationen der Herkunft, Generierung oder Erbschaft, also der Genealogie, als auch - in synchroner Perspektive - Operationen der Einteilung, Abgrenzung und Identifizierung, also der Klassifizierung, beschreibt" (Weigel, Parnes, Vedder & Willer 2005: 7). Konstituierende Referenzpunkte einer Generation bilden gemeinsam erlebte historische Prozesse innerhalb eines Sozialverbands, die wesentliche Unterschiede von den Erfahrungen einer älteren oder jüngeren Generation aufweisen und gemeinsame historische Aktivitäten erzeugen.⁵⁰ Damit wird das etische Bild einer monolithischen Definition von Jugend um die Komponente der

⁴⁸ Beispiele für Quellen (für männliche Reiferiten in sub-saharischen afrikanischen Gesellschaften) sind z.B. Turner (1967, 1985), Ottenberg (1989) oder Mayer & Mayer (1990), für Papua Neuguinea siehe die Beiträge in Herdt (1981) oder Bosse (1994). Zu weiblichen Reiferiten in Afrika siehe z.B. Richards (1956), die Beiträge in Shell-Duncan & Hernlund (2001) sowie Dellenborg (2007), für Melanesien z.B. die Beiträge in Lutkehaus & Roscoe (1995). Eine vergleichende Perspektive männlicher und weiblicher Übergangsriten bei den Kaguru Tanzanias versucht Beidelman (1997). Interkulturell vergleichende Studien sind z.B. Schlegel (1995b) und Schlegel & Barry (1991) oder Burbank (1997), zu Übergangsritualen im Jugendalter am Beispiel der "Jugendweihe" in Ost- und Westdeutschland siehe z.B. die Beiträge in Griese (2000). Einen bibliographischen, interkulturellen Überblick zum Thema "männliche Initiationsriten" bietet Janssen (2003a,b, 2005, 2005-2007).

⁴⁹ Zu Mannheims Generationenbegriff siehe Kapitel 3. Zur neueren kritischen Diskussion in den Sozialwissenschaften unter interdisziplinärer Perspektive siehe z.B. die Beiträge in Reulecke & Müller-Luckner (2003), Lepsius (2005) sowie die weiteren Beiträge in Jureit & Wildt (2005), die Beiträge in Weigel, Parnes, Vedder & Willer (2005), Jureit (2006), Parnes, Vedder & Willer (2008) zur interdisziplinären Diskussion um das Verhältnis von Genealogie, Generation und Familie oder Fietze (2009) zu Mannheims Generationenbegriff und sozialem Wandel.

⁵⁰ Einen frühen Beitrag zur Diskussion leisten z.B. Allerbeck & Rosenmayr (1976), die von einer "Plastizität der Jugendphase" sprechen. Das an Mannheim anschließende Konzept der "konjunktiven Erfahrungsräume" wurde vor allem in der neueren soziologischen Diskussionen der Jugendforschung ab den 1990er Jahren wieder vermehrt aufgegriffen (z.B. von Bohnsack 1989, 1997. Siehe auch die Beiträge in Bohnsack, Loos, Schäffer, Städtler & Wild 1995 oder Schäffer 1996).

subjektiven Innensicht der sozialen Akteure erweitert und gewinnt in der wissenschaftlichen Diskussion zunehmend an Bedeutung.

Im Licht des gemeinsamen Erlebens der politischen und sozialen Transformationsprozesse und deren vielfältigen Folgen in Malawi ab 1992 ist es daher legitim bei der jugendlichen Zielgruppe dieser Arbeit – gleich welchem sozialen Milieu sie entstammen, welcher ethnischen Identität sie sich zuschreiben, welchen lokalen oder regionalen Hintergrund sie besitzen oder welchen Geschlechts sie sind – von der Post-Banda-Generation zu sprechen, ohne jedoch in unzulässiger Weise zu homogenisieren. Vielmehr ist es ein Ziel dieser Studie, Differenzen innerhalb dieser Generation herauszuarbeiten. Diese Klassifikation folgt auch der Eigensicht der Jugendlichen, die in biographischen Interviews bei der zeitlichen Strukturierung ihrer Biographien größtenteils auf die Zeit "during the Kamuzu" und auf "the time after Kamuzu" rekurrierten (siehe dazu Kapitel 3).

Es konnte sich lange keine einheitliche Vorstellung einer Ethnologie der Adoleszenz und der Jugend etablieren. Das lag zum einen auch daran, dass in früheren Beiträgen die Begrifflichkeiten für die Lebensstadien zwischen Kindheit und Erwachsensein eher unscharf gebraucht wurden, zum anderen aber auch an der generellen, mangelnden Anerkennung von Adoleszenz als eigenständige Phase im Lebenszyklus der Gesellschaften, die Gegenstand der Forschung waren, da diese als "prä-modern" klassifiziert wurden. Dagegen wendet sich Schlegel (1995a,b), die behauptet, die Existenz Adoleszenz als eigene soziale Phase innerhalb des Lebenszyklus von Jungen und Mädchen sei nicht notwendigerweise an die Folgen der Prozesse der Entstehung von Nationalstaaten gekoppelt: "Possibly, anthropologists were blinded by the common but erroneous belief that adolescence as a social stage is found only in modern nations (...). Whatever the reason, adolescence has been neglected by all but a few" (Schlegel 1995a: 3). Hinzu kam, dass sowohl Adoleszenz als auch Jugend (ebenso wenig wie Kindheit und Erwachsensein) nicht als soziale Kategorie in all ihren Dimensionen theoretisiert wurde. So wurde immer wieder vor einer ahistorischen, kulturell dekontextualisierenden Sichtweise von Kindheit und Jugend gewarnt (z.B. durch Lenz 1986, Weinstein 1994, Comaroff und Comaroff 2005).

Schlegel & Barry (1991) und Schlegel (1995a,b) weisen darauf hin, dass Adoleszenz und Jugend als Lebensphasen voneinander zu trennen seien. Für Schlegel (1995b) korrespondiert Adoleszenz mit der Entwicklung der sexuellen Reproduktionsfähigkeit. Sofern sich der Übergang vom Status des oder der Adoleszenten zu dem der oder des (vollständigen) Erwachsenen über die Zeit des Abschlusses dieser Entwicklung verlängere, trete eine entsprechende klassifikatorische Veränderung der Subjekte ein: "When social adulthood is

delayed beyond the late teens, there is generally a social stage that intervenes between adolescence and adulthood, a time when young people gain more privileges than adolescents without reaching those of adults. It is useful to distinguish this as a separate stage, youth, rather than to consider it a continuation of adolescence" (Schlegel 1995b: 17f.). Die Grenze zwischen Adoleszenz und Jugend, so Schlegel, sei jedoch flexibel, teilweise fließend. Während die Zeit der Adoleszenz primär der Ausbildung sexueller Reproduktionsfähigkeit und somit dem unmittelbaren Erhalt einer Gesellschaft diene, sei die potentiell daran anschließende Jugendphase geprägt durch die Zunahme an sozialen Privilegien und das Erlernen kultureller, "beruflicher" Fertigkeiten und Techniken. Schlegel konstruiert Adoleszenz im Rahmen universeller Lebenszyklen als zeitlich begrenzte, biologisch determinierte soziale Kategorie. Indem sie Adoleszenz "naturalisiert", entkoppelt sie diese von kultur- und sozialwissenschaftlichen Analysen. Damit blendet sie nicht nur eigenständige kulturelle Produktionsleistungen von Adoleszenten weitgehend aus (Gegenbeispiele für diese Sichtweise sind z.B. Caputo 1995, James 1995, Honwana 2005, Thorsen 2006, Wiencke 2007), sondern negiert auch historisch und kulturell differente Vorstellungen von Kindheit, Adoleszenz sowie sozio-kulturell konstruierte gender-spezifische Unterschiede (vgl. Dracklé 1996b: 28f.). Allgemeiner formuliert Jensen (1996: 55, kursive Hervorhebungen im Original) seine Kritik an dieser Position: "Beim Menschen sind zwar *biologische Konstanten* von Sexualität, Schwangerschaft, Geburt, physischer und psychischer Entwicklung unter Bedingungen einer Betreuung vorhanden und unhintergebar; aber dies alles findet im Rahmen *eines jeweils bestimmten kulturellen Milieus* statt, unterliegt den jeweiligen Ausformungen der Gestaltung durch sozio-kulturelle Gegebenheiten und im übrigen ist ein großer Teil der Lernprozesse des menschlichen Nachwuchses auf die Aneignung kultureller Inhalte und den Umgang mit ihnen ausgerichtet."

Dennoch wurde Schlegels Versuch der analytischen Trennung von Adoleszenz und Jugend in kritischer Aneignung für die ethnologische Theoriedebatte in fruchtbarer Weise aufgegriffen. In Anlehnung an diese Überlegungen unterscheidet Bucholtz (2002: 544) zwischen einer Ethnologie der Adoleszenz ("anthropology of adolescence") und einer Ethnologie der Jugend ("anthropology of youth"). Sie weist auf weitreichende theoretische Konsequenzen der Unterteilung hin: "Where the study of adolescence generally concentrates on how bodies and minds are shaped for adult futures, the study of youth emphasizes instead the here-and-now of young people's experiences, the social and cultural practices through which they shape their worlds (see also Wulff 1995a). And where adolescence is usually placed in relation to adulthood, an equally salient group for youth may be other youth – that is, the peer group –

and relevant age contrasts may include childhood, old age, and other culturally specific stages, in addition to adulthood" (Buchholtz 2002: 532).

In ihrem Übersichtsartikel kritisiert Buchholtz (*ibid.*) die langjährige Fokussierung ethnologischer Forschung auf Adoleszenz als universelles, biologisch determiniertes, psychologisches Stadium menschlicher Entwicklung. Dagegen sei Jugend als flexible, kulturell verhandelbare soziale Kategorie lange Zeit nicht thematisiert worden. Vielmehr seien implizit Perspektiven Erwachsener auf Jugendliche eingenommen worden, während akteurszentrierte Interaktionsprozesse von Jugendlichen sowie deren Leistungen als Produzenten von Kultur zugunsten der Fokussierung auf Prozesses des Übergangs in die Erwachsenenwelt vernachlässigt worden seien. Erst in der neueren ethnologischen Diskussion hätten sich in Abgrenzung zu "exotisierenden" Studien der Soziologie und der *Cultural Studies* Anfänge einer Ethnologie der Jugend ("anthropology of youth") herausgebildet, die kulturelle Praktiken von Jugendlichen in einer globalisierenden Welt zum Gegenstand habe:⁵¹ "The anthropology of youth is characterized by its attention to the agency of young people, its concern to document not just highly visible youth cultures but the entirety of youth cultural practice, and its interest in how identities emerge in new cultural formations that creatively combine elements of global capitalism, transnationalism, and local culture" (Buchholtz 2002:525).

Doch was ist unter dem Begriff Jugend in der neueren ethnologischen Diskussion genau zu verstehen? Wie konstituiert sich Jugend im ethnologischen Diskurs? Welche Ansätze der Theoretisierung gibt es und wie plausibel sind diese? In seit Mitte der 1990er Jahre erscheinenden ethnologischen Publikationen (z.B. Amit-Talai & Wulff 1995, Dracklé 1996, Buchholtz 2002, Luig & Seebode 2003) wird Jugend unter interkultureller vergleichender Perspektive diskutiert.⁵² Gleichzeitig differenzierte sich auch der ethnologische Diskurs um afrikanische Jugendliche weiter aus.⁵³ Bei neueren Arbeiten zu afrikanischen Kindern und Jugendlichen wird oftmals auf Aspekte erfahrener und selbst ausgeübter Gewalt fokussiert. Im Mittelpunkt vieler neuerer Beiträge stehen z.B. Kindersoldaten (z.B. die Beiträge in Honwa & de Boeck 2005, McIntyre 2005, Peters 2005, Utas 2003, 2005, Finnström 2006), jugendliche Gewalttäter (Abdullah 2005, Kagwanya 2005, Simonse 2005) oder

⁵¹ Die *Cultural Studies* hatten zwar schon früher kulturelle Praktiken von Jugendlichen zum Gegenstand ihrer Publikationen gemacht, jedoch durch die Fokussierung auf die Motive Widerstand und Devianz die Gefahr des "Othering" heraufbeschworen.

⁵² Ein frühes Beispiel für eine interkulturell vergleichende Perspektive mit dem Schwerpunkt auf Adoleszenz ist Fuchs (1976).

⁵³ Siehe z.B. Sharp (1990, 2002), Cruise O'Brien (1996), Richards (1996), Diouf (1996, 2005), Durham (2000, 2004), Rasmussen (2000), Utas (2003), Barrett (2004), Cole (2005), Bordonaro (2006), Vigh (2006) oder Straker (2007), die Beiträge in de Waal & Argenti (2002), in *African Studies Review* (46,2, 2003), in Abbink & Kessel (2005), in Honwana & De Boeck (2005) sowie in Christiansen, Utas & Vigh (2006).

Vigilantengruppen (für Nigeria siehe z.B. Smith 2006, Pratten 2006, 2008a,b oder die Beiträge der Sonderausgabe von *Africa* 2008, 78,1).⁵⁴ Daneben sind die Auseinandersetzung Jugendlicher mit Globalisierungsprozessen und mit der Moderne (z.B. Cole 2005, Bordonaro 2006, Straker 2007), das Verhältnis von urbanen Jugendlichen, dem Staat und öffentlichen Räumen (z.B. Diouf 1996, 2003, Biaya 2005, Dorman 2005, Konings 2005) sowie die Rechte von Kindern und Jugendlichen in Afrika (z.B. die Beiträge in de Waal & Argenti 2002 oder in Pratten & Sen 2007) prominente Themen in neueren, vornehmlich männliche afrikanische Jugendliche untersuchende Beiträgen (Ausnahmen sind z.B. Fuglesang 1994, Utas 2005, Boehm 2006). Weiterhin gibt es auch einen Diskussionsstrang, der Wertewandel (z.B. die Beiträge in Hegasy & Kaschl 2007), Konstruktionsprozesse von Identitäten von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen (z.B. Cruise O'Brien 1996, Burgess 2005, Kagwanja 2005, Reynolds 2005, Thorsen 2006, Wiencke 2007) sowie das Verhältnis von Jugendlichen und Religion (z.B. Sharp 1990, 1995, 2002) untersucht.

In diesen neueren Diskussionen werden Jugendliche als kulturelle Produzenten in den Mittelpunkt gestellt, die zwar einerseits tendenziell ökonomisch, politisch und sozial eine marginalisierte Position einnehmen, andererseits jedoch als soziale Akteure nicht ohnmächtig strukturellen Zwängen ausgeliefert sind. Vielmehr wird Adoleszenten, Jugendlichen und Jugendgruppen in Ablehnung strukturalistischer Positionen und in Anlehnung an sozialwissenschaftliche Ansätze der "Praxistheorie" (Giddens 1976, 1979, 1984, Bourdieu 1976) kulturelle Gestaltungsmacht zugebilligt (vgl. Willis 1979). Durch das Einführen von *Agency* (Handlungsmacht) als Verbindungsglied zwischen Ereignis und Struktur werden Prozesse der sozialen und kulturellen Aneignung der Welt, an denen sich zeigen lässt wie "Außenwelten" in "Innenwelten" überführt werden, gerahmt. Jugendliche werden unter dieser Perspektive zu kreativen sozialen Akteuren, die unter Wahrung unterschiedlich definierter Grenzen Spielräume nutzen können, um Werte, Normen, und Identitäten zu repräsentieren aber auch stets aufs Neue zu verhandeln. Die potentiellen Möglichkeiten zur Veränderung sind dabei nicht nur auf Modifikationen oder auf Transformationen einzelner Themen beschränkt sondern sie besitzen durch die selbstreflexive Ebene, die durch Genres populärer Kultur generiert wird, auch die Kapazität für fundamentale Änderungen der Regeln von Genres selbst.⁵⁵

⁵⁴ Zur allgemeinen Debatte um Vigilantentum siehe z.B. die Beiträge in Pratten & Sen (2007).

⁵⁵ Zur neueren Diskussion um *Agency* in afrikanischen Kontexten – auch jenseits der ethnologischen Diskussion um Jugend – siehe z.B. de Bruijn, van Dijk & Gewalt (2007). Zur Diskussion um daraus resultierenden potentiellen historischen Widerstand gegen die "Kolonialisierung des Bewusstseins" im Südlichen Afrika siehe Comaroff & Comaroff (1985, 1991, 1997). Zur Kritik an der historischen und ethnologischen Analyse der Comaroffs siehe die Beiträge in *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies* (1, 2001).

Gemeinsam ist neueren ethnologischen Publikationen außerdem eine Hinwendung zu Jugendkulturen als Paradigma der neueren ethnologischen Jugendforschung. Sie übernehmen damit mehrheitlich einen schon 1942 von Talcott Parsons (1964) in die soziologische Debatte eingeführten Begriff, der die eigenständige Lebenswelt von Jugendlichen bezeichnet, die vornehmlich durch die Faktoren Alter und Geschlecht strukturiert (Wulff 1995a: 3) wird und im dynamischen Gegensatz zur Erwachsenenwelt steht. Die gesellschaftlichen Bereiche, d.h. die "Felder" im Bourdieuschen Sinn, auf denen sich diese Lebenswelten hauptsächlich entfalten können, sind die sog. *peer groups* – eine Form der Vergesellschaftung Gleichaltriger – denen dadurch eine wichtige Rolle im Hinblick auf den gesellschaftlichen Integrationsprozess von Jugendlichen zukommt. Die Relevanz der Parsonschen Aussagen blieb durch seine Fokussierung auf weiße, männliche Mittelklasse-Jugendliche in einer dominierenden Industriekultur des Nordens zwar beschränkt (wie z.B. bei Coleman 1961), doch hob sie sich positiv von den früheren Debatten über jugendliche Devianz ab, weil sich – ebenso wie in Deutschland – auch im Umfeld der Chicago-Schule der Begriff der Subkultur für die Kennzeichnung jugendlicher Lebenswelten einbürgerte (vgl. Luig & Seebode 2003). Der Begriff "Jugendkultur" bei Studien des *Centre for Contemporary Studies* (CCCS) der Universität Birmingham war noch stark dem marxistischen Klassenbegriff verpflichtet, bei dem Jugendkulturen der Arbeiterklasse Subkulturen bildeten, während jugendkulturelle Organisationsformen der Mittelklasse als Gegenbewegungen verstanden wurden. Die *Birmingham School* etablierte in Anlehnung an Gramscis Hegemoniebegriff (1956, 1987), der das Feld "Kultur" als hierarchisch strukturiert begreift und der auf Naturalisierungsprozesse von Dominanzkultur beim Subjekt und beim Kollektiv abhebt, einen Ansatz, bei dem der Begriff des Widerstands ins Zentrum der Perspektive auf Jugendkulturen rückte.⁵⁶ Gramsci geht in seinem dynamischen Modell davon aus, dass dominante gesellschaftliche Gruppen durch Gewinnung eines Konsensus subordinierte Gruppen in das Machtgefüge integrieren. Dabei existiert ein ständiges Spannungsverhältnis zwischen dem Widerstand subordinierter und Inkorporationsbestrebungen dominanter gesellschaftlicher Gruppen. Durch Aushandlungsprozesse wird historisch ein Gleichgewicht zwischen Dominierenden und Subordinierten hergestellt, das eine historische Dimension (Zeit) und eine synchronisierende Dimension (Equilibrium) beinhaltet. Dieser Ansatz wurde in der ethnologischen Debatte aufgegriffen und auf marginalisierte soziale Gruppen wie z.B. Bauern (z.B. Scott 1985)

⁵⁶ Zur Eigenkritik und zu externer Kritik an Ansätzen des CCCS siehe stellvertretend McRobbie & Garber (1976), McRobbie (1991, 1994), Willis (1978, 1981), Lave, Duguid, Fernandez & Axel (1992), Inglis (1993) sowie Griese (2000a,b). Zur Schließung des *Departments of Cultural Studies and Sociology* an der Universität Birmingham 2002 und zur "Politik der Cultural Studies" siehe Webster (2004) sowie die Beiträge in Engelmann (1999).

bezogen oder analytisch auf Prozesse der Verarbeitung von Folgen von Kolonialisierungsprozessen (J. Comaroff 1985, Comaroff & Comaroff 1991, 1997) angewendet.

In der späteren Kritik hinsichtlich der Anwendung in der ethnologischen Jugendforschung (z.B. Wulff 1995a,b, Dracklé 1996b, Luig & Seebode 2003) wurde deutlich, dass die generelle Annahme des Widerstands und der Devianz von Jugendkulturen als automatische Reaktion auf soziale, politische und ökonomische Marginalisierungsprozesse nicht haltbar war. Dennoch weist Wulff (1995a: 15) berechtigterweise auf generelle Kapazitäten sozialer jugendlicher Akteure hin, die ein der emischen Perspektive verpflichtetes Verständnis des Jugendkulturbegriffs beinhaltet: "Youth culture is what young people are concerned with, and there is more cultural agency in it than most earlier studies have acknowledged". Neuere Publikationen haben in Folge der Hinwendung zur sozial- und kulturwissenschaftlichen räumlichen Wende ("spatial turn") und in Anlehnung an Appadurais (1990, 1991) Terminologie den Begriff "youthscapes" (Maira & Soep 2004, Christiansen, Utas & Vigh 2006) in die Diskussion eingeführt, um Prozessen der zunehmenden Globalisierung und der "Medialisierung" der jugendlichen Lebenswelten gerecht zu werden (z.B. Bucholtz 2002 oder die Beiträge in Maira & Soep 2004). Die Abwendung von der Sichtweise, Jugendliche als passive, homogene, soziale Gruppe zu verstehen, die ausschließlich in Opposition zur Welt der Erwachsenen definiert wird und die in diese durch klar markierte Initiationsriten integriert wird, ermöglichte die Hinwendung zu aktiven Prozessen kultureller Produktion. Die Lösung von der exklusiven Anwendung devianzzentrierter Ansätze impliziert eine Ausweitung der Perspektive auf weniger spektakuläre, mehrheitlich nicht sozial auffällige Jugendkulturen. Neuere Ansätze (z.B. die Beiträge in Christiansen, Utas & Vigh 2006) versuchen nicht nur die Innensicht von Jugendlichen verstärkt in die Analyse zu integrieren, sondern auch den ambivalenten Charakter dieser Prozesse zu verdeutlichen und "kleine Unterschiede" zwischen den Jugendlichen und Jugendgruppen aufzuzeigen. Daran schließt die vorliegende Arbeit an. Obwohl in der Literatur darauf hingewiesen wird, dass Jugend jenseits von defizitären Definitionen schwer begrifflich zu fassen ist (Durham 2000, Bucholtz 2002) und statische, allgemeine Definitionsversuche nicht weiter führen, besteht für diese Arbeit die Notwendigkeit die Zielgruppe dieser Arbeit theoretisch zu rahmen. Verschiedene Arbeits-Definitionen bieten sich an: Zum einen Durhams (2000) aus der Linguistik abgeleiteten Vorschlag, Jugend als eine "shifting category"/"social shifter" zu theoretisieren (vgl. auch

Bucholtz 2002).⁵⁷ Dieser verweist auf die kontextabhängige, prozesshafte Konzeptualisierung von Jugend als soziale Kategorie und auf deren Dynamik sowie deren ambivalenten Charakter, kann jedoch alleine nicht ganz befriedigen, weil aufgrund der Breite eine interkulturelle Vergleichbarkeit erschwert wird. Zudem besteht die Gefahr, die für Adoleszenz herausgearbeiteten Charakteristika in unzulässiger Weise mit denen der Jugendphase zu vermischen, und somit die oben bereits erwähnten Unterschiede der Lebensphasen zu negieren, ohne einen relevanten Erkenntnisgewinn zu erreichen. Deshalb verstehe ich ergänzend dazu Jugend auch als historisch wandelbares, soziokulturelles Konstrukt, das in Machtbeziehungen eingebettet ist und das moralische Wertvorstellungen beinhaltet (Weinstein 1994, Luig & Seebode 2003, Comaroff & Comaroff 2005). Diese an konstruktivistische Debatten anschließende Definition orientiert sich an Ansätzen der interkulturell vergleichenden ethnologischen Jugendforschung, die seit etwa Mitte der 1990er Jahre versucht, jenseits regionaler Spezialisierungen anhand von Mikrostudien jugendlicher Lebenswelten Gemeinsamkeiten lokaler, kultureller Praktiken herauszuarbeiten, ohne die Analyse spezifischer kultureller und sozialer Prägungen zu vernachlässigen (vgl. dazu z.B. die Beiträge in Amit-Talai & Wulff 1995, in Dracklé 1996, in Luig & Seebode 2003 oder in Hegasy & Kaschl 2007). Sie wird auch der in der neueren Literatur verschiedentlich geäußerten Forderung gerecht, Machtbeziehungen verschiedenster Art bei der Analyse sozialer Praktiken von Jugendlichen mit ein zu beziehen, ohne jene gleich im Vorfeld ausschließlich auf die sozialen Beziehungen zu Erwachsenen zu fokussieren.

Männliche Jugendliche und *Popular Culture*

Bei der Frage nach dem sozialen "Klebstoff", der die Mitglieder informeller Jugendgruppen zusammenhält, ist der Bereich der populären Kultur von zentraler Bedeutung. Die Produktion, Distribution und der Konsum populärer Kultur erzeugt kulturelle Sphären zwischen elitären und "ethnischen" kulturellen Produktionsräumen, die für alle Mitglieder einer Gesellschaft – relativ unabhängig von Klassenzugehörigkeit oder sozialem Milieu – zugänglich sind. Am Beispiel jugendlicher Lebenswelten und performativer Praktiken populärer Kultur werden im Verlauf dieser Arbeit verschiedene gemeinschafts- und identitätsstiftende Prozesse untersucht. (Populär)Musik, deren charakteristische Eigenschaft in der unmittelbaren Mobilisierung und Repräsentation besteht, eignet sich als fruchtbares Forschungsfeld, um kollektive und Ich-

⁵⁷ Auch Argenti argumentiert bei seinem Versuch Jugend in Afrika zu definieren ähnlich, betont jedoch die komplex Einbettung in Hierarchie- und Machtverhältnisse bei Zuschreibungsprozessen: "The category 'youth' is therefore a moveable feast, a category used by different interest groups to define ever-shifting groups people" (2002: 125).

Identitätsbildungsprozesse von Jugendlichen zu untersuchen. Das gemeinsame Hören populärer Musik – sei es als musikalische Live-Darbietung (*Performance*) in Form von Konzertaufführungen oder von elektronisch reproduzierbaren Quellen (Musikkassetten oder Radioprogramme) wirkt als gemeinschaftsstiftender Prozess. Dieser setzt jedoch weder "face-to-face-Beziehungen" voraus, noch müssen daraus langandauernde soziale Beziehungen zwischen den Musik-Fans resultieren. Populäre Musik erfüllt besonders auf der semantischen Ebene kommunikative Funktionen, die unter anderem Vorstellungen von Geschichte transportieren, diese damit "speichern" und kritischen Reflektionen des Publikums zugänglich machen. Nicht zuletzt inszenieren sich populäre Musikgruppen als Geschichtenerzähler des Alltags und vermitteln den Eindruck, das Leben so zu schildern, "wie es wirklich ist". Dies eröffnet besonders jugendlichen Musikkonsumenten die Möglichkeit, sich mit den in den Liedern getroffenen Aussagen zu identifizieren und die dort entworfenen Szenarien mit eigenen Vorstellungen von der Vergangenheit, von der Gegenwart und von Szenarien der Zukunft zu vergleichen, bzw. einer kritischen Evaluation zu unterziehen. Besonders Musikgruppen und -stars, die "neo-traditionellen" Stilen verpflichtet sind, teilen die Perspektive auf die Welt mit ihrem größtenteils jungen Publikum. Deren musikalische Produkte werden besonders in performativen Kontexten (z.B. bei Konzertauftritten) von Jugendlichen als Repräsentationsform ihrer Nöte und Wünsche begriffen, die gleichzeitig auf vielfältige Weise Kritik an sozio-ökonomischen, politischen oder kulturellen Bedingungen ermöglichen. Jedoch formulieren nur wenige populären Lieder semantisch explizite politische Botschaften, doch werde ich in dieser Arbeit zeigen, dass auch Lieder, die in ihren Texten keine offensichtlichen politischen Intentionen verfolgen, zumindest auf einer strukturellen Ebene kritisches Potential beinhalten können (wie z.B. in einigen Stücken der lokalen Rap-Musik), das durch den gezielten Bruch sozial anerkannter Konventionen und Normen der hegemonialen Kultur ausgedrückt wird (siehe dazu Kapitel 4 und 5).

Demgegenüber erscheinen Jugendliche durch lokal organisierte Männertanzgruppen als direkte Produzenten und Repräsentanten dörflicher Identitäten aber auch als Agenten kultureller Innovationen, die hinsichtlich der aufgeführten Tanzstile historische Differenzen ausbildeten (siehe dazu Kapitel 6). Sowohl die informellen als auch die formellen Jugendgruppen schöpfen aus dem Fundus populärkultureller Ressourcen und zitieren einander auf der inhaltlichen wie auch auf der formalen Ebene. Nach Ferguson (1999: 98) setzen das Erschaffen und die Repräsentation eines Stils zwar Wissen voraus, jedoch ist Stil "a practical kind of knowledge: more 'knowing how' than 'knowing that'" (vgl. Meyer 2004a und Gunner 2005). Unter dieser Perspektive gewinnt die Handlungsebene der Produzenten eines

spezifischen Stils bei der Interpretation und der Analyse stilistischer Unterschiede an Bedeutung. Weiterhin rücken die Rolle des Publikums bei der kulturellen Produktion ins Zentrum des ethnologischen Interesses (siehe Barber 1997b und Schulz 2001) sowie die politischen Dimensionen von *popular culture*.

Politik verstehe ich in diesem Zusammenhang als "soziales Feld" im Bourdieuschen Sinn. Der Begriff der Politik wird in der Diskussion dreidimensional konzeptualisiert. Dabei wird unterschieden zwischen Form, Inhalt und Prozess. Ich verwende in dieser Arbeit einen Politikbegriff, der nicht primär auf das Gefüge von Normen, auf Verfahrensregelungen sowie auf die institutionelle Dimension (*polity*) und auch nicht vordergründig auf die normative, inhaltliche abhebt (*policy*), sondern unter Anwendung des *agency*-Konzepts auf Spielräume sozialer Akteure bei Prozessen der Ver- und Aushandlung konfliktiver sozio-kultureller Felder fokussiert und damit den prozessualen Aspekt betont (*politics*) (vgl. dazu auch z.B. den Ansatz von Comaroff 1985).⁵⁸

Die ethnologische Diskussion um *Popular Culture* und Bestimmung der eigenen theoretischen Position

Bei der Diskussion um *popular culture* scheint es, als handle es sich um ein klar definiertes Konzept, dessen Bedeutung sowohl im Alltagssprachlichen als auch im wissenschaftlichen Sprachgebrauch eindeutig definiert ist. Immer wieder wurde darauf hingewiesen, dass eine Definition des Begriffs als wissenschaftliches Konzept problematisch sei und aufgrund der Komplexität kontextualisiert werden müsse (Storey 1993, Barber 1987, 1997a, Fabian 1998). Bereits die deutsche Übersetzung "Volkskultur" oder "Kultur des Volkes" verweist auf eine grundlegende Schwierigkeit: Wer ist der amorphen Kategorie des Volkes zugehörig und wer ist ausgeschlossen? Weiterhin bleibt die Frage unbeantwortet, ob sich dem Begriff von der Produzenten- oder der Rezipientenseite her genähert werden solle.⁵⁹ Unter einer konsumorientierten Perspektive, die kulturelle Produkte und kulturelle Praxisformen bezeichnet, welche von der Mehrheit der Bevölkerung konsumiert bzw. ausgeführt werden, wird der Begriff auf rein quantitative Eingrenzungen reduziert. Dabei werden qualitative Aspekte vernachlässigt. Kultur erhält so erst durch die Anzahl der Konsumenten und sozial

⁵⁸ Die Diskussion um Politikbegriffe ist äußerst komplex. Jenseits des oft zitierten aristotelischen Politikbegriffs wird z.B. oft auch die Arendtsche Perspektive, die durch die Erfahrung des Faschismus geprägt ist, in der Debatte prominent vertreten (vgl. dazu z.B. Arendt 1951, 1993, die Beiträge in *Social Research* 44,1 von 1977 und dort besonders den Beitrag von Sternberger: 132-146 sowie Bielefeldt 1993).

⁵⁹ Positionen, welche vornehmlich aus der Produzentenperspektive argumentieren vertreten z.B. Adorno (1941 und modifiziert 1975 oder Horkheimer & Adorno 1972), für eine rezipientenzentrierte Sichtweise siehe stellvertretend Fiske (1989a,b).

Handelnden den differenzierenden Zusatz "populär" und verweist damit ausschließlich auf die Rezipientenseite. Andererseits ist auch eine rein äquivalenzzentrierte Perspektive, in der Produzenten und Konsumenten der Kultur des Volkes idealtypisch deckungsgleich gedacht werden, problematisch. Zwar werden damit implizit Aussagen über die Produktions- und Konsumverhältnisse getroffen, die sich jedoch wiederum ausschließlich auf die unklare Kategorie "Volk" beziehen, ohne differenzierte Abgrenzungen gegenüber anderen kulturellen Feldern vorzunehmen. Beide Verständnisse des Begriffes *popular culture* vernachlässigen den Bereich der Präsentationsmodi und Prozesse der Bedeutungszuschreibung und bleiben deshalb unbefriedigend.

Karen Barber (1987) hat in ihrem weit rezipierten, regional auf Afrika fokussierten Übersichtsartikel die Begrifflichkeit "populäre Kultur" (*popular culture*) durch "populäre Kunst" (*popular arts*) ersetzt, ohne diesen terminologischen Wechsel fundiert zu theoretisieren und schloss damit an eine kunstethnologische Debatte an: Besonders auf dem Gebiet der außereuropäischen Kunstgeschichte hielt sich lange die binäre Opposition zwischen "traditioneller" und "moderner" Kunst. Erstere wurde meist in ländlichen Gebieten vermutet, während die Moderne in urbanen Räumen verortet wurde. Dahinter stand die Ideologie einer weitgehend geschlossenen, intakten und monolithischen dörflichen Gemeinschaft, deren unverfälschte kulturelle Produktion authentische Kunstwerke zu erschaffen schien, die weder eine erhöhte Komplexität aufwiesen, noch eine individuelle Spezialisierung oder Handschrift des Produzenten. "Traditionelle" Kunst schien nicht kommerziell orientiert zu sein und allen Mitgliedern der meist ethnisch homogen gedachten Gemeinschaft zugänglich und verständlich.⁶⁰ Die urbane Bevölkerung z.B. in afrikanischen Staaten galt als "fortschrittlich", da sie dem Einfluss und der Kontrolle westlicher Infrastruktur unterlag. Dazu zählten westliche Schulbildung, politische Organisationsformen, Verwaltung und nicht zuletzt der Zugang zu Geld, zu Konsum- und Industriegütern und in zunehmendem Maße auch zu Kommunikationsstrukturen (wie beispielsweise Medien, Transport und Telefon). Die soziale Zusammensetzung der Bewohner der Stadt war jedoch äußerst heterogen. Stadtbewohner waren keineswegs nur der privilegierten Elite zugehörig. Eine dritte Kategorie afrikanischer Kultur, die angesiedelt war zwischen den beiden genannten Polen, schien erst durch bzw. nach dem Kontakt mit den europäischen Kolonisatoren entstanden zu sein.⁶¹

⁶⁰ Die Beschäftigung mit *folktales*, Sprichwörtern, Liedern und anderen Ausdrucks- und Darstellungsformen, die innerhalb einer ethnischen Gemeinschaft als allgemein zugängliches Wissen kursierten wurden vor allem in den USA als *folklore studies* vorangetrieben (vgl. dazu auch Kapitel 1 dieser Arbeit).

⁶¹ Neben der arroganten Überschätzung der Auswirkungen europäischer Expansionspolitik und unterlegt mit einer naiven, linearen Modernisierungsvorstellung, verneinen diese Interpretationsversuche vor allem die

Johannes Fabian hat sich im Laufe seiner mehrere Jahrzehnte andauernden Beschäftigung mit populärer Kultur in der DR Congo (vormals Zaire) mit unterschiedlichen Genres vergleichend auseinandergesetzt.⁶² Das Untersuchungsfeld der Populärkultur stellt sich ihm als heterogener Komplex dar, dessen Genres auf unterschiedliche Weise miteinander in Beziehung stehen: "[T]he members of the Jamaa shared with millions of other Zairians their petit bourgeois attitudes toward their living rooms, their ideas of picture they would like to have on the wall or a tune they would like to listen and dance to. In fact religion was just one domain and one kind of discourse that, together with music, painting and theatre, made up a vast complex of thought, representations, and performances. And that was popular culture" (Fabian 1998: 6). Ausgehend von seinen primären Studien zu einer christlichen, religiöse Bewegung (Jamaa) in der DR Congo, die zur Zeit der Forschung Fabians noch den Namen "Zaire" trug, reflektiert Fabian bei der Forschung zu *popular culture* in Shaba (Zaire) über das Verhältnis von widerständigem Potential und Macht, der "power within" populärkultureller Genres, die er aus einer vergleichenden Perspektive ableitet: "Shaba popular culture demonstrated its capacity to create spaces of freedom for expressions in movements (among others) such as the Jamaa, genre painting, and theater. Such accomplishments rest not on single acts of contestation but rather on repetitive enactment of ideas, on practices that are socially constituted. The issue of power and resistance in studies of popular culture therefore cannot be reduced to determining whether or not, or when and where, expressions of popular culture qualify as acts of resistance; what we need to understand is how popular culture creates power to resist power" (*ibid.*: 68-69). Bei dem Versuch der Eingrenzung des Untersuchungsfeldes weist er auf die enge Beziehung zwischen einem allgemeinen Verständnis von Kultur und der Abgrenzung zu *popular culture* hin: "Much like culture without a qualifier, popular culture signals discursive strategies and research practices that produce a certain kind of knowledge. When we add the qualifier 'popular' to culture, we do so because we believe it allows us to conceptualize certain kinds of human praxis that the concept of culture without the qualifier either ignores or makes disappear" (Fabian 1998: 1). Etwas später fährt er fort: "Popular culture signals a discourse that raises issues of power, if only because it tends to contest what is being affirmed about culture" (*ibid.*: 3). Auch von anderen AutorInnen ist in der neueren ethnologischen Diskussion immer wieder darauf hingewiesen worden, dass Definitionsversuche von *popular culture* vornehmlich defizitären Charakters seien. Bei der Verwendung des Begriffes werde eine

Möglichkeit einer kreativen eigenständigen kulturellen Entwicklung in Afrika (und auch in anderen außereuropäischen Ländern jenseits der industrialisierten Zentren der nördlichen Hemisphäre).

⁶² Dazu gehörten z.B. die religiöse Jamaa-Bewegung (1971), populäre Sprache am Beispiel des "Shaba-Swahili" (1986), Theater (1983, 1990), Malerei (1996), Musik und "materielle Kultur" (1997).

andere Kategorie mitgedacht, die all das beinhaltet, was nicht zu *popular culture* zugeordnet werden könne (Barber 1987, 1997a, Bourdieu 1993, Storey 1993). Unter diesem unsichtbaren Anderen wurde besonders im europäischen Kontext eine sogenannte elitäre Hochkultur verstanden.⁶³ Es schien leichter zu sein, das unsichtbare andere Konstrukt zu definieren, als eine positive Definition des höchst uneindeutigen, dynamischen und kreativen Feldes der populären Kultur zu schaffen. "[P]opular culture has been a means of survival as well as a weapon of defense", bemerkt Fabian (1998: 133). Anstatt sich in Debatten um die Theoretisierung des Populärbegriffs zu verlieren, "(...) we should concentrate on what it makes appear and become known, rather than agonize about the adjective 'popular'" (Fabian 1998: 3). Die Beschäftigung mit Populärkultur hat für Fabian eine politische Dimension: "[R]elations of power need to be considered not just as imposed by colonial imperialism but as inherent in cultural processes that are predicated as much on freedom and confrontation as on norms and integration" (...) [P]opular culture liberates us from elitist, hierarchical, and integrative thought about culture" (Fabian 1998: 33). Gleichsam entfalte Populärkultur ein Kraft, die ihrem prozessualen, dynamischen Charakter geschuldet sei und dem Umstand "that power is constantly established, negated, and reestablished. (...) *Popular culture* "[is] working against the accumulation and concentration of power". (...). Acts of creation and negation are the 'moments of freedom'" der *popular culture*. (Fabian 1998: 133). Diese "Momente der Freiheit", die Fabian hier meint, sind jedoch nicht final sondern episodisch angelegt: "The political vision behind popular culture as 'moments of freedom' is decidedly not one of revolution and liberation, once and forever. (...) ... freedom comes in moments" (*ibid.*: 139).

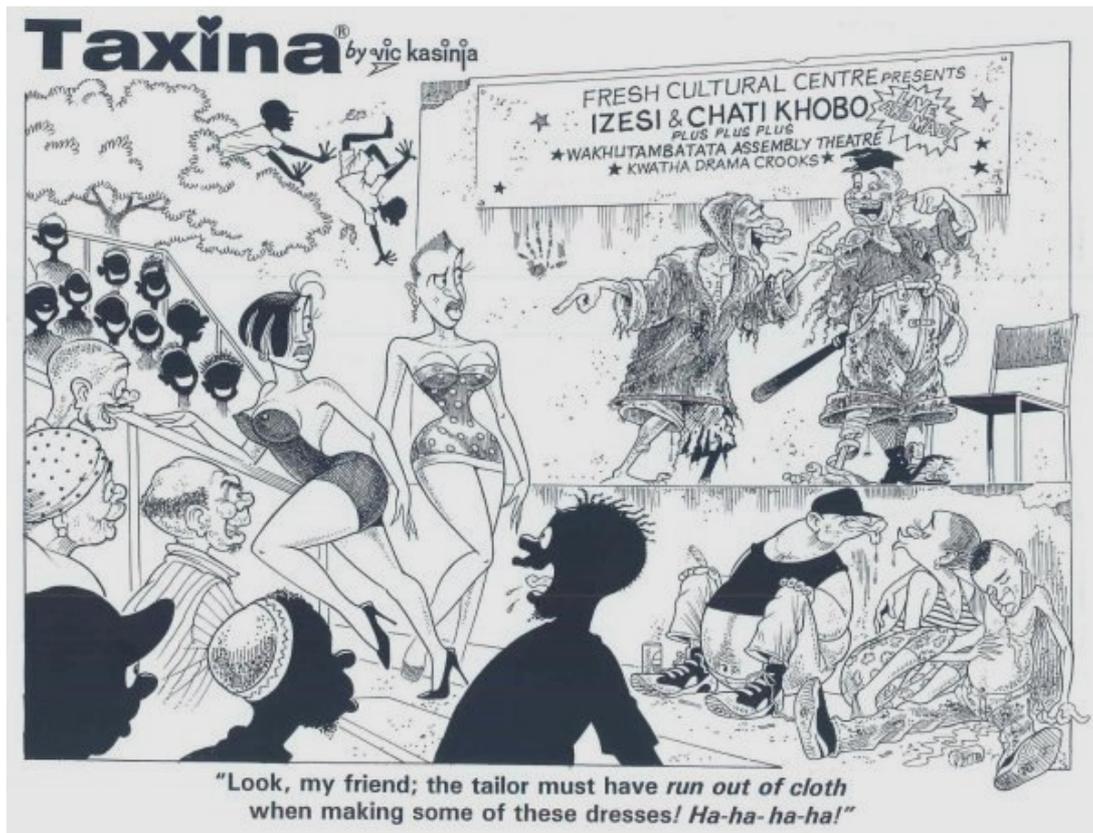
Spätestens seit den 1980er Jahren war die Flut kultureller Produkte nicht mehr zu verleugnen, die weder als rein "traditionell" noch als "modern" (im westlichen Sinn) bezeichnet werden konnten. Zudem eroberten die als Schimären wahrgenommenen Kunstwerke zunehmend den europäischen und amerikanischen Kunstmarkt und führten dort zu Verwirrung, da sie weder konservative Erwartungen nach einer ursprünglichen, unverfälschten "primitiven" Kunst entsprachen, noch den Vorstellungen der bourgeoisen "Gralshüter" moderner Kunst und Hochkultur (Kritiker, Kunsthistoriker, Galeristen, Intellektuelle). Der Synkretismus als wesentliches Charakteristikum dieser Kunstformen erschien westlichen Theoretikern zunächst verwirrend und wurde weniger als Indiz für eine hohe Kreativität der Produzenten gesehen, als vielmehr funktional mit Begriffen wie beispielsweise "Akkulturation",

⁶³ Siehe dazu auch die Perspektive der "Frankfurter Schule" (z.B. Adorno 1941, 1975, Horkheimer & Adorno 1972), in der "Massenkultur" als Strategie der von der herrschenden Klasse dominierten Kulturökonomie zur Produktion und Aufrechterhaltung von Abhängigkeitsverhältnissen verstanden wird.

"Kulturimperialismus", und mit dem Mangel an materiellen und immateriellen Ressourcen erklärt. Der Kategorie *popular culture* haftet teilweise bis zum heutigen Tag der pejorative Ruf an, "low class culture" zu sein und damit nur wenig formale Komplexität und kritisches Potential sowie keine hochstehende Moral aufzuweisen. Während in früheren Studien der Bereich der *popular culture* meist der Vorstellung einer elitären Hochkultur gegenübergestellt wurde, versuchte Barber (1987) das Forschungsfeld unter dem Begriff *popular art* mit der regionalen Spezialisierung auf Afrika zu systematisieren und einen theoretischen Rahmen für die neuere Diskussion zu entwerfen. Dabei wurden die vielfältigen Genres populärer Kultur aus der Perspektive der Produzenten und der Konsumenten beleuchtet und als Gattung zwischen sogenannter traditioneller und elitärer Hochkultur verortet. Charakterisiert durch eine synkretistische dynamische und polyseme Struktur, erschien *popular culture* als Forum, auf dem Themen angesprochen wurden, die das heterogene Publikum bewegen, an denen es wirklich interessiert ist.

Unter dem Begriff *popular culture* wird im folgenden Text eine Vielzahl öffentlicher, heterogener Ausdrucks- und Darstellungsformen sowie Handlungen gesellschaftlicher Gruppen verstanden, in denen alternative Szenarien zur Lebenswelt der Rezipienten thematisiert werden und die unmittelbar Bezug auf konflikthafte soziale und kulturelle Felder nehmen. Die Produzenten dieser Kultur bieten den Rezipienten Möglichkeiten sich mit unterschiedlichen Aspekten ihrer Lebenswelt kritisch auseinanderzusetzen, sich ihre Lebenswelt neu anzueignen, ohne jedoch zwingend den Ausgang dieser Prozesse völlig zu determinieren. Es handelt sich vielmehr um Angebote, deren letztliche Annahme oder Ablehnung zum großen Teil dem Publikum überlassen wird. Damit erscheint *popular culture* einerseits als eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Transformations- und Globalisationsprozessen, andererseits aber auch mit der Frage der eigenen Identität und der eigenen Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe. *Popular culture* ist die kulturelle Sphäre, innerhalb derer die sozial Machtlosen gegenüber den Mächtigen – zumindest symbolisch – zurückschlagen können und in der "Außenwelten" in "Innenwelten" überführt werden aber auch "Innenwelten" in der "Außenwelt" zum Ausdruck gelangen (vgl. van Binsbergen 1995: 34, Fabian 1998: 81).

Abb. 4



Karikatur von Vic Kasinja, bis zu seinem Tod (2007) Zeichner bei der malawischen Tageszeitung "Daily Times". Die Zeichnung vereint semantische Verballhornungen von Spielstätten globaler Hochkultur (z.B. Fresh Cultural Centre = French Cultural Centre in Blantyre) und Vertretern lokaler Populärkultur (z.B. Kwatha Drama Crooks = Kwacha Drama Group) mit moralischer Kritik (öffentliche visuelle Darstellung von Prostitution, jugendlicher Rücksichtslosigkeit und Rausch) und dem Unverständnis der "neuen" Zeiten nach Banda, die am Beispiel des entfallenen "dress codes" durch das lokale, sehr populäre, lokale Komikerduo Izeki und Yakobu ("Izesi & Chati Khobu") thematisiert wird. (© 2002, <http://www.geocities.com/taxina2000/>, letzter Abruf: 10.10.2007).

Aufbau der Arbeit

Nachdem in der Einleitung einige Eckpunkte der postkolonialen politischen Geschichte Malawis skizziert und Jugend sowie Adoleszenz und das Verhältnis männlicher Jugendlicher zum Feld der populären Kultur innerhalb der ethnologischen Diskussion verortet wurden, schließt im folgenden ersten Kapitel eine theoretische Standortbestimmung der zentralen Begriffe Tanz und Musik, die wichtige Genres populärkultureller Ausdrucksformen für Jugendliche darstellen, an. Danach werden die Feldforschungsmethoden, mit denen ich Daten über informelle sowie institutionalisierte Jugendgruppen aufgenommen habe, vorgestellt. Die darauf folgende Rekonstruktion von Lebenswelten informeller männlicher Jugendgruppen im städtischen Umfeld Chitipas in Kapitel 3 basiert auf diskursivierten Selbstrepräsentationen,

normativen Vorstellungen und der sozialen (Alltags-)Praxis männlicher Jugendlicher. Einerseits werden individuelle und kollektive Prozesse der Stiftung von Identität anhand der diskursiv in Interviews und in informellen Gesprächen geäußerten Aussagen von Jugendlichen in der Stadt untersucht. Andererseits wird neben der Diskursebene auch die Handlungsebene, d.h. soziale Handlungen Jugendlicher zur Herstellung von Gemeinschaft und von Differenz sowie nonverbale, symbolische Repräsentationsprozesse in die Analyse integriert. Ein wichtiges kulturelles Feld, aus dem sich die Jugendlichen Symbole aneignen, ist der Bereich populärkultureller Produkte. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Felder der populären Musik und des Tanzes, die sich sowohl aus lokalen als auch aus globalen Stilelementen zusammensetzen. Deshalb schließt in Kapitel 4 eine historische Aufarbeitung der populären lokalen und globalen Musiktraditionen an. Aufgrund der großen Bedeutung der Verbreitung durch elektronische Medien beginnt die historische Analyse zeitlich bei den ersten Schallplattenaufnahmen und endet bei zeitgenössischen Medien der audio-visuellen Verbreitung der Musikstile am Beispiel von Musikvideos ausgewählter malawischer Musiker. Diese Videos, die neben dem klanglichen Ausdruck von Musik und den semantischen Botschaften der Liedertexte auch die Visualisierung von koordinierten Bewegungsabläufen (wie z.B. Tanz) sowie andere Inszenierungspraktiken der Musikgruppen sichtbar machen und dem jugendlichen Publikum als Inspirationsquellen für soziale und symbolische Praktiken dienen, sind Gegenstand der Interpretation und der Analyse in Kapitel 5. In ländlichen Gebieten Karongas wurden individuelle und kollektive Selbstrepräsentationen männlicher institutionalisierter Jugendgruppen durch geschlechtshomogene Tanzgruppen, die sich in verschiedenen Stilen im agonalen Modus präsentieren, untersucht. Die historisch eingebettete differenzierte Rekonstruktion dieser Tanzstile und eine Analyse der Tanzformen beschließen den empirischen Teil der Arbeit in Kapitel 6. Danach werden in Kapitel 7, dem Schlusskapitel, die Ergebnisse der Forschung zusammengefasst, Anchlüsse zur Diskussion um eine Ethnologie der Jugend hergestellt und im abschließenden Ausblick Desiderata der Forschung benannt. Im Epilog wird in knapper Form über Ereignisse der Zeit zwischen der Durchführung der Feldforschung und der Fertigstellung der darauf basierenden Dissertationsschrift reflektiert. Nach der Dokumentation der für die Arbeit verwendeten Quellen (Literatur und audio-visuelle Quellen) folgen in den Appendices biographische Daten der KerninformantInnen und Informationen über die Interviews mit den im Text erwähnten Jugendlichen (Appendix A) sowie Nachweise der Abbildungen (Appendix B).

Fremdsprachliche Begriffe werden – sofern sie nicht bereits in den deutschen Sprachschatz übergegangen sind – in der Arbeit kursiv geschrieben. Die Regelung entfällt bei wörtlichen

Zitaten. Landesbezeichnungen wie z.B. Tanzania, Zambia oder Zimbabwe werden in der international gebräuchlichen Schreibweise übernommen, bei Malawi habe ich auf die Verwendung diakritischer Zeichen verzichtet. Bei längeren, mehrzeiligen Zitaten habe ich auf eine gesonderte Absetzung durch Einrücken der Seitenränder verzichtet, um den Textfluss nicht zu unterbrechen.

Die Liedertexte in Kapitel 4 sind aus verschiedenen lokalen Sprachen Malawis ins Englische übersetzt worden, wobei dort auf die kursive Formatierung der englischsprachigen Übersetzungen oder in Englisch gesungenen Passagen verzichtet wird. Die Orthographie der Texte in lokalen Sprachen folgt den Vorgaben der jeweiligen Übersetzer. Quellenangaben zu zitierten Liedern auf Tonträgern sind durch eine Kombination von Großbuchstaben und Zahlen, die durch einen Doppelpunkt und ein Leerzeichen getrennt werden, gekennzeichnet (z.B. A für Seite/Tonspur 1 gefolgt von der numerischen Angabe über die Position der entsprechenden Komposition auf der jeweiligen Seite/Tonspur). Beschreibungen von Konzertereignissen im gleichen Kapitel sind einzeilig und kursiv gesetzt sowie an beiden Seitenrändern eingerückt, um ihren deskriptiven Charakter deutlich hervorzuheben.

KAPITEL 1

Musik und Tanz in der ethnologischen Theoriediskussion

"Dance is the most neglected of all art fields in African studies, despite the fact that virtually all scholars who have carried out research on the continent have viewed dances and often photographed them. It is as if that which is closest to the human body experience is, paradoxically, the hardest to discuss and describe. Among other reasons, this is because dance, like music, is so difficult to translate in written texts."

(Ottenberg 1997: 10)

"Dance provides a spectacle in most societies and an obvious topic for anthropological curiosity, yet curiously it remains largely unresearched. It has an elusive quality, which adepts and those who have known it all their lives find easier to demonstrate than to explain in so many words. It has to speak for itself, and although often far from uninviting towards the visiting anthropologist, its hidden code remains hidden, and research remains in an impasse. Because we have no initial ideas about dance, we ignore the opportunity that it provides, and because we ignore it the stock of ideas remains low and it continues to be ignored."

(Spencer 1985b: 1)

*

Die Literaturlage zum Thema Tanz ist kaum überschaubar und umfasst sowohl akademische als auch nicht-akademische Werke teilweise voluminösen Umfangs. Selbst bei Auslassung nicht-akademischer Schriften (beispielsweise von Profi- sowie Amateurtänzern und -musikern, von Tanz-, Musik- und Kulturkritikern, von Künstlern, Filme- und Theatermachern, Produzenten, Feuilletonisten, Schriftstellern, Poeten und Intellektuellen) bleibt ein riesiges *Œuvre* akademischer Literatur verschiedenster Disziplinen aus den Sozial- und Kulturwissenschaften, der Archäologie und Geschichtswissenschaften, der Musik-, Theater- und Literaturwissenschaften, der Religionswissenschaft, der Philosophie, den Erziehungswissenschaften, um nur die prominentesten zu nennen. Ich beschränke mich hier selektiv auf ethnologisch relevante Literatur.⁶⁴

⁶⁴ Einen Überblick über Tanzformen (jeweils mit umfassenden Literaturverzeichnissen) bieten z.B. Cohen (ed.) 1998 und diverse Lexika des Tanzes und/oder der Musik – teilweise regional oder stilistisch auf spezifische Genres begrenzt. Zum Überblick über ethnologisch relevante Literatur allgemein siehe z.B. Kaepler (1978), Reed (1998), Royce (2002), Spencer(1985b) und Williams (2004), regional und theoretisch heterogene Studien bieten die Beiträge in Spencer (ed.) 1985, zu afrikanischen Tanzformen siehe z.B. die Beiträge in Dagan (ed.) 1997. Den Versuch Bibliographien zum Thema Tanz allgemein zu verfassen, unternahmen z.B. Kurath (1960), Hanna (1976b) Eine breitere und systematisiertere bibliographische Zusammenstellung versuchte Fleshman (ed.) 1986. Rust (1996) bietet eine umfangreich, kommentierte Bibliographie englischsprachiger Literatur zu

In der ethnologischen Debatte werden Musik und Tanz als "affektive" kulturelle Äußerungsformen (Kealiinohomoku 1979, Blacking 2000) verstanden, die eng miteinander verflochten sind. Um meine Perspektive der sozio-kulturellen Aneignungsprozesse der Welt von männlichen Jugendlichen durch Tanz und Musik in einen ethnologischen Zusammenhang zu stellen, bedarf es zunächst einer historischen Rekonstruktion des theoretischen Rahmens. Innerhalb dessen werden die Ansätze deutlich, deren Anwendung für eine ethnologische Auseinandersetzung mit Tanz und Musik gewinnbringend sind. Zunächst arbeite ich die Zusammenhänge zwischen beiden Ausdrucksformen heraus, um anschließend die für die vorliegende Arbeit wichtigsten Vorläufer aus der Tradition der *folklore studies*, der US-amerikanischen Kultur- sowie der britischen Sozialanthropologie zu diskutieren, die bis heute neuere ethnologische Arbeiten über Tanz und Musik beeinflussen. Bei der historischen Nachzeichnung der interdisziplinären Beiträge zu Tanz steht die Frage im Mittelpunkt, inwieweit es bisher gelungen ist, eine "Ethnologie des Tanzes" im Wissenschaftsdiskurs zu etablieren. In die Ausführungen eingebettet ist eine selektive Darstellung musikethnologischer theoretischer Ansätze, die regional vornehmlich auf sub-saharische afrikanische Musiktraditionen begrenzt ist.⁶⁵ Sie erhebt keinen Anspruch auf Repräsentativität und Vollständigkeit, sondern wird vielmehr grundsätzlich von den Berührungspunkten zum Tanz und von der Relevanz für die Interpretation meiner empirischen Daten aus Malawi geleitet. Eine Zusammenfassung der theoretischen Grundlagen zur ethnologischen Erforschung von Tanz und Musik, die für meine Analyse des empirischen Materials von Bedeutung sind, beschließt dieses Kapitel.

religiöser Musik und Tanz. Über neuere Entwicklungen im Tanz und tanzkritische Diskurse informiert eine große und inhaltlich sehr heterogene Anzahl von Fachzeitschriften, sowie eine große Anzahl von audiovisuellen Dokumenten (Tonträger, Ethnographische Filme, Dokumentar- und Spielfilme, Tanzvideos und DVD).

⁶⁵ Musik unter anthropologischer Perspektive ist Gegenstand einer eigenständigen Teildisziplin zwischen den Musikwissenschaften und Ethnologie, der Vergleichenden Musikwissenschaften, die im deutschsprachigen Raum auch als Musikethnologie oder "Ethnomusikologie" (Simon 1978) bezeichnet wird. Dies ist nicht der Platz, um grundlegende musikethnologische Positionen zu referieren. Stattdessen möchte ich an dieser Stelle stellvertretend auf Arbeiten von Merriam (1959, 1964, 1977), Lomax (1968), Nketia (1974), Berliner (1978, 1993), Simon (1978), Blacking (1995, 2000), Nettl (1983, 1995), Coplan (1985), Waterman (1990), Bender (2000, 2007) und Erlmann (1991, 1996a,b und 1999), sowie auf die Beiträge in Blacking (1977), in Nettl (1978), in Simon (1983) und in Erlmann (1991) verweisen. Für eine strukturalistische Perspektive siehe z.B. Feld (1982, 1984, 1988), die Beziehung zwischen Musik und strukturalistischen Theorieansätzen Lévi-Strauss' beleuchtet Burkamp (2003). Zum umfangreichen Werk Kubiks zu Musiktraditionen Malawis und der angrenzenden Regionen siehe Kapitel 4.

1.1 Musik, Tanz und Bewegung: Zusammenhänge zwischen Musik und Tanz

Der einer kulturhistorischen Tradition verpflichtete Musikethnologe Gerhard Kubik hat in einem weit rezipierten Einführungswerk (2004) zu afrikanischer Musik grundsätzliche Thesen zu Zusammenhängen von Musik und Tanz formuliert. In seinen Ausführungen konzentriert sich der Autor zunächst auf die Klärung der semantischen Felder, um darauf aufbauend eine verstehende Position zu Musik- und Tanztraditionen des sub-saharischen Afrika zu entwickeln. Generell kritisiert Kubik (2004: 41ff.) die Behandlung afrikanischer Tänze in der musikethnologischen Literatur, die durch unzureichende Berücksichtigung der emischen Sichtweise ("mangelnde Erfahrung von innen her") geprägt sei und durch die Verwendung eurozentrischer Dokumentationstechniken ("Projektion ungeeigneter Notationssysteme [etwa Laban oder Benesch (*sic!*) u.s.w.], die für sich universale Anwendbarkeit beanspruchen") dominiert werde.⁶⁶ Angesichts der daraus resultierenden, mangelhaften Beschreibungen und Analysen, erhebt er die Forderung nach intrakulturellen Studien afrikanischer Tänze.

Universelle Kategorisierungen von Musik oder Tanz als voneinander getrennte Bereiche sind für Kubik nicht haltbar: "In den afrikanischen Sprachen gibt es, soweit uns bekannt ist, kein Wort, das dem lateinischen Begriff 'musica' in seinem semantischen Feld genau entsprechen würde, obwohl dieses Wort als Entlehnung inzwischen in das lexikalische Inventar einer Reihe von afrikanischen Sprachen – nicht selten mit veränderter Bedeutung – eingedrungen ist. So erscheint es etwa in Kiswahili als *muziki*" (61). Musik in Afrika, postuliert Kubik für die gesamte historische Bandbreite musikalischer Traditionen, sei "nicht nur ein akustisches, sondern ebenso einotionales Ereignis, wobei der Bewegungsaspekt ein strukturelles Eigenleben" zeige, bei dem sich "in der Regel mehr als einotionales Zentrum isolieren" lasse (69).⁶⁷ Tanz und Musik in Afrika, so Kubiks These (62-63), müssten deswegen stets zusammen gedacht werden, weil wesentliche Aspekte, des auditiven wie des kinetischen Bereichs der Musikgestaltung identisch seien. Vor allem seien Musik und Tanz untrennbar durch das gemeinsame *zentrale Moment der Bewegung* miteinander verknüpft (siehe auch Dauer 1983a,b,e). Zur engen Verbindung, die sich durch "identische motionale Patterns (Bewegungsgestalten, Bewegungsmuster)" äußere, trete in afrikanischen Sprachen eine Erweiterung des semantischen Feldes durch "Elemente, die vom Standpunkt einer nichtafrikanischen Kultur bereits als 'Schauspiel', 'Theater' usw. klassifiziert wurden", hinzu.

⁶⁶ Zu den verschiedenen Techniken der Notation von Körperbewegungen im Tanz siehe die Ausführungen weiter unten in diesem Kapitel.

⁶⁷ "Der Ausführende produziert nicht nur Klänge (zum Zuhören), sondern bewegt seine Hände, Finger, nicht selten auch Kopf, Schulter, Beine, ja gelegentlich sogar die Augenlider" (Kubik 2004: 69).

Deshalb schlägt Kubik die Verwendung des Doppelbegriffs "Musik/Tanz" als adäquaten musikethnologischen Terminus vor (41). In den meisten Bantusprachen Afrikas existiere ein Kontrastpaar, mit dem der Bereich "Musik/Tanz" kategorisiert werde. Während sich der eine Teil ungefähr mit "Gesang" oder "Lied" übersetzen lasse, verweise der zweite auf "Tanz" (63). Klangmuster ("patterns of sound") und Bewegungsmuster ("patterns of body movement") stünden in dialogischer Beziehung und ermöglichten die körperliche Antwort auf den entstandenen Gesamtklang durch Tanz. Nach Kubik bewirke die häufige Konfrontation mit Tanz und Musik von der frühen Kindheit an in afrikanischen Gesellschaften eine Internalisierung, eine Verleiblichung, tänzerischer Gesten, die reflexartig durch das Ertönen von Musik, bzw. Klangmustern, abgerufen würden.

Am Beispiel des Begriffs "*ngoma*" erläutert Kubik die Komplexität semantischer Diskurse um das "Musik/Tanz"-Feld und betont die Bedeutungsvielfalt des afrikanischen Verständnisses der in europäischen Diskursen klar voneinander getrennten Phänomene⁶⁸: "Das Wort *ngoma* ist der grundlegende Ausdruck im Kiswahili, mit dem der Komplex Musik/Tanz angesprochen wird. Er gilt als Bezeichnung für alle Arten von Gemeinschaftsmusik und -tanz, in denen meist (aber nicht notwendigerweise) Trommeln eine Rolle spielen. Je nach dem Zusammenhang kann er mit 'Trommel', ohne auf einen spezifischen Trommeltypus einzugehen, 'Tanz', aber auch 'Tanzveranstaltung', 'Tanzfest', 'Musik', 'Musikaufführung' und dergleichen übersetzt werden. Jede dieser Übersetzungen ist unvollkommen, weil im Kiswahili-Ausdruck alle diese Kategorien gleichzeitig mit enthalten sind und konzeptuell mitschwingen. Bei interkulturellen Vergleichen von Terminologien muss außerdem beachtet werden, dass das semantische Feld von *ngoma*, ungeachtet phonetischer Variationen in verschiedenen Bantusprachen variabel ist. In anderen ostafrikanischen Sprachen hat es wesentlich eingeschränktere Bedeutungen als im Kiswahili" (61f.).⁶⁹ So werden beispielsweise bei den Tumbuka und Ntumba von Malawi nur spezifische Trommeln als *n'goma* bezeichnet (Friedson 1996). Bei den Chewa in Malawi wiederum ist *ng'oma* der Gattungsname für Trommeln überhaupt, wobei das semantische Feld in diesem Fall wiederum "Tanz" nicht mit einschließt. Dagegen ist *ingoma* die Bezeichnung der Königstrommeln des Mwami von Rwanda und gleichzeitig – bei gleicher Aussprache – in einer anderen Region Malawis die Bezeichnung für einen Kriegs- und Paradetanz der aus Südafrika im 19. Jahrhundert nach Malawi eingewanderten Ngoni.

⁶⁸ Zum *Ngoma*-Begriff siehe auch Gearhart (1998, 2005) sowie die Beiträge in Gunderson & Barz 2000, Barz (2004). Darin wird vor allem der Wettkampfcharakter der Musik- und Tanzperformances betont. Siehe auch Kapitel 6 dieser Arbeit.

⁶⁹ Kubik (2004: 66) vermutet, dass die Bedeutungserweiterung des Wortes *ngoma* in Kiswahili erst in kolonialer Zeit durch den Einfluss von Sprechern eintrat, die sich des Swahili nur als Verkehrssprache bedienten.

Der *ngoma*-Begriff wird in der ethnologischen Literatur auch jenseits des musikethnologischen Diskurses breit diskutiert. So sieht beispielsweise Janzen (1992) bei der Analyse des vielfältigen und heterogenen Phänomens in Zentral- und Ostafrika sowie im Südlichen Afrika therapeutische Konzepte als "Kern" des *ngoma*. In seiner Sichtweise dient *ngoma* der grundlegenden Funktion der sozialen Reproduktion und des gesamtgesellschaftlichen Wohlergehens. Dabei betont er den reziproken Charakter: "it became clear that just as one 'has ngoma done for one' so 'one does ngoma' with and for others. This is the meaning, in southern Nguni society, of '*i-sa-ngoma*', those who do ngoma" (Janzen 2000: 156, kursiv im Original). Die von verschiedener Seite geäußerte Kritik an Janzens Position (z.B. in den Beiträgen von van Dijk, Reis, & Spierenburg 2000) entzündete sich vornehmlich an der Fokussierung auf therapeutische Aspekte und an der Ausblendung politischer Funktionen des *ngoma*. Sie führte zu einer Erweiterung der Definition des *ngoma*-Begriffs um die Dimensionen Transformation, Konflikt und Macht, die von van Dijk, Reis, & Spierenburg (2000: 7) folgendermaßen formuliert wird: "1 ngoma is a way of articulating and commenting on processes of transition or transformation; 2 it produces a certain type of power and authority which is based on claims to a specific association and communication with the spirit world; 3 this power is embodied, expressed and effected in rhythm (drumming, singing, dancing)." Blokland (2000: 19-20) unterscheidet bei der Verwendung des Begriffs *ngoma* zwischen drei Begriffsfeldern: (1) einer aus Bantu-Sprachen abgeleiteten Bezeichnung für eine Trommel, (2) einer Bezeichnung sowohl für Musik, als auch von Trommeln begleitetem Tanz sowie für die Aufführung von (Trommel)Musik allgemein oder (3) einer Sammelbezeichnung für eine Gruppe von organisierten Akteuren, die tänzerische und musikalische *Performances* durchführen (vgl. Barz 2004: 4-5 und Gunderson & Barz 2000). Sind die beiden zuerst genannten Bedeutungsfelder gemeint, schlägt sie eine Schreibweise in kleinen Buchstaben (*ngoma*) vor, andernfalls markiert sie die auf die institutionelle Ebene bezogene Bedeutung mit Großschreibung (*Ngoma*).

Die Größe des mit *ngoma* bezeichneten komplexen Bedeutungsfeldes schließt allerdings keineswegs emische semantische Differenzierungen in Hinblick auf durch Musikinstrumente oder durch die menschliche Stimme hervorgebrachte Klänge aus. Am Beispiel des Gesangs führt Kubik (2004: 63-64) weiter aus: "Die Kategorie Gesang/Lied ist in zahlreichen Bantusprachen, wenn auch nicht in allen, von dem Verbum *-imba* abgeleitet, das man, wieder mit gewissen Vorbehalten, mit 'singen' übersetzen kann. (...) In verschiedenen Nominalklassen erscheint das Hauptwort dann etwa im Kiswahili als *wimbo*, im Chichewa und zahlreichen anderen Sprachen als *nyimbo*. In der Regel bezieht sich dieser Begriff nicht

nur auf den mit der menschlichen Stimme ausgeführten Gesang, sondern auch auf Instrumentalspiel. Dies hängt damit zusammen, daß melodisch-rhythmische Motive in afrikanischen Musikkulturen mit starken verbalen Assoziationen behaftet sind, also meist verbalisiert vorgestellt werden; und daß hinter instrumental ausgeführten Stücken Texte stecken, die der einheimische Zuhörer heraushören kann."

Auch die semantische Konzeptualisierung des Instrumentengebrauchs ist sehr elaboriert: "Instrumente werden in afrikanischen Musikkulturen nicht 'gespielt'. (...) In vielen Regionen ist ein Verbum gebräuchlich, das in seiner Grundbedeutung mit 'schlagen' übersetzt werden kann" (64). Im Süden Malawis "sprechen" bzw. "singen" bestimmte Instrumente wie z.B. Lamellophone oder Saiteninstrumente auch. So sagt man beispielsweise im Chichewa: "*kuyimba bangwe, kuyimba gitala, kuyimba sansi*, substitutiv übersetzt bedeutet es: eine Zither singen, eine Gitarre singen, ein Lamellophon singen. (...) Der Chichewa-Terminus *zoimbaimba* (Musikinstrumente), wenn man ihn in seine Komponenten zerlegt, bedeutet: jene Dinge (Gegenstände), die beständig singen. Im Chichewa hat also das Wort *kuyimba* ein so weites Bedeutungsfeld angenommen, daß es die instrumentale Ausführung von Gesängen und die Betätigung eines Musikinstrumentes mit einschließt" (66).

Dem Bedeutungsfeld "Gesang/Lied" steht komplementär "Tanz" gegenüber: "Im Chichewa von Malawi (...) bezeichnet der Begriff *chàmbà* jede Art von 'Tanz', 'Tanzfest' oder Ansammlung von Menschen zum Zwecke des Tanzens.⁷⁰ (...) Geht jemand zu einem *chàmbà*, dann kann man ihn weiter fragen, zu welcher Art von *chàmbà* er gehen wolle. Auf diese Weise werden Subkategorien sichtbar: er kann zu einem *chamba cha chinamwali* (Initiationstanz der Mädchen) gehen, zu einem *chamba cha gule* (Maskentanz), *chamba cha likwata* (Frauentanz *likwata*) und anderen Veranstaltungen. Ebenso gibt es den Ausdruck *chamba cha dansi*. Das englische Wort 'dance' wurde als *dansi* im Chichewa übernommen und hat hier eine gegenüber dem Englischen eingeschränkte Bedeutung. *Dansi* ist der 'moderne' Tanz zu *simanje-manje, lumba* und anderer Musik, live oder in Form einer Party mit Schallplatten" (67).⁷¹ Die Verbindung zwischen 'Gesang/Lied' und 'Tanz' sei, so Kubik weiter, einerseits auf der Ebene des Motionalen, das sowohl die Körperbewegungen beim Tanzen als auch beim Bedienen von Musikinstrumenten bezeichne und zugleich auch durch auditive Aspekte begründet. Hören und Bewegung seien semantisch untrennbar miteinander verwoben, "so daß man etwa *chamba cha likwata* einmal als *likwata*-Tanz, ein anderes Mal

⁷⁰ Kubiks (2004: 67) Hinweis auf die Nähe zu dem nur durch die Tonhöhe anders ausgesprochenen Chichewa-Begriff "*chàmbà*" (Bezeichnung für Marihuana) lässt eine Verbindung von Musik/Tanz und Entgrenzungserlebnissen (z.B. Rausch) vermuten (vgl. dazu auch Rao & Köpping 2000, die aus ritual-theoretischer Perspektive argumentieren).

⁷¹ Siehe auch Kapitel 4 dieser Arbeit.

als *likwata*-Musik beschreiben kann, zwischen den europäischen Begriffen hin- und herschwankend" (67-68). Durch die Verschmelzung des "auditiven" und des "kinetisch-motionalen" Auffassungsbereichs sei, so Kubiks These, Musik im sub-saharischen Afrika als "auditive Dimension unhörbarer Bewegungsstrukturen" (44) zu begreifen. Diese Auffassung von Bewegung sei ein essentielles Charakteristikum sub-saharischer afrikanischer Kulturen im Mutterland sowie in der Diaspora, die sie von allen anderen Kulturen unterschieden.

Übereinstimmend mit Kubiks Thesen argumentieren auch andere musik-ethnologische Autoren wie beispielsweise Alan Lomax (1968, Lomax, Berteniéff & Paulay 1969) bei dem Versuch des Nachweises der grundlegenden Differenz von afrikanischen Tanzstilen gegenüber europäischen. Die wesentlichen Unterschiede zwischen den Tanzstilen bestünden darin, dass in den zuletzt genannten der Rumpf dazu tendiere, wie ein einziger Block eingesetzt zu werden, während in den afrikanischen Kulturen, trotz aller Unterschiede zwischen regionalen Tanzstilarealen, der Körper in mehrere, scheinbar voneinander unabhängige Einheiten aufgespalten werde (Dauer 1983d,e). Helmut Günther (1969) charakterisierte deshalb afrikanische und afroamerikanische Tanzmotionen als "polyzentrisch" und führte für eine damit verbundene, spezifische Bewegungstechnik den Ausdruck "Multiplikation" in die musik-ethnologische Diskussion ein.⁷²

Kubiks Ausführungen über Bewegung als verbindendes Moment von Musik und Tanz sowie über das komplementäre Verhältnis von Musik und Tanz ist zuzustimmen, wobei einschränkend bemerkt werden muss, dass die hierarchische Ordnung und die Zielgerichtetheit dieser Beziehung (Musik produziert Bewegungsvorgaben, die im Tanz durch Bewegungsabläufe der Tänzer verwirklicht werden) auch umkehrbar ist (Seebode 1998).⁷³ Die These der absoluten Differenz "afrikanischer motionalen Konzepte" ist jedoch hinsichtlich der "Einzigartigkeit" der Hervorbringung der kulturellen Leistung, von der Kubik behauptet, sie besäße für alle sub-saharischen Musiktraditionen Gültigkeit, zweifelhaft und anhand der von dem Autor vorgebrachten Belege nur unzureichend nachvollziehbar. Denn Kubik setzt den Musik/Tanz-Bereich jenseits der Kontextualisierung der semantischen Felder sowie der musikalischen Aufführungspraktiken weder in Beziehung mit rituellen noch mit profanen sozialen Praktiken anderer kultureller Felder oder "kultureller Systeme" (im

⁷² Dabei werden scheinbar einfache Bewegungsabläufe (wie z.B. ein Tanzschritt, der durch Gewichtsverlagerung erfolgt) in eine Reihe von Einzelmotionen zerlegt. Diese Multiplikationstechnik, mit allen möglichen Variationen im Einzelnen, gilt nach Günther (1969) als "typisch" für afrikanische Tänze. Günther (*ibid.*) und Dauer (1983e) weisen außerdem auf eine spezifische Grund- oder Ausgangshaltung in vielen afrikanischen Tänzen hin, den "collapse" (Zusammenklappen), eine leicht vorgebeugte Körperhaltung bei flexiblen Knien. Nach Kubik lassen sich identische Bewegungsauffassungen auch bei Musizierenden im gesamten sub-saharischen Raum nachweisen.

⁷³ Dort (1998: 118) habe ich beschrieben, dass von Gottheiten besessene Priester in rituellen Tänzen von den Musikern auch spezifische "Rhythmen" einfordern können.

Geertzchen Sinne) wie beispielsweise der Religion oder der Sozialstruktur, um seine These zu untermauern.

Während sich Kubik primär auf Enkulturationsprozesse von Individuen sowie auf deren kreative Ausdrucksmöglichkeiten konzentriert, also darauf, wie kollektive Werte an Individuen tradiert werden und damit an Ansätze der *Cultural and Personality School* anknüpft, betonen sozialanthropologische Autoren, wie z.B. Blacking (1985) bei der Interpretation von Musik- und Tanzereignissen die Kreativität der Gruppe. So konnte Blacking am Beispiel des Initiationszyklus' junger Mädchen bei den Venda emanzipatives und reflexives Potential der Tänze nachweisen: "They [the girls, Anmerkung J.S.] are not in the grip of the elders and alienated from power, but through the power of music and dance they become aware of the transformation within themselves as they pass from girlhood to the adult world" (Spencer 1985b: 11). Blackings Sichtweise korrespondiert mit neueren Interpretationen, die Tanz auch als Möglichkeit begreifen, über gesellschaftliche Regeln zu reflektieren und dadurch eine eigene Sichtweise der Realität zu entwickeln (z.B. Taylor 1998).⁷⁴

Der Diskurs der Gesellschaften des Nordens über Tanz und Musik in Afrika ist durch eine Geschichte der Mythologisierung geprägt, in welcher der "natürliche" Zugang und die Affinität zu Spiel sowie die Begabung für Tanz und Musik oftmals als Beleg für intellektuelle Inferiorität von Afrikanern dienten. Durch die Vernachlässigung der ausreichenden Theoretisierung dieser historisch tiefsitzenden Prozesse der Stereotypisierung, denen die Cartesianischen hierarchisierten Trennung von Geist und Körper unterliegt, birgt Kubiks Konzentration auf Musik und Tanz die Gefahr der "Exotisierung" afrikanischer kultureller Traditionen. Gleichfalls untertheoretisiert vom Autor bleiben die zentralen Motive Akkulturation bzw. Enkulturation. Der an die der Tradition der Kulturkreislehre anschließende, von einer universalgeschichtlichen Perspektive geprägte Autor vertritt – ähnlich wie Alan Lomax, der sich in seinem Werk der Systematisierung und der historischen Rekonstruktion globaler Verbreitungszonen musikalischer Phänomene wie z.B. subsaharischer Gesangsstile im "Cantometrics-Projekt" (siehe Kubik 2004: 8ff.) widmete – diffusionistische Thesen hinsichtlich der Verbreitung kultureller, musikalischer Traditionen, denen von der Psychoanalyse geprägte Vorstellungen der Internalisierung von Klang- und Bewegungsmustern unterliegen. Aufgrund der Kritik und der letztendlichen Verabschiedung dieser unzeitgemäßen Ansätze in der zeitgenössischen ethnologischen Diskussion ist Kubiks theoretische Perspektive kaum mehr international anschlussfähig. Sie spiegelt jedoch eine

⁷⁴ So bemerkt Taylor (1998: 84-85) in ihrer Studie zum Tangotanz: "The tango did not give us any rules or a representation of anything. It gave us space to reflect on rules, to despair or to feel our bodies recognize, sometimes with disconcerting solace, the way things are" (vgl. Royce 2002: xxiv).

Tradition innerhalb der Musikethnologie wider, die von vielen Autoren – zumindest implizit – weiterhin vertreten wird und die auch in frühen Publikationen zur Tanzethnologie aufgegriffen wurde (siehe dazu die Ausführungen weiter unten).

Gleichwohl sind Kubiks grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von Tanz und Musik in Afrika nicht so einfach von der Hand zu weisen, offenbart der Autor doch besonders hinsichtlich des Südlichen Afrikas ein tiefes Verständnis der dortigen kulturellen Traditionen, die Ergebnis jahrzehntelanger, kontinuierlicher empirischer Arbeit in verschiedenen Regionen des sub-saharischen Afrika ist. Seine musik-ethnologischen Forschungen, die einhergeht mit der regen Teilnahme an internationalen Fachkonferenzen, hat eine Vielzahl von international weit rezipierten Veröffentlichungen (schriftliche Publikationen, Ton- und Filmaufnahmen) hervorgebracht. Diese sind von einem unschätzbaren historischen Dokumentationswert, blenden jedoch sowohl postkoloniale politische Rahmenbedingungen (wie beispielsweise das repressive Klima in Malawi während der Herrschaft Bandas) völlig, sowie damit in Zusammenhang stehende, konfliktive sozio-strukturelle Einbindungen der Musikproduzenten und -konsumenten weitgehend aus. Stattdessen konzentrieren sie sich auf klassifikatorische Aspekte, lassen den Kulturbegriff nur rudimentär theoretisiert und scheinen sich neueren theoretischen ethnologischen Strömungen (wie z.B. der *writing culture*-Debatte, *post-colonial studies*, *gender studies*) aufgrund Kubiks Verwurzelung in der kulturhistorischen Tradition und aufgrund dessen historischen Konservativismus' zu verschließen. Allerdings ist seine methodische Herangehensweise, die sich durch die Anlage als Langzeitforschung auszeichnet, vorbildlich für ethnomusikalische Studien. Besonders hervorzuheben dabei sind sein aktives musikalisches Mitwirken, seine profunde Sprachbeherrschung, die präzisen Dokumentationstechniken der Forschungsergebnisse in Schrift, Ton, Bild und Film, seine Kooperation mit lokalen Musikern (wie z.B. mit Daniel und Donald Kachamba in Malawi, siehe auch Kapitel 4) sowie auch die Förderung afrikanischer Nachwuchswissenschaftler (Bender 2000: 239ff.).

1.2 Historische Positionen zu Tanz und Musik im 19. und frühen 20.

Jahrhundert

Ethnologen des 19. Jahrhunderts wie beispielsweise Morgan (1851), Frazer (1907-15), Schoolcraft (1851), Tylor (1865) oder Boas (1888) hoben bei "primitiven Tänzen"⁷⁵ die Unmittelbarkeit des emotionalen Ausdrucks, Aspekte der Unterhaltung und vor allem die magisch-religiöse Einbindung hervor (Marx 2000, Royce 2002: 19ff). Als spezifisch zu untersuchende, eigenständige kulturelle Leistungen wurden sie jenseits der Aufführung in rituellen Kontexten nicht angesehen, weshalb auch eine differenzierte, systematische Untersuchung der sie konstituierenden Körpertechniken und -praktiken unterblieb. Die historische Wahrnehmung von Tanzformen und Tanzaufführungen durch Repräsentanten des Kolonialismus und der christlichen Missionierung als Hort ungezügelter Erotik führte zu Verboten bzw. zu Versuchen der Usurpation (siehe dazu auch Kapitel 6) und weiterhin dazu, dass Tänze in der körperfeindlichen historischen Epoche oftmals auch in der Sicht der bourgeois Wissenschaft einen moralischen Ruf genossen, der durch die Sexualisierung der Anderen im Tanz Differenz zum Eigenen markierte und vom evolutionistischen Standpunkt durch die Zuschreibung von Pejorität geprägt war (siehe Reed 1998: 504, 517).

Ein "positives Interesse an außereuropäischen Tänzen um ihrer selbst willen" setzte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Bezeichnenderweise geschah dies "im Zusammenhang mit der Jugendbewegung, der Freikörperkultur, dem Expressionismus und anderen Bestrebungen, die den Klassizismus der europäischen Tradition ablehnten und auf der Suche nach neuen und eigenen Formen das 'Natürliche', 'Ursprüngliche' und 'Primitive' aufwerteten, wobei die Emphase von Körperlichkeit, Emotionalität und spontanem Ausdruck zum Bruch mit dem restriktiven Kanon und zur Entwicklung des 'Freien Tanzes' führte" (Marx 2000: 255).

Musik und Tanz sind, wie Simon (2000: 163) formuliert, "wesentliche Bestandteile von Zeremonien und Festen in allen menschlichen Gesellschaften." Denn Tanz ist, wie Koch (1995: 11) feststellt, eine "kulturanthropologische Grundkonstante" und daher "*global* [Hervorhebung im Original, J.S.] in jeder Ethnie präsent".⁷⁶ Bei ihren Ausführungen zur Genese des Tanzes hebt Koch die engen Beziehungen von Tanz mit kosmologischen Vorstellungen und dessen religiöse Einbindung hervor: "Wenn von irgendeinem Beginn spezifisch menschlichen Seins gesprochen werden kann, so steht am Anfang nicht nur das

⁷⁵ Diese Bezeichnung für vornehmlich außereuropäische Tanzformen spiegelt die evolutionistische Grundhaltung der Ethnologen des 19. Jahrhunderts wider.

⁷⁶ Einen Überblick zur Illustration der Omnipräsenz von Tanzformen versucht Weidig (1984), die allerdings auch eine Ausnahme bei den philippinischen Tusaday erwähnt, diese jedoch unkommentiert lässt (Koch 1995: 11, Fn. 1).

Wort, sondern auch der Tanz.⁷⁷ Das Aufkommen des Homo sapiens beschreibt gleichzeitig auch das Aufkommen des Homo saltans und umgekehrt. Beide stehen in enger, ja symbiotischer Verbindung. Bei der Ausbildung von Ordnung als solcher spielt der Tanz, im Konkreten das Tanz-Ritual, eine zentrale Rolle." Durch den Verweis auf die enge Verbindung von Tanz und Ritual, knüpft die Autorin an ethnologische Positionen des 19. Jahrhunderts an. Tanz erscheint dort als rituelle Praxis, die im Durkheimschen Sinne an das Heilige gerichtet ist. Diese aus kulturwissenschaftlicher Perspektive formulierte Position hat sich auch in der ethnologischen Diskussion durchgesetzt. So formulierte Thompson, die Kategorien Musik und Tanz auf Klang und Bewegung erweiternd, bereits früher und auch eleganter, afrikanische religiöse Kulte seien "*danced faiths* [Hervorhebung im Original, J.S.], worship converted into sound and motion" (1966: 85).

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden tänzerische Aufführungen vornehmlich als bedeutsamer (Teil)Aspekt der Religionsethnologie diskutiert, wobei vornehmlich die kollektive Dimension des Tanzes und des emotionalen Ausdrucks betont wurden. Oftmals waren die frühen Analyseversuche eher unsystematisch und wenig an einer detaillierten Beobachtung und Beschreibung von "Körpertechniken" (Mauss 1997a) ausgerichtet. Die *spezifischen Bewegungsabläufe* (aus denen Tänze bestehen), deren Genese, deren Beziehungen zueinander, deren Aneignungsprozesse durch die Tänzerinnen und/oder Tänzer, sowie deren religiöse und sozio-kulturelle Einbettung in verschiedene Sphären der jeweiligen Gesellschaften wurden meist kaum oder gar nicht theoretisiert. Auf die mangelnde Kontextualisierung von Tänzen und die daraus resultierende Vernachlässigung der Analyse soziologischer Funktionen von Tanz hatte beispielsweise Evans-Pritchard (1928: 446) schon früh hingewiesen: "dance is often viewed as an independent activity and described without reference to its contextual setting in native life."⁷⁸

⁷⁷ Siehe dazu auch die Beiträge zur Darstellung tänzerischer Aktivitäten in frühen Felsmalereien (z.B. Lewis-Williams 1990, 2002 und Bisson 1997). Zur Kritik der Interpretation der Felsmalereien als Objekte "sympathischer Magie" siehe Lewis-Williams & Dowson (1999: 23-24).

⁷⁸ Siehe auch Royce (2002: 77) und Williams (2004: 33).

1.3 Kultur- und sozialanthropologische Positionen zu Tanz und Musik in der ethnologischen Theoriediskussion: Auf dem Weg zu einer Ethnologie des Tanzes

In der Phase der ethnologischen Beschäftigung mit Tänzen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lassen sich Ansätze der Tanzethnologie mit einer eher praxisorientierten Prägung von denen der US-amerikanischen Kultur- und der britischen Sozialanthropologie unterscheiden (Spencer 1985a: ix). Die verschiedenen Ansätze brachten eine Fachterminologie hervor, die grundsätzliche Unterscheidungskriterien der Perspektive auf Tanz transportieren. Die im Folgenden verwendeten Begriffe "Tanzethnologie" und "Ethnologie des Tanzes" (*dance ethnology* bzw. *dance anthropology* im anglo-amerikanischen Diskurs) sind in der ethnologischen Diskussion nach wie vor umstritten. So kritisiert beispielsweise Williams (2004: 14), es handle sich dabei um eine Etikettierung, die Tanz ohne fundierten theoretisch ethnologischen Hintergrund als empirisches Forschungsfeld konstituiere. Da hier vornehmlich auf den anglophonen Diskurs fokussiert wird, habe ich diese Begriffe aus Gründen der besseren Lesbarkeit ins Deutsche übersetzt. Im folgenden Text erscheint *dance ethnology* als "Tanzethnologie" und bezeichnet Ansätze der Beschäftigung mit Tanz (wie z.B. von Sachs, Kurath oder Giurchescu & Torp oder Zebec), die an Traditionen der *folklore studies* bzw. der europäischen volkskundlichen Studien anschließen.⁷⁹ Das vornehmliche Interesse tanzethnologischer Zugänge liegt auf Inhalten der Tänze und deren Niederschlag in Tanzpraktiken, wobei sich die Perspektive vornehmlich auf formale Aspekte des Bewegungsverhaltens im Tanz richtet. Dabei sind Choreographien der individuellen TänzerInnen sowie des kollektiven "Tanzkörpers", Orte, Zeiten und ästhetische Aspekte der Tanzereignisse (wie z.B. der Grad der Elaboriertheit der Bewegungsabläufe oder die Kostümierung der TänzerInnen) von zentralem Interesse. Typisierungs- und Klassifikationsschemata gewinnen durch die Fokussierung auf diese Aspekte eine besondere Bedeutung. Forschungen über Tanz werden vorwiegend innerhalb eigener kultureller Kontexte unter Vernachlässigung kulturvergleichender Kontextanalysen in größerem Rahmen und unter weitgehender Ausblendung sozio-kultureller Codierungen des Bewegungsverhaltens durchgeführt. Die historischen Kontextualisierungsversuche schließen an theoretische Positionen der Kulturkreislehre und des Diffusionismus an. Die oftmals von

⁷⁹ Zu dem auf Gottfried von Herder zurückgehenden und im anglophonen Raum von J.W. Thoms als *folklore* übersetzten, in der Tradition der Romantik stehenden Konzepts "Volk" und der "Volkskunde", bei dem die Einigung auf und der Gebrauch von einer gemeinsamen Sprache das zentrale Moment sind, siehe Baumann (1992).

ausgebildeten TänzerInnen betriebenen Forschungen stellen den Tanz als Kunstform in den Mittelpunkt, und die daraus resultierenden Publikationen sind oftmals reich an dekontextualisierten Detailinformationen.⁸⁰ Wie bei den in der gleichen Denktradition stehenden musik-ethnologischen Ansätzen (siehe weiter oben) sind auch in der Tanzethnologie Rekonstruktionsversuche der Verbreitung von Tanzformen sowie der Entwicklung stilistischer Ausprägungen von Interesse. Die Arbeiten fanden erst ab den späten 1970er Jahren eine kritische Würdigung im ethnologischen Diskurs.

Dance anthropology bzw. *anthropology of dance* wird im Folgenden als "Ethnologie des Tanzes" übersetzt und bezeichnet die Auseinandersetzung mit Tanz, die sowohl durch theoretische Positionen der US-amerikanischen Kulturanthropologie (*cultural anthropology*) als auch der britischen Sozialanthropologie (*social anthropology*) geleitet werden. Aspekte der Analyse von Gesellschaften, die den Tanz hervorgebracht haben, stehen im Vordergrund. Dabei wird auf die Bedeutung der im Tanzereignis produzierten in komplexe sozio-kulturelle sowie historische Kontexte eingebetteten Bewegungsabläufe fokussiert, die unter Anwendung ritual-theoretischer Ansätze analysiert werden, um Beziehungen zwischen Form sowie Inhalt der Tänze und der Sozialstruktur herzustellen. Durch die zugrundeliegende Annahme, dass Bewegungsmuster sozio-kulturell codiert seien, werden sowohl Ebenen der intra- und interkulturellen Vergleichbarkeit eröffnet als auch Rückschlüsse über soziale Organisationsformen ermöglicht.

Während unter der ersten, in US-amerikanischer Tradition stehenden Perspektive, Tanz als Ausdrucksform von Kultur konzeptualisiert wird, betont die zweite, britisch geprägte Sichtweise den Aspekt der sozialen Handlung (Spencer 1985a: ix), wodurch mittels einer Einbindung von tänzerischen Darstellungsformen in unterschiedliche soziale, kulturelle, politische und historische Zusammenhänge, eine Analyse gesellschaftlicher Transformationsprozesse und Dynamiken ermöglicht werden soll.⁸¹ Tanz unter holistischer, kulturanthropologischer Perspektive wird als Äußerungsform essentieller kultureller Werte gesehen, dagegen wird bei sozialanthropologischen Ansätzen vor allem seine Bedeutung als "soziale Institution" ins Zentrum gestellt (Spencer 1985b: 2). Dies gilt auch für Musik. So betreibt beispielsweise Chernoff (1999: 198) eine "Analyse der Funktion von Musik als

⁸⁰ Siehe dazu die Beiträge von Autoren der *Study Group on Ethnochoreology* des *International Council for Traditional Music* (ICTM) z.B. in Zebec (2003).

⁸¹ Ich bin mir darüber bewusst, dass eine scharfe Trennung der Denktraditionen unter geographischen Gesichtspunkten ebenso problematisch ist wie die deutsche Übersetzung der in diesem Zusammenhang gebräuchlichen Begrifflichkeiten. Ich folge ich bei der inhaltlichen Gegenüberstellung der ethnologischen Schulen Spencer (1985a,b) und Kaeppler (1991, 2000). Unter "sozialem Handeln" versteht Weber (2005: 16ff) ein vergangenes, gegenwärtiges oder zukünftig zu erwartendes Verhalten, das sich an anderen orientiert. Siehe dazu auch Kapitel 3 dieser Arbeit.

soziale Institution", um so "die ästhetischen Dimensionen einer musikalischen Aufführung in Afrika herauszuarbeiten." Tanzformen werden als soziale Organisationsformen betrachtet, die auf koloniale, ethnische und Klassenkonflikte sowie allgemein auf historische Transformationsprozesse reagieren. Beispiele für die 1950er bis 1970er Jahre sind Mitchell (1956), Gluckman (1963), aus historischer Perspektive: Ranger (1975).

Obwohl Tanz zwar schon früh Eingang in ethnographische Darstellungen gefunden hatte, kristallisierten sich *Anfänge* einer "Tanzethnologie" (Marx 2000: 256) bzw. einer "Ethnologie des Tanzes" nur sehr zögerlich erst ab den 1960er Jahren heraus (Kaeppler 1978, Reed 1998: 504, Marx 2000: 257). Als ab den 1970er Jahren, vornehmlich in den USA, vermehrt ethnologische Literatur zum Thema Tanz erschien, setzte der Versuch einer Systematisierung, Institutionalisierung und der theoretischen Ausdifferenzierung der Diskussion um Tanz als eigenständiges sozio-kulturelles Phänomen ein.⁸² Tanz wurde als fruchtbares Forschungsfeld der Ethnologie "entdeckt", das wichtige empirische Daten für einen verstehenden ethnologischen Ansatz liefern konnte. Damit begann durch die Gründung internationaler Forschungsgruppen und die Ausrichtung von Konferenzen, als deren Resultat vermehrt Publikationen hervorgingen (z.B. Spencer [ed.] 1985) der *Versuch* einer Etablierung der ethnologischen Tanzforschung als *eigenständiger* Teilbereich der Ethnologie, ein umstrittener Prozess, der längst noch nicht abgeschlossen scheint und bis heute andauert (Williams 2004: 14).

1.3.1 Perspektiven auf Tanz zwischen *Folklore Studies* und Kulturanthropologie US-amerikanischer Prägung: Tanzethnologie und Ethnologie des Tanzes

Ich werde nun zunächst Positionen historischer Vorläufer US-amerikanischer kulturanthropologischer Beschäftigung mit Tanz skizzieren, dann folgt eine kurze Darstellung der Auseinandersetzung mit Tanz unter europäischer, kulturhistorischer Perspektive, an die eine Diskussion erster Ansätze einer Ethnologie des Tanzes von VertreterInnen der "zweiten Generation" US-amerikanisch geprägter, kulturanthropologischer Sichtweisen anschließt. Danach folgen eine knappe Skizzierung der Positionen früher Ansätze der britischen Sozialanthropologie am Beispiel des Strukturfunktionalismus und eine Diskussion daran anschließender Perspektiven.

⁸² Zur Geschichte der Versuche universitärer Institutionalisierung der ethnologischen Auseinandersetzung mit Tanz in Großbritannien siehe Grau (1993), zu internationalen, speziell aber zu Forschungsansätzen in den USA siehe Kaeppler (1991, 2000) oder Buckland (1999). In der universitären Landschaft Deutschlands sind es vor allem Disziplinen wie beispielsweise die Theater- und Film- sowie der Kunstwissenschaften, die sich mit neueren theoretischen Ansätzen zu Tanz beschäftigen.

1.3.2 "Dance is culture and culture is dance"⁸³: Franz Boas, Franziska Boas und Margaret Mead

Als bis in die heutige Zeit hinein einflussreicher Pioniere der Beschäftigung mit Tanz in der Ethnologie des frühen 20. Jahrhunderts gelten Vertreter der amerikanischen Kulturanthropologie wie beispielsweise Franz Boas und Margaret Mead. Franz Boas, der langjährige Feldforschungen bei nordamerikanischen Indianern (Kwakiutl) betrieben hatte, unterschied dort zwischen profanen sowie religiösen Tänzen und stellte eine enge Verbindung zwischen Tanz und Mythologie her (1888). Allgemein wies er auf die Begrenztheit von individuellen Möglichkeiten der Körperbewegung und deren Kombinationsmöglichkeiten zu Tanzfiguren und Gruppenformationen hin. Wichtig für ihn war die Anerkennung der Vielfalt und der Einzigartigkeit von Kulturen. Er betrachtete Tanz und Musik als universale Phänomene, die er als "essential part in the culture of the people" (Franz Boas 1944, zit. nach Kaeppler 1978: 35) verstand, da sie praktisch alle wichtigen Ereignisse im Leben der Kwakiutl begleiteten. Grundsätzlich war Boas der Meinung, dass Tanz immer im Kontext der jeweiligen Gesellschaft, die ihn hervorgebracht hat von "innen" heraus betrachtet werden müsse. Deshalb vermied er bei deren Erforschung voreilige theoretische Verallgemeinerungen. Bei der Beobachtung von Tanzaufführungen der Kwakiutl wies Boas schon früh auf fehlende Grenzen zwischen Aufführenden und Publikum hin: "Although there are expert performers, everyone is obliged to take part in the singing and dancing, so that the separation between performance and audience that we find in our modern society does not occur in more primitive society such as that represented by the Kwakiutl Indians" (zit. nach Royce 2002: 22; vgl. auch Kaeppler 1978: 35).

Boas' Tochter Franziska, die als Tänzerin, Perkussionistin, Lehrerin, Tanztherapeutin und Künstlerin an das Werk ihres Vaters anschloss (Franziska Boas 1940 sowie die Beiträge in Boas 1944), ergänzte die kulturanthropologisch geleitete theoretische Perspektive auf Tanz um einen Aspekt, der in der Folgezeit an Bedeutung gewinnen sollte: Durch die eigene praktische Ausübung und Weitergabe von Tanz- (und Musik-)techniken versuchte sie Tanz zu therapeutischen Zwecken zu nutzen, die daraus gewonnenen Erfahrungen jedoch auch kritisch zu reflektieren, zu diskursivieren und in Form von Vorträgen bei Tagungen oder durch Publikationen zur Diskussion zu stellen.⁸⁴ Damit rief sie das Thema der Emotionen, die bei Musik und Tanz durch den Körper erzeugt, erlebt und ausagiert werden können, in Erinnerung. Die Schule der Tanztherapie, als eine der Mitbegründerinnen Franziska Boas gilt,

⁸³ Merriam (1974) zit. nach Royce (2002: 13).

⁸⁴ Zu Franziska Boas' tanztherapeutischem Ansatz siehe Lindgren (2006).

hatte ihren Ursprung in Deutschland, wo beispielsweise Rudolf von Laban und seine Schülerin, die Ausdruckstänzerin Mary Wigman (Karoline Sofie Marie Wiegmann) ab den 1920er Jahren mit neuen Tanzformen experimentierten. Unter der Perspektive der tanztherapeutischen Ansätze wird Tanz als Mittel und Ausdruck innerer Erfahrung der TänzerInnen begriffen. Zu kritisieren an dieser Perspektive auf Tanz und Musik sind neben der mangelnden Historisierung auch die anti-modernistische Attitüde, die dieser Tradition zugrunde liegt sowie die Nähe zu esoterischen Traditionen, die eine ethnologische Auseinandersetzung mit Tanz und Musik erschwert. Die große Bedeutung der eigenen tänzerischen Praxis suggeriert zwar ein größeres Erkenntnispotential für durch Tanz vermittelte nonverbale Aspekte, kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch durch Erlernen und durch die Praxis spezifischer Tänze und Tanzstile durch EthnologInnen eine Übersetzung der erfahrenen Emotionen nicht geleistet werden kann. Außerdem gewährleistet die eigene tänzerische Praxis nicht automatisch eine Kontextualisierung der Emotionen in emisch relevante soziale, kulturelle und politische Kategorien, die wiederum eine 'kulturelle Einpassung' d.h. eine kulturell sinnvolle Einordnung der emotionalen Qualitäten ermöglichen. Ab den 1920er Jahren entstand unter dem Einfluss Freuds und der Psychoanalyse auf die US-amerikanische Kulturanthropologie die *Culture and Personality School*, die sich der Frage nach dem Verhältnis von Personen und Kultur, d.h. dem Einfluss essentieller "Kulturmuster" (Benedict 1989) auf die Persönlichkeitsentwicklung widmete. Unter dieser Perspektive konnten Kulturen aus einer Anzahl von Kulturelementen auswählen und diese dann zu "ihrer Kultur" kombinieren. Da sowohl die Anzahl als auch die Kombinationsmöglichkeiten der Elemente begrenzt waren, wiederholten sich bestimmte "Kulturmuster".⁸⁵ Zwar wurden Tänze von Vertreterinnen und Vertretern dieser ethnologischen Schule als wichtige kulturelle Äußerung angesehen, ihre Beschreibung beschränkte sich jedoch vornehmlich auf funktionale Aspekte, darauf, welchen Beitrag sie für die individuelle psychologische Entwicklung der Mitglieder der jeweils untersuchten Kulturen leisteten (Royce 2002: 24ff). Bei aller Kritik an dieser ethnologischen Schule, beispielsweise bezüglich der Übernahme eurozentrischer psychologischer Prämissen, bezüglich der latenten Ahistorizität des Ansatzes oder der Vernachlässigung formaler Aspekte des Tanzes, bleibt festzuhalten, dass damit die Perspektive, Tanz als Institution zu begreifen (wenngleich auch mehr im Sinne einer psychologischen Sozialisationsinstanz) ins Zentrum der ethnologischen Debatte rückte. So schrieb Margaret Mead (1928), eine der bedeutendsten Vertreterinnen der *Culture and Personality School*, Tanz für die Kinder in Samoa eine für die psychologische Entwicklung zu

⁸⁵ Aus diesen destillierte Benedict im Wesentlichen zwei psychologische Typen von Kultur bzw. von "Zivilisation" heraus: den apollonischen und den dionysischen Typus.

späteren vollwertigen Mitgliedern ihrer "Kultur" bzw. Gesellschaft wichtige, emanzipative Bedeutung zu. Der Tanz erschien als Sphäre der Erziehung und Sozialisation, innerhalb derer sich Kinder, befreit von Zwängen der Subordination und der ihnen im sonstigen sozialen Kontext abverlangten Zurückhaltung gegenüber statushöheren Erwachsenen, "frei" entwickeln konnten. Durch die Betonung der Befreiung von Dominanzstrukturen der Erwachsenen geriet Meads Interpretation schnell in den Verdacht, weniger ethnologische Forschungsergebnisse zur Diskussion zu stellen als vielmehr in erster Linie einen Gegenentwurf zur zeitgenössischen, autoritären, puritanischen US-amerikanischen Gesellschaft zu propagieren, indem sie mit der Behauptung der Dominanz kultureller Prägungsprozesse gegenüber biologischen eine klare Absage an biologistische Theorien formulierte. Margaret Mead, die auch in späteren Arbeiten (z.B. zusammen mit Gregory Bateson) Bewegungen der Körper unter der Perspektive der Kommunikation untersuchte, verwendete schon früh fotografische und filmische Dokumentationstechniken bei ihren Feldforschungen (Bateson & Mead 1942).⁸⁶

1.3.3 Notationen und Klassifikationen: Curt Sachs, Gertrude Prokosch Kurath und Joann Kealiinohomoku

Einflussreicher Vorläufer der ethnologischen Beschäftigung mit Tanz waren Autorinnen und Autoren, die einen praktischen Bezug zum Thema hatten wie beispielsweise Curt Sachs und Gertrude Prokosch Kurath. Geleitet von dem Interesse an der Beziehung von Tänzen zu den jeweiligen Kulturen, die sie hervorgebracht hatten, beschäftigten sich beide vornehmlich mit Fragen der Typisierung, der Taxonomie sowie der interkulturellen Vergleichbarkeit von Tanzformen. Dabei rückte das Problem der Erfassung und der Dokumentation physischer Erscheinungsformen von Tanz in den Vordergrund, wobei geordnete Tanzbewegungen als kleinste Einheiten des Tanzes aufgefasst wurden. Ein wesentliches Problem bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Tanz ist die Übersetzung körpergebundener Ausdrucksformen in ein anderes Medium, oder anders ausgedrückt, die Frage, wie Tanz- in Schrift- oder Bildsprache übersetzt werden kann. Aufbauend auf von Labans Notationssystem (Laban-Notation), das sich im Gegensatz zur klassischen Ballettnotation zumindest partiell auch zur Dokumentation außereuropäischen Tanzformen eignete, entwickelte Sachs (1933) erste umfassende Klassifikationen. Er unterschied zwischen unterschiedlichen

⁸⁶ Zwar hatte auch Franz Boas schon mit fotografischen Dokumentationstechniken im Feld gearbeitet. Seine Aufnahmen fanden jedoch keinen Niederschlag in der Literatur, da die Aufnahmen auf nicht ganz geklärte Weise abhanden kamen (Ruby 1980). Zur Analyse von Tanz in Bali siehe auch Bateson & Holt (1944).

Bewegungsstilen (weitbewegte Tänze oder engbewegte Tänze) und drei universal verbreiteten Tanztypen: bildfreie (abstrakte), bildhafte (mimetisch-pantomimische) und sinnbildliche (metaphorisch-symbolische) Tänze (Marx 2000: 256).

Das von dem österreich-ungarischen Tänzer und Tanztheoretiker Rudolf von Laban (1879-1958) in den 1920er Jahren entwickelte Notationssystem (Laban 1956, Foster 1978, Doerr 2004, 2005), wurde in den USA durch Ann Hutchinson (1991) zur "Labanotation" weiterentwickelt. Die Dokumentationsform lässt sich untergliedern in "Structural Description" (Erfassung aller Aspekte von Bewegung), "Motive Description" (Hierarchisierung und Diskriminierung bestimmter Bewegungen durch Konzentration auf wesentliche Grundformen) und "Motive Description" (Aufzeichnung des Energiehaushalts). Von Laban und Lamb entwickelten als Ergebnis einer Effizienzforschung für die britische Industrie während des Zweiten Weltkriegs eine Notationsmethode ("Effort Shape"), die vornehmlich qualitative Aspekte von Bewegungen erfassen sollte (Dell 1970: 6-7, Royce 2002: 50f.). Weitere bedeutende kinetische Notationssysteme sind z.B. die Benesh-Movement- und die Eshkol-Wachmann-Notation. Die erste auch "Choreologie" genannte Form, bei der Tanzbewegungen in einem System von Notenlinien aufgezeichnet werden, wurde vom tschechischen Maler und Musiker Rudolf Benesh und seiner Ehefrau Joan Benesh Ende der 1940er Jahre entwickelt und 1955 in England patentiert (Benesh & Benesh 1977). Die zweite wurde in den 1950er Jahren von der Tänzerin Noa Eshkol und dem Architekten Abram Wachmann 1958) in Israel entwickelt. Es handelt sich um eine allgemeine, abstrakte Notationsform auf einer drei-dimensionalen Grundlage zur Beschreibung jeglicher (auch anatomisch unmöglicher) Bewegungen von Lebewesen, bei der feste Gliedmaßen um Gelenke bewegt werden. Inzwischen kam es auch zu computergestützten Weiterentwicklungen.⁸⁷

Während Kaeppeler (1978) Sachs vornehmlich aufgrund seiner theoretischen Verwurzelung im Diffusionismus die Relevanz für neuere ethnologische Theoriebildungen abspricht, schreibt sie dagegen Kurath (1956, 1960, 1986) die Rolle als formale Begründerin der Tanzforschung als wichtigen Teilbereich der Ethnologie zu. Kuraths Verdienst, so Kaeppeler, bestünde vor allen Dingen darin, eine formale wissenschaftliche Systematik von Bewegungsabläufen entwickelt zu haben, die versuchte das Forschungsfeld Tanz perspektivisch und methodisch einzugrenzen. Kurath wollte eine "Wissenschaft der Bewegungsmuster" ("science of movement patterns") entwickeln und konzentrierte sich vornehmlich auf die Arrangements der Körper im zeitlichen Verlauf von Tanzaufführungen und auf deren dynamische Besetzung

⁸⁷ Einen Überblick über die verschiedenen kinetischen Notationsarten geben Jeschke (1983) und Hutchinson Guest (1984). Zur kritischen Diskussion der Notationsarten aus ethnologischer Perspektive siehe Royce (2002: 38-62).

von Positionen im Raum. Das von ihr entwickelte Verfahren zur Beobachtung, Dokumentation und Analyse von Bewegung wurde auch als "Choreology" (Kurath 1956) oder "Ethnochoreology" bezeichnet (Kaepler 1978: 35ff). Ziel war beobachtbare "Bewegungsmuster" in kleinste Einheiten zu zerlegen und deren Beziehungen zueinander in Bezug auf die Gesamtstruktur des spezifischen zeremoniellen Kontexts zu setzen. Dadurch sollte es in einem weiteren Schritt möglich werden, Rückschlüsse über (sozio-)kulturelle Symboliken zu erlangen.⁸⁸

Zwar sind mit Kaepler (*ibid.*) die hier unterstellten simplifizierten Beziehungen zwischen Bewegungsmustern in spezifischen Tänzen, deren Organisation in Zeit und Raum und der jeweiligen Kultur und Sozialstruktur der betreffenden Gesellschaften aus heutiger Sicht genauso zurückzuweisen, wie auch vermeintlich dadurch gewonnene linear abgeleitete Erkenntnisse über den gesellschaftlichen "Entwicklungsstand". Zum einen ist die Beziehung zwischen der Art und Weise der Inszenierung von Körpern und sozialen sowie kulturellen Ordnungs- und Organisationsformen von Gesellschaften wesentlich komplexer als von der Autorin angenommen. Zum anderen führte die Vernachlässigung der historischen sowie der sozio-kulturellen Einbettung kultureller Codierungsprozesse von Bewegungsmustern zu Analyseergebnissen, die wenig über die Gesellschaften, innerhalb derer die Tänze aufgeführt wurden, aussagen konnten. Zudem unterliegen Kuraths Interpretationen und Analysen theoretische Annahmen aus der Kulturkreislehre (Kaepler 1991: 13), die aus heutiger Perspektive problematisch erscheinen (vgl. die Kritik an Kubik weiter oben). Kuraths Arbeiten schließen an Studien aus dem Bereich der *folklore studies* an und wirkten unter anderem auch für Arbeiten der volkskundlichen Studien in West- und Osteuropa inspirierend (siehe dazu stellvertretend Giurchescu & Torp 1991 oder Zebec 2003).

Trotz aller Kritik an Kuraths theoretischem Ansatz sind ihre methodischen Forderungen (1952, 1974), wie beispielsweise bei der Beobachtung von Tänzen auf die Situierung, Vorbereitung und Nutzung des Tanzorts, auf den Stil der Körperbewegungen der Tänzerinnen und Tänzer, sowie auf die Gesamtchoreographie von Tänzen bei ihren Aufführungen zu fokussieren, nicht vollständig abzulehnen. Sie formulierte damit eine äußerst nützliche Anweisung für eine empirische ethnographische Herangehensweise. Sofern sie in ausreichendem Maße in ethnologische Theorie eingebettet sind, ermöglicht die Umsetzung von Kuraths methodischen Vorschlägen nicht nur eine interkulturell vergleichende

⁸⁸ So vermeinte Kurath beispielsweise durch die Existenz komplexer gemischtgeschlechtlicher Tänze bei den Tewa auf einen zunehmenden Säkularisierungsgrad der betreffenden Gesellschaft schließen zu können, da geschlechtshomogene Tänze bei der untersuchten Ethnie vornehmlich bei sakralen Tänzen vorkämen (siehe Kaepler 1978: 36).

Perspektive unterschiedlicher Tanzformen, sondern auch die Herausarbeitung stilistischer Differenzen und Kongruenzen der einzelnen Bewegungseinheiten *innerhalb* einer Tanzform, indem diese formal identifizierbar gemacht werden. Die Frage nach der "Übersetzung" kinetischer Einheiten oder Bewegungsmuster in eine schriftliche Dokumentation, die Tanz, ähnlich der Notenschrift für Musik, schriftlich fixierbar machen sollte, beantwortete Kurath mit der Einführung einer modifizierten Notationsform von Körperbewegungen. Diese lehnte sich – wie bei Sachs – an die bereits seit den 30er Jahren bestehende Notationsform der Laban-Notation an. Dazu traten Techniken der audio-visuellen Dokumentation durch Aufnahmegeräte wie z.B. Film- und Fotokameras sowie das Erlernen fremder Tänze (Marx 2000: 257). Allgemein konnten sich jedoch kinetische Notationssysteme im ethnologischen Diskurs – im Gegensatz zu phonetischen – nicht im breiten Maße etablieren. Obwohl sie eigentlich, sofern sie nicht ausschließlich als Instrument einer dekontextualisierten Dokumentationstechnik eingesetzt werden, ein erhebliches Potential besitzen, das einerseits empirische Studien über Tanz transparent und nachvollziehbar machen und andererseits auch auf andere Bewegungsmuster außerhalb eines tänzerischen Kontexts angewendet werden können. Inzwischen sind digitale Medien (Video, Film, Foto) und computergestützte Dokumentationsverfahren zu den oben beschriebenen Dokumentationsformen hinzugetreten (Royce 2002: 52ff), bzw. haben seit Lomax' musikethnologischen Arbeiten (z.B. zusammen mit Bertenieff & Paulay 1969) zunehmend an Bedeutung für Klassifizierungen und für vergleichende Analysen gewonnen.⁸⁹ Kuraths Systematisierungsversuche der empirischen Datenerfassung, ihre Vorstellungen von Bewegung und die Klassifizierungen von Tänzen wurden später z.B. von Kealiinohomoku (1976) und Royce (2002) aufgegriffen, jedoch dahingehend kritisiert, dass dadurch vornehmlich inhaltliche Aspekte von Tänzen betont, "contextual elements of social relations and the philosophical associations with a culture's deep structure and aesthetics" (Kaepler 1978: 41) jedoch vernachlässigt würden.

Mit den Publikationen Kealiinohomokus (z.B. 1969/70, 1974) deutet sich eine Wende von tanzethnologischen Betrachtungsweisen zu Perspektiven einer Ethnologie des Tanzes an. Die Autorin, die versuchte Kuraths Kategorisierungen von Tanzformen empirisch zu fundieren, beurteilte schließlich dessen heuristisches Potential für die ethnologische Diskussion pessimistisch: "[In] trying to cut dance into pieces and categorize it hinders our understanding of the nature of dance and its various functions in varied societies" (zit. nach Kaepler 1978: 41). In ihrer vergleichenden Studie afro-amerikanischer und afrikanischer Tanzformen (zuerst 1965, dann in überarbeiteter Form 1976) kam sie zu dem Schluss, dass choreographische

⁸⁹ Zu methodischen Implikationen bei der Verwendung von Film als Dokumentationsmittel von Tänzen in Afrika und zu Vorgehensweisen der Interpretation siehe stellvertretend Dauer (1983c).

Veränderungen einer Tanzform nicht zwingenderweise eine Transformation der habitualisierten Körperbewegungen der Tänzerinnen und Tänzer bedeuten müssten. Damit wurde deutlich, dass choreologische Instrumentarien zwar von erheblicher Bedeutung für die Dokumentation und für differenzierte Wahrnehmungen der einzelnen im Tanz eingesetzten Körperbewegungen sind, jedoch nicht weiterführen bei der Frage, was Tanz für die Tänzerinnen und Tänzer, für das Publikum und vor allem für die Gesellschaften, in denen er in unterschiedlichen Tanzformen praktiziert wird, in spezifischen historischen und situativen Kontexten bedeutet.

Trotz dieser Kritik sind Kuraths theoretische und ethnographische Arbeiten (1956, 1960, 1986 sowie zusammen mit Marti 1964 und mit Garcia 1970) sicherlich bezüglich des Versuchs für das Forschungsfeld Tanz genre- und kulturübergreifend eine methodische Systematik zur Erfassung und Notation kinetischer Strukturen zu entwickeln, zu würdigen. So urteilt Royce (2002: xx): "Over the long span of her career, Kurath explored, analyzed, and documented both the formal and contextual aspects of dance, bringing together the dancer's embodied understanding and the scholar's concerns for a broader perspective. The geographic and intellectual diversity of her work is extraordinary." Kurath legte die technischen Grundlagen der Entwicklung einer kulturvergleichenden Perspektive für empirische ethnologische Untersuchungen zum Thema Tanz, wodurch eine differenzierte Beschreibung und Analyse von Tanzformen erleichtert wurde. Allerdings waren ihre Arbeiten für den ethnologischen Diskurs ab den 1970er Jahren wenig einflussreich (Kaepler 1991) und zur theoretischen Diskussion von Tanz als soziokulturelles Phänomen im Kontext allgemeiner ethnologischer Fragestellungen vermochte sie nur wenig beizutragen.

1.3.4 Erste Ansätze einer Ethnologie des Tanzes in der US-amerikanischen Tradition

Kaeplers Übersichtsartikel (1978), ist ein guter Einstieg in die ethnologische Debatte um Tanz, die sich ab den 1970er Jahren vornehmlich in den USA entspann. Dort gibt die Autorin eine allgemeine Definition von Tanz: "Dance is a cultural form that results from creative processes which manipulate human bodies in time and space."⁹⁰ (1978: 32). Diese generell in den 1970er Jahren geteilte Einstellung, die bis heute weitgehend von AutorInnen anerkannt ist, wurde von Kaepler weiter präzisiert durch die Behauptung, Tanz sei eine flüchtige

⁹⁰ Diese Auffassung wird sowohl von sozialanthropologischer Seite geteilt (Spencer 1985b), als auch von Autorinnen und Autoren von der Ethnologie nahestehenden Disziplinen (z.B. Geschichts- oder Kulturwissenschaften) vertreten. Siehe dazu beispielsweise Koch (1995: 12ff) und Klein (1999: 255).

kulturelle Äußerung mit strukturiertem Inhalt, eine visuelle Manifestation sozialer Beziehungen, die als Teil ästhetischer Vorstellungen einer Gesellschaft ein aufschlussreicher Bereich des ethnologischen Erkenntnisinteresses darstelle (*ibid.*). Anstatt Tanz als eher esoterisches, der gesellschaftlichen und kulturellen Sphäre des Spiels zugeordnetes Phänomen zu begreifen, wie dies in vielen früheren Ethnographien geschehen sei, forderte Kaeppler in Anschluss an Boas die Ankopplung und Einbindung ethnologischer Forschungen über Tanz an einen kunstethnologischen Diskurs. Mit dieser Zuordnung stimmen die meisten kulturanthropologisch geleiteten AutorInnen auch überein, wenngleich sie partiell andere Schwerpunkte setzen. So begreift beispielsweise Royce in einer in der Erstausgabe zeitlich kurz vor obigem Artikel von Kaeppler erschienen Publikation (2002: 3-5) Tanz als "älteste Kunstform", bei der der Körper eine zentrale Rolle als "basic instrument" einnehme. Sie definiert sie Tanz als "rhythmic movement done for some purpose transcending utility" und lenkt den Blick auf die symbolischen Aspekte von Tanz und dessen selbst-reflexive Bedeutung bei der Verhandlung von Identitäten: "Ultimately we can say that dance is a powerful, frequently adopted symbol of the way people feel about themselves" (*ibid.*:163).

Jenseits der Problematik, Tanz der Sphäre der Kunst zuzuordnen und so *a priori* Kategorisierungen vorzunehmen, die mit der Innensicht der jeweiligen Kulturen und Gesellschaften nicht unbedingt übereinstimmen müssen, ergeben sich weitere Fragen nach dem Kunstbegriff, der Kaepplers Definition von Tanz unterliegt, z.B. nach dem Erkenntnisgewinn für die ethnologische Diskussion, nach der Bedeutung von Ästhetik sowie nach dem Nutzen für eine verstehende Perspektive. Kaeppler (1976: 20) versteht Kunst als ein Konglomerat von "cultural forms that result from creative processes which manipulate movement, sound, words, or materials". Ästhetik könne als Ansatzpunkt der Analyse genutzt werden, um zu erfahren, wie die in einer Gesellschaft produzierten und konsumierten Kunstformen aus emischer Sicht beurteilt würden, was wiederum für die Erforschung von (kulturellen und gesellschaftlichen) Strukturen⁹¹, sozialen Beziehungen, Ritualen und philosophischen Vorstellungen von Bedeutung sei. Dabei müsse jedoch eine universalistische Perspektive, die Tanz ohne Einbindung in spezifische kulturelle wie soziale Kontexte und – so möchte ich hinzufügen – ohne eine Vernachlässigung der historischen Kontextualisierung (siehe stellvertretend Ranger 1975), vermieden werden.

⁹¹ Es bleibt unklar, welchen Strukturbegriff Kaeppler in dieser frühen Publikation verwendet. Im Gegensatz zu klassischen sozialanthropologischen Ansätzen, bei denen Struktur vornehmlich mit der Sozialstruktur gleichgesetzt wird, bedient sich Kaeppler in späteren Ausführungen des Textes und auch in ihren eigenen empirischen Studien (Kaeppler 1967, 1972) eines psychologisierenden, kulturanthropologisch geleiteten "Tiefenstrukturbegriffs", der sich an linguistische Theorien (Birdwhistell 1952, Pike 1954) anlehnt.

Dennoch bleibt bei dieser frühen Publikation Kaeplers noch relativ unklar, wie und von wem diese ästhetischen Kriterien, nach denen die Tänze bewertet werden (die ja nicht als homogene Vorstellung innerhalb "einer Kultur" existieren, sondern durch sozio-strukturelle und historische Faktoren beeinflusst werden) genau definiert sein sollten. In einer späteren Veröffentlichung führt sie diesen Punkt anhand des Stilbegriffs aus. Sie formuliert in Anlehnung an Schapiro (1962: 278): "[Style is] the constant form – and sometimes the constant elements, qualities, and expression – in the art of an individual or a group. (...) [S]tyle is a manifestation of the culture as a whole, the visible signs of its unity ... forms and qualities shared by all the arts of a culture during a significant span of time" (2001: 50-51). Das bedeutet für Kaepler, Tanzformen (im Sinne der Gesamtheit aller darin verstandenen Inhalte) bestehen aus Struktur *und* Stil, wobei Stil als der dynamische Vollzug einer verleblichten Struktur im Tanz erscheint. "Style is the way of performing and embodying structure. The resulting form is understood by an observer through communicative competence in a specific system of movement knowledge. (...) Competence derives from knowing the principles and concepts that differentiate or distance movement systems over time and space that enable one to navigate the slippery slope of style" (Kaepler 2001: 62).

Während Kaepler bei ihrer Stildefinition auf einen kunsthistorisch geprägten Stilbegriff abhebt, verknüpft Royce (2002: 157-158) Stil mit Prozessen der Verhandlung von Identität. Für sie ist Stil "[t]he whole complex of features that people rely on to mark their identity (...). Style, as I define it, is composed of symbols, forms, and underlying value orientations (...). Overt forms and symbols include such areas as dress, language, music, dance, house types, and religion."⁹² Aus Royces Perspektive bedeutet diese Definition ein Verständnis von Stil als Wertebegriff. Ein entscheidendes Kriterium der Komposition von Stilelementen zu einem Gesamtstil bestünde, so die Autorin weiter, in der Wahlmöglichkeit zwischen verschiedenen Symbolen: "People generally make an *active choice* [Hervorhebung J.S.] about displaying particular styles." In Anlehnung an Kroeber (1963) vertritt Royce die Position, um von Stil und aktiven Prozessen der Stilisierung sprechen zu können, bedürfe es der Existenz alternativer Auswahlmöglichkeiten – auch wenn diese in der sozialen Realität niemals gewählt würden.⁹³

Positionen indigener ästhetischer Beurteilungen sowie generell emische (Kritik)Diskurse über außereuropäischen Tanz wurden bis dahin in der ethnologischen Diskussion nur selten beachtet. Einer der wenigen ethnologischen Autoren, der schon früh dieses Thema aufgriff,

⁹² Siehe dazu auch Kapitel 3

⁹³ "Where compulsion and physiological necessity reign, there is no room for style" (Kroeber 1963: 150), zit. nach Royce (2002: 158).

war Robert Farris Thompson (1966), der durch die Integration emischer Beurteilungen von Tanzdarbietungen eine "Ästhetik des Kühlen" ("aesthetic of the cool") bei afrikanischen Tänzen herausarbeiten konnte, indem er andere Kunstgattungen (wie z.B. Skulpturen und Plastiken) vergleichend heranzog (Thompson 1974).⁹⁴ Thompson (1966, 1974) verstand "Kühle als Modalität der Kommunikation und als moralisches Konzept" (Chernoff 1999: 170, Fn. 41). Damit griff er zum einen die inhaltliche Frage nach Werten, die durch afrikanische Musik und Tanz ausgedrückt werden, auf und betonte zum anderen den kommunikativen Charakter von Tanz. Während aus europäisch-amerikanischer Perspektive afrikanische Tänze und Musik wie beispielsweise populäre afrikanische und afro-amerikanische Musikformen (seien es "neo-traditionelle", kongolesische Gitarrenmusikstile wie *Rumba*, *Soukous* sowie später *Kwasa Kwasa* oder US-amerikanischer Jazz) als "heiß" und damit als "ekstatisch" und entgrenzend konzeptualisiert wurden, konnte Thompson durch eine vergleichende Analyse afrikanischer Kunstformen nachweisen, dass indigenen Vorstellungen als ästhetisches Ideal eine Ethik des "Kühlen" zugrunde liegt. Diese "Philosophie des Kühlen", die sich beispielsweise bei Tänzen der Yoruba zeigte, waren für Thompson (1966: 86) Ausdruck eines althergebrachten, indigenen Ideals der "patience and collectedness of mind".

Dieses *Ethos*, so Thompson, fokussiere gerade *nicht* auf das Moment der individuellen Entgrenzung und des "emotionalen Hingerissenseins", sondern auf das Streben nach souveräner Kontrolle, nach meisterhaftem Umgang mit kulturellen Ausdrucksformen und nach Gelassenheit, welche die Gemeinschaft betone. Dazu führt Chernoff (1999: 177-78) aus: "Innerhalb der afrikanischen Kultur dient die Aufführung von Musik und Tanz letztlich einem einzigen ästhetischen Bedürfnis: der Realisation von Gemeinschaft. Dabei bestehen 'moralische Erbauung und Unterhaltung, Erregung und Anstand'⁹⁵ nebeneinander als miteinander verbundene Aspekte einer ästhetischen Darbietung, die für die Menschen tiefe Bedeutung hat, bei denen Musik und Tanz zu allen wichtigen Ereignissen unauflöslich dazugehören." Insofern beantworteten Thompson und Chernoff – zumindest bezüglich der Vorstellungen in Westafrika⁹⁶ – die Frage, welches *Ethos* durch diese Bewegungsformen kommuniziert werden sollte, während Kaeppeler (1978) sich zunächst vornehmlich mit Fragen

⁹⁴ Siehe auch Chernoff (1999: 170ff) und Royce (2002: 179ff.). Auch Kurath & Marti (1964) hatten schon bei ihrem Versuch der historischen Rekonstruktion vorkolonialer, mexikanischer Tanzformen in ihrer Studie auf künstlerische Darstellungen und archäologische Artefakte zurückgegriffen (vgl. Royce 2002: 94ff.).

⁹⁵ Siehe Thompson (1966: 85-86).

⁹⁶ Ostafrika bezeichnet Thompson (1966: 85) in Anlehnung an Merriam (1959) als "Ausnahme" – allerdings ohne dies näher zu begründen. Deswegen erscheint eine Generalisierung Thompsons qualitativer Aussagen über ästhetische Idealvorstellungen auf afrikanische Gesellschaften und/oder Kulturen problematisch, obwohl er im Texte selbst versucht essentielle Qualitäten einer Ästhetik "schwarzer" Kunst und Kultur herauszuarbeiten. Dennoch ist sein Ansatz – vor allem wegen der Perspektive, die sich durch das vergleichende Heranziehen anderer Kunstformen ergibt – bereichernd für die ethnologische Diskussion um Tanz und Musik.

des *Eidos* beschäftigte. Gemeinsam ist beiden Perspektiven der hohe Stellenwert, den sie menschlichen Körpern als strukturierte und strukturierende Kräfte des Tanzes, als Träger, Vermittler und Sender kommunikativer Aspekte von Tanz einräumen, indem sie die performative Darstellung der Körper, ins Zentrum rücken.

Kaeplers Übersichtsartikel (1978) zum Stand der ethnologischen Theoriedebatte in den 1970er Jahren, an den sie mit weiteren kritischen Diskussion interdisziplinärer Positionen, die an Versuchen der Etablierung einer "Ethnologie des Tanzes" beteiligt waren, anschließt (z.B. 1991 oder 2000), kann als erster Versuch gesehen werden, die verstreuten Beiträge zur Tanzforschung unter kulturanthropologischer Perspektive historisch zu rekonstruieren und historisch einzuordnen (vgl. dazu auch Grau 1993, Reed 1998, Buckland 1999). Durch die Systematisierung und Bündelung interdisziplinärer Perspektiven und theoretischer Ansätze zu Tanz wies sie auf die Notwendigkeit der ethnologischen Beschäftigung mit dem Forschungsfeld hin und lotete dessen Potential für die ethnologische Theoriebildung aus. Sie wertete die ethnologische Beschäftigung mit Tanz auf und forderte aufgrund der großen Bedeutung, die tänzerischen Ausdrucksformen von Angehörigen der Gesellschaften selbst entgegengebracht werde, eine ethnologische Würdigung des Forschungsfeldes als gleichberechtigt neben anderen Perspektiven, die vornehmlich auf ökonomische, politische und soziale "Fakten" fokussierten. Beeinflusst von Boas formulierte Kaeppler (1978: 41) zum Potential des Erkenntnisinteresses ethnologischer Forschungen über Tanz: "(...) the potential contribution in anthropological perspective is what dance can tell us about society and the human behaviour that has generated diverse cultural systems." Hier wird die kulturanthropologische Perspektive Kaepplers, welche die Mannigfaltigkeit der kulturellen Spielarten betont, deutlich. Letztendlich geht es ihr jedoch darum, in kulturvergleichenden Analysen von Tanz die "Tiefenstrukturen" von Gesellschaften (Kaeppler 1985: 93), das, was Spencer (1985b) als "hidden code"⁹⁷ bezeichnete, zu ergründen.

1.3.5 Tanz, *Performance* und Körper

Weder kulturanthropologische noch sozialanthropologische Perspektiven alleine konnten für das Gesamtspektrum des ethnologischen Erkenntnisinteresses befriedigende Ergebnisse liefern (Spencer 1985a: iv). Erst ab den 1980er Jahren fand in der ethnologischen Diskussion um tänzerische Ausdrucksformen durch eine Integration von Diskursen über *Performance* und über den Körper eine weitere theoretische Befruchtung statt, die dazu beitrug, Tanz als

⁹⁷ Siehe obige Vignette.

signifikantes, interdisziplinär zu bearbeitendes Feld näher ans Zentrum des ethnologischen Interesses zu rücken (Buckland 2001: 1). Allerdings waren einige paradigmatische Aussagen dieser Diskurse nicht grundsätzlich neu. So wurde beispielsweise das "Verschwinden des Publikums" bei der Aufführungspraxis schon von Franz Boas (1944) erkannt (siehe weiter oben).

Durch die Zuordnung von Tanz- und Musikereignissen zu dem größeren Bereich "kultureller Performances" (Singer 1972, siehe auch die Beiträge in Parkin, Caplan & Fisher 1996) konnten ergänzend zu rituellen Einbindungen auch "profane" Aufführungen wie z.B. Theater oder Sportveranstaltungen als Quellen herangezogen werden, um einerseits etwas über Werte und Normen der jeweiligen Gesellschaften und Kulturen, in denen diese veranstaltet werden, zu erfahren. Andererseits konnten so auch kulturelle und gesellschaftliche Organisationsstrukturen (z.B. das Verhältnis der Geschlechter zueinander) sowie soziale und politische Dynamiken (z.B. Transformationsprozesse) oder politische Ordnungsvorstellungen (z.B. die Verteilung und Legitimation von Macht und Herrschaft) unter Einbeziehung der selbstreflexiven Ebene der TeilnehmerInnen als Prozesse untersucht werden (vgl. auch Rao & Köpping 2000).⁹⁸ Singer (1972: 71) definiert *cultural performances* als "[p]lays, concerts, and lectures (...) but also prayers, ritual readings and recitations, rites and ceremonies, festivals, and all those things we usually classify under religion and ritual rather than with the cultural and artistic." Seine Überlegungen wurden bezüglich der anthropologischen Theoretisierung von *Performance* u.a. von Baumann (1977, 1992), Baumann & Briggs (1990) oder Schieffelin (1998, 2005) aufgegriffen, in Hinblick auf Ritualtheorien (siehe dazu Turner 1982, 1987 oder Schechner 1990 sowie die Beiträge in Köpping & Rao 2000) oder hinsichtlich der Analyse von Kunst (z.B. Royce 2004) und Populärkultur (siehe dazu stellvertretend Fabian 1990, 1998 sowie Askew 2002) weiterentwickelt. Ab den späten 1970er Jahren wird deshalb von einem "performative turn" (vgl. Bachmann-Medick 2007: 104ff.) in den kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen gesprochen.⁹⁹

⁹⁸ Zu Sportereignissen als kulturelle *Performances* siehe z.B. die Beiträge in MacAloon (1984). Die Beiträge in Parkin, Caplan & Fisher (1996) orientieren sich an den Arbeiten Abner Cohens (z.B. 1974, 1993), in denen der Autor am Beispiel des *Notting Hill Carnivals* zeigen konnte, wie in *cultural performances* symbolische Handlungen in politische überführt werden und *vice versa*. Drewals Versuch (1991), den Stand der Forschung zu *Performance* in Afrika zu evaluieren schließt als bedeutsame Forschungsfelder neben Ritualen, Musik, Oratur, Theater und Tanz auch medizinische Praktiken mit ein.

⁹⁹ In der neueren Diskussion haben besonders auch die Theaterwissenschaften im deutschsprachigen Raum die Theoretisierung des *Performance*-Begriffs in Anlehnung an Austins Sprechakt-Theorie (1972) unter Verwendung der Terminologie des "Performativen", der "Performanz" und der "Theatralität" vorangetrieben (siehe z.B. Fischer-Lichte 1998, 2002, 2004, sowie die Beiträge in Fischer-Lichte 2001, in Fischer-Lichte, Horn & Umathum 2003 und in Fischer-Lichte, Horn, Umathum & Warstat 2004). Siehe auch *Pagrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, (2001, Bd. 10, Heft 1): "Theorien des Performativen".

Baumann (1992: 41) definiert *Performance* als "[a] mode of communicative behavior and a type of communicative event. While the term may be employed in an aesthetically neutral sense to designate the actual conduct of communication (as opposed to the potential for communicative action), performance usually suggests an aesthetically marked and heightened mode of communication, framed in a special way and put on display for an audience. The analysis of performance – indeed the very conduct of performance – highlights the social, cultural, and aesthetic dimensions of the communicative process". Schechner (1987: 8) weist auf einen zentralen Punkt der "performativen Wende", die Abwendung von strukturfunktionalistischen Perspektiven und die Hinwendung zu sozialen Prozessen, hin: "[P]erformance is the art that is open, unfinished, decentered, liminal. Performance is a paradigm of process." Diese Hinwendung zum Prozesshaften wird auch bei Turners späteren Publikationen deutlich in denen er Singers *Performance*-Verständnis unter partieller Abwendung von früher wesentlich stärker vertretenen strukturfunktionalistischen Positionen erweitert. Für Turner (1987: 21-24) sind *cultural performances* keinesfalls nur sich multipler Medien bedienende Repräsentationsformen von kulturellen Werten und von Sozialstruktur, vielmehr eröffnen sie Ebenen zur Reflexion über Kultur und sozio-kulturellen Wandel an sich. In eine ähnliche Richtung argumentiert Chernoff, wenn er angesichts der tiefen und komplexen sozio-kulturellen Einbettung von Musik in afrikanischen Gesellschaften die enge Verflechtung von Musik und kulturellen sowie moralischen Werten hervorhebend das kritische Potential von Musikereignissen betont: "In einer solchen Situation wird alles, was man tut, zur 'Kritik': durch die Art der Teilnahme bringt man seine Meinung zum Ausdruck. Alle Teilnehmer tragen zum Erfolg des Geschehens bei, und sie handeln in dem Bewußtsein, daß das, was sie tun ebenfalls ein Akt künstlerischer Betätigung ist" (1999: 181).¹⁰⁰

Neuere ritual- und *performance*-theoretische Ansätze in der ethnologischen Diskussion erweitern den Ritualbegriff um die Dimension der *Performance* und verbinden damit handlungsorientierte und intellektuelle Zugänge (siehe z.B. die Beiträge in Köpping & Rao 2000).¹⁰¹ Erst dadurch, so Rao & Köpping (2000: 27, kursiv im Original), werde es möglich "das Ritual als *Praxis* in seinen kulturellen Kontexten zu deuten". Bei ihrem Versuch den Ritualbegriff als "*transformative Performanz*" zu etablieren (2000: 4-8, kursiv im Original)

¹⁰⁰ Chernoffs Studie, in der Musik als Institution begriffen wird, mag aufgrund seiner strukturfunktionalistisch geleiteten Perspektive in der Zuspitzung kritisierenswert sein (z.B. bezüglich der mangelnden historischen Einbettung), ist jedoch aufgrund der empirisch gut belegten und in der Publikation konsequent verfolgten Argumentation zugunsten der "gemeinschaftsstiftenden Kraft" von Musik überzeugend.

¹⁰¹ Ich übernehme in dieser Arbeit den englischen Originalbegriff *Performance*, um meine Verortung im anglophonen, ethnologischen Diskurs gegenüber der ästhetische Aspekte akzentuierenden Perspektiven im deutschsprachigen, theaterwissenschaftlich orientierten Diskurs, der sich der Termini "Performanz" und des "Performativen" bedient (vgl. dazu stellvertretend Fischer-Lichte 1998, 2002, 2004), zu verdeutlichen.

bestehen die AutorInnen darauf, Rituale als "*performative* Akte" zu begreifen, die durch eine "Rahmensetzung" gekennzeichnet seien.¹⁰² In Anlehnung an G. Lewis (1980) und Gerholm (1988) bedürfe es der Anerkennung von zwei grundsätzlichen Regeln, um diese performativen Akte als Ritual zu verstehen: Zum einen bedürfe es für die Durchführung eines Rituals der Zustimmung von Handelnden, dass überhaupt ein Ritual stattfinden solle und zusätzlich auch eines ausdrücklichen Appells, dass diese Handlungen als Ritual gelten sollen. Zum anderen müsse es Übereinkünfte über die im Ritual geltenden Regeln geben, die allerdings stets aufs Neue verhandelt werden könnten. Dadurch werde ein Zusammenhang zwischen allen Handlungen, Verhandlungen, Symbolen, Analogien und Metaphern hergestellt, der diese einer bestimmten Handlungsdomäne zuordne. Durch die Konzentration auf den performativen Aspekt eines Rituals, der "transformativen Kraft des Performativen", komme es zu einer "Heilung" des sozialen Zusammenhangs". In Anlehnung an Kapferer (1979) behaupten Rao & Köpping, Ziel und Resultat ritueller Performanzen sei eine Transformation, "die zur Vermittlung zwischen dem kulturell standardisierten Ausdruck von Gefühlen und dem realen, internen und privaten Gefühls- und Geisteszustand der Teilnehmer" beitrage. An diese Position anknüpfend verweist Royce in einer neueren Publikation (2004: 135) auf die Kontingenz performativer Akte, welche das kreative Potential performativer Ereignisse offenbare: "Part of the creative process occurs in the moment of performance, which means that the performer does not have total control of the work." Damit schliesst sie an Positionen an, die gerade im ephemeren Charakter und im Fehlen schriftlich fixierter "Regieanweisungen", d.h. in der Offenheit zur Improvisation, eine erhebliche potentielle soziale und politische Kraft sehen (z.B. Fabian, Askew oder Schieffelin).

Die Rezeption *performance*-zentrierter Perspektiven ging einher mit einem neuerlich erwachten Interesse an Theorien zum Körper.¹⁰³ Die Diskussion um eine "Wiederkehr des Körpers" (siehe die Beiträge in Wulf & Kamper 1982, die Beiträge in Gebauer 1988 oder Kamper 1998), die seit den frühen 1980er Jahren in den Sozial- und Kulturwissenschaften und darüber hinaus geführt wurde, ist so neu nicht.¹⁰⁴ Sie schließt kritisch an ältere Debatten an, die immer wieder eine Einbeziehung des Körpers in sozial- und kulturwissenschaftliche

¹⁰² Rao & Köpping beziehen sich dabei auf interaktionistische theoretische Ansätze (siehe dazu stellvertretend Goffman 1977, 1983).

¹⁰³ Siehe dazu beispielsweise die Beiträge in Featherstone, Hepworth & Turner (1991) oder aus historischer Perspektive zur Lippe (1974). Eine Übersicht der verschiedenen Ansätze bieten z.B. Lock (1993) oder Csordas (1999). Vgl. dazu auch die Kapitel 5 und 6 dieser Arbeit.

¹⁰⁴ Plessners (1975, 1980) Hinweis auf die dialektische Beziehung von "Körper-Haben" und "Leib-Sein" billigt dem Körper eine Beherrschung durch den Willen zu, während der Leib als unwillkürliche, biologische Konstante erscheint (zur Lippe 1974 und 1982). Das dialektische Verhältnis bedingt eine Dynamik: So *ist* der Mensch Leib und *hat* einen Körper. Jedoch *hat* er auch einen Leib, den er distanzierend betrachten kann, *ist* aber immer auch *gleichzeitig* Körper, ohne den eine Betrachtung des Leibs nicht stattfinden kann.

Analysen vorgenommen haben.¹⁰⁵ In Foucaults "entindividualisiertem", diskursbetonten Ansatz, in dem soziale Akteure mit ihren unterschiedlichen Spielräumen zur Aushandlung von Konfliktsituationen zu verschwinden drohen, erscheint der Körper eher als passives Objekt. Dagegen wendet sich Merleau-Ponty (1976: 5): "Far from being merely an instrument or object in the world our bodies are what give us our expression in the world, the visible form of our intentions." Seine theoretische Überlegungen zum Körper und dem Selbst (1962, 1976) streben eine Überwindung des Dualismus' von Körper und Geist an. Doch auch dessen Perspektive zeigt durch die historische und räumliche Einbettung des Selbst die Grenzen der Subjektivität sozialer Akteure, wie Entwistle (2000: 29) bemerkt: "[O]ur bodies are not just the place from which we come to experience the world, but it is through our bodies that we come to be seen in the world. The body forms the envelope of our being in the world; selfhood comes from this location in the body. Therefore, for Merleau-Ponty, subjectivity is not essential and transcendental: the self is located in the body, which in turn is located in time and space".

Ergebnis der Rezeption dieser Diskurse war die Anerkennung der multiplen Dimensionen menschlicher Körper bei gleichzeitiger Kritik an psychologischen Erklärungsversuchen: "(...) [T]here is no such thing as '*the human body*' (kursiv im Original): There are many kinds of body, which are fashioned by the different environments and expectations that societies have of their members' bodies. There can, of course, be unintended consequences of actions, and people can have difficulty in verbalising their intentions. But this does not give anthropologists a licence to invoke psychological explanations of movement sequences and dance motivations in terms of the unconscious or the subconscious." (Blacking 1985: 66). Diese Auffassung richtet sich gegen tanztherapeutische und gegen von der Psychoanalyse beeinflussten Ansätze (siehe weiter oben). Sie ist inzwischen weitgehender Konsens in der Diskussion und wird auch mehrheitlich in Publikationen zu Tanz ab den 1990er Jahren vertreten. So spricht beispielsweise Reed (1998: 518ff.) von "multiple 'bodies' of the dancers". Im Tanz wird der Körper der Tänzer als ein "ensemble of bodily activities" (T. Turner 1995: 166, vgl. Reed 1998: 521) produziert und reproduziert. Allerdings, so wendet Jackson (1983: 329) berechtigt ein, seien "Praktiken des Körpers" (*body praxis*) keineswegs ausschließlich

¹⁰⁵ Stellvertretend genannt seien hier Mauss' "Techniken des Körpers" (1997a), Schütz' (2003: 608-609) theoretische Überlegungen zu Körpern und der Verkörperung von "Innen-" und der "Außenwelten", Douglas' (1986) Unterscheidung zwischen physischem und sozialem Körper, Blackings (1977) aus musik-ethnologischer Perspektive formulierte Forderung nach einer "Anthropology of the body" oder Jacksons (1983) an Merleau-Pontys (1962) Theoretisierung des "lived body" angelehnter, in Verknüpfung mit Bourdieus Konzept des Habitus formulierter, phänomenologischer Ansatz (zur Diskussion um Körper und Körperpraktiken in der Ethnologie siehe Platz (2006), zu theoretischen Entwürfen von Prozessen der "Verleiblichung" [*embodiment*] siehe die Beiträge in Csordas 1994 und Sieveking 2001, 2002 und 2004).

reduzierbar auf kognitive und semantische Akte. Vielmehr kommunizierten Körperbewegungen komplexe Bedeutungen, die vorsprachlich, durch Sprechakte nicht mittelbar seien, weil sie außerhalb der Ausdrucksmöglichkeiten von Sprache lägen (vgl. auch Chakravorty 2004: 2). In Anlehnung an Merleau-Ponty (1962) und Best (1978) vertritt Jackson (1983: 329) unter phänomenologischer Perspektive die Position, (menschliche) Bewegungsmuster *symbolisierten nicht* Realität sondern sie *seien* Realität.

Durch den Einfluss strukturalistischer Theorien und der Linguistik (Pike 1954, Bernstein 1965, Austin 1972, Hymes 1962, 1974) sowie der theoretischen Auseinandersetzung mit Bewegung (Birdwhistle 1952) erfuhren Aspekte der "nonverbalen Kommunikation" (Hanna 1979c) durch geordnete Bewegungsmuster menschlicher Körper und deren strukturierte und strukturierende Manipulation in Zeit und Raum einen Bedeutungsaufschwung in der Diskussion um Tanz.¹⁰⁶ So sollte bei Hanna (1979b,c) auch die Bedeutung von Bewegungsmustern bei Tanzaufführungen für die TänzerInnen und für das Publikum erschlossen werden, wobei davon ausgegangen wurde, dass damit auch sowohl Beziehungen des Selbst und des Körpers sowie von Kultur und Gesellschaft allgemein offen gelegt werden könnten. Das neuerliche Interesse am Körper bot gleichzeitig auch die Möglichkeit, an ältere Positionen, wie beispielsweise an den Zusammenhang von Tanz und Sexualität, anzuschließen: "Sexuality and dance share the same instrument – the human body", bemerkt Hanna (1988: xiii). Sie stellt jedoch nicht nur einen substantiellen Zusammenhang zwischen Tanz und Sexualität her, sondern bettet ihre Arbeiten, die ähnlich wie die von Williams (2004) von Theorien aus der strukturalen Linguistik beeinflusst sind, in Diskurse um *gender* (1988) und um Emotionen (1983) ein.¹⁰⁷ Dabei bedienen sich beide Autorinnen eines semiotischen Instrumentariums.

1.3.6 Tanz unter der Perspektive der britischen Sozialanthropologie

Kritik an Ansätzen einer kulturanthropologisch geleiteten "Ethnologie des Tanzes" und deren Fokussierung auf strukturelle Analyseversuche (z.B. von Hanna oder Kaeppler) formulierten VertreterInnen aus der Tradition der britischen Sozialanthropologie wie beispielsweise Blacking und P. Spencer, die an Traditionen Evans-Pritchards, Radcliffe-Browns und

¹⁰⁶ Autoren wie z.B. Kendon (1988, 1997) oder Farnell (1995 und 1999 sowie die Beiträge in Farnell 1995) konzentrierten sich auf die Bedeutung von Gesten im Tanz, andere wie z.B. Tagg (1982, 1992, 1995) entwickelten diese Perspektive in Bezug auf Musik weiter.

¹⁰⁷ In der Funktion durch Tanz sowohl Emotionen gemeinsam erzeugen als auch ablassen zu können, d.h. allgemeiner: durch die Möglichkeit durch Tanzen Emotionen zu mobilisieren und zu transformieren, ähnelt Tanz der Musik (siehe dazu beispielsweise Chernoff 1999). Zu Hannas theoretischem Ansatz, bei dem der Fokus auf einer "Zeichen- und Symbolinterpretation" von Tanz liegt, siehe zusammenfassend C. Schnepel (2005: 99ff.).

Gluckmans anschlossen. So kritisierte Spencer (1985b: 37) die Verquickung psychologisierender mit ethologischen Perspektiven, die zu einer "Überfrachtung" von Bewegungsmustern mit Bedeutung führte: "In the final analysis any underlying pattern of behaviour or belief that is not consciously perceived by the members of a culture may be described as deep structure (...) [b]ut this is not to suggest that every nuance of the basic choreographic pattern of all dances must have some inherent meaning (...)". Gleichfalls schwingt in dieser Kritik auch eine Erinnerung an die spezifische Rolle des Körpers als Medium von Tanz- und Musikereignissen mit, welche die (Un)Möglichkeit der Übersetzung von "Körpersprache" in verbale Diskurse thematisiert. Nach Blacking wurden damit die Differenzen zwischen performativ getroffenen, verleiblichten Aussagen und verbal formulierten, diskursivierten Interpretationen und Analysen in unzulässiger Weise ausgeblendet: "[A]spects of dance and musical communication cannot be translated into other modes without distortion of meaning. Discourse about dance, as about any nonverbal communication, really belongs to metaphysics, because it is, strictly speaking, an unknowable truth. Without verbal language we cannot transmit truth. But the words required to explain anything that makes a claim to being verifiable truth belong to a realm of discourse that is different from the subject of inquiry – dance" (Blacking 1985: 65).

Evans-Pritchards Sichtweise des Tanzes bei den Azande (1928, 1988) betont die Einbindung in Praktiken des Wahrsagens, der Heilung und der Magie als Möglichkeit der Aktivierung Kanalisierung und Entschärfung sozial "gefährlicher" Kräfte und auch Gluckman (1954, 1963) interpretierte die *first-fruits ceremony* bei den Swazi einerseits als Ausagieren angestauter Gefühle nach ökonomischen Krisenzeiten und andererseits als Kanalisation und Entschärfung sozialer Konflikte. Beide Autoren können als Beleg dafür herangezogen werden, dass Tanz als aussagekräftiges Forschungsfeld von der britischen Sozialanthropologie früh entdeckt wurde. Etwas früher beschäftigten sich auch bereits Autoren der strukturfunktionalistischen Schule (wie beispielsweise Radcliffe-Brown), die als Korrektiv zu evolutionistischen Theorien der Ethnologie des 19. Jahrhunderts zu begreifen ist, mit dem Thema. Deshalb wird hier exemplarisch für die frühe britische Sozialanthropologie auf die zuletzt genannte Position, die auch im weiteren Verlauf dieser Wissenschaftstradition eine prägende Rolle spielen sollte, Bezug genommen.

1.3.7 Perspektiven des Strukturfunktionalismus

Aus strukturfunktionalistischer Perspektive kreiert Tanz soziale Solidarität und sorgt durch Stiftung von Harmonie für sozio-strukturelle Kontinuität.¹⁰⁸ Radcliffe-Browns Studie auf den Andaman Inseln (1922) betonte kohäsive Funktionen, die Stiftung und Etablierung von Gemeinschaft durch den Rhythmus der Musik, die in den Tänzern ein gemeinsames Echo fand (vgl. dazu auch Blacking 1985, Chernoff 1999, Sieveking 2004). Dies sollte später durch Turners Konzept der *Communitas* präziser und auf Rituale allgemein bezogen kritisch aufgegriffen werden. Radcliffe-Brown (1922, 1955) ging von der Prämisse aus, dass eine Aufrechterhaltung und Tradierung essentieller kultureller Werte die Grundbedingung für eine geordnete soziale Existenz sei. Begriffen als kommunikativer Prozess, muss Tanz demnach einerseits an Vertreterinnen und Vertreter der jüngeren Generation gerichtet sein, andererseits aber auch an diejenigen, die diese Werte durch ihren sozialen Status repräsentieren. Während bei den "älteren" sozialen Akteuren der zukunftsgerichtete Gedanke an soziale Kontinuität durch die Vermittlung kosmologisch fundierter Werte im Vordergrund steht, erscheinen bei den "jüngeren" Aushandlungsprozesse darüber zentral, wie diese Wertvorstellungen selbst beschaffen sind, wie sie am besten vermittelt und dargestellt werden können. Im Anschluss an diese Positionen verstehen nachfolgende Autoren (wie z.B. Spencer 1985b: 8) Tanz auch als "Organ sozialer Kontrolle" und betonen damit die Möglichkeit kulturell und sozial erwünschte Ansichten bzw. Haltungen durch Tanz zu vermitteln.¹⁰⁹ Somit erweisen sich Studien zu Tänzen von Kindern und Jugendlichen als fruchtbares Forschungsfeld. Hier treffen sich Perspektiven der britischen Sozialanthropologie mit denen der US-amerikanischen Kulturanthropologie, hatte doch beispielsweise Margaret Mead (1928) aus kulturanthropologischer Perspektive schon früher auf die erzieherische Absicht bei Kindertänzen in Samoa hingewiesen.¹¹⁰ Allerdings ist, versteht man Tanz als eine Art Institution im soziologischen Sinn, dadurch auch immer die Möglichkeit der Subversion gegeben. Denn, wie Novack (1995: 181) feststellt, seien Prozesse der Transmission kultureller

¹⁰⁸ So neu war diese Erkenntnis nicht. So hatte H. Spencer bereits 1857 am Beispiel der Musik schon früh auf die soziale Bindungskraft nonverbaler Kunstformen hingewiesen.

¹⁰⁹ Dass dabei Fragen der Macht eine bedeutende Rolle spielen, zeigen beispielsweise auch historische Studien zum Absolutismus (z.B. Burke 1995) und zum bürgerlichen Gesellschaftstanz (z.B. Klein 1992, Koch 1995 oder Hess 1996).

¹¹⁰ Spencers (1985b: 9) Vorwurf der Konfusion informeller (Freizeit) und formeller gesellschaftlicher Domänen (Schule) und der Überladungstendenzen des Tanzes mit analytischen Bedeutungsebenen rekurriert auf soziolinguistische Ansätze, die eine Trennung von restriktivem und elaboriertem Code (Bernstein 1965) vorschlagen, erscheint aber meiner Meinung nach in Hinblick auf den holistischen Anspruch Meads und mit Blick auf ihr Gesamtwerk in dieser Schärfe nicht gerechtfertigt, wengleich methodische Kritik an Meads Feldforschungspraxis (z.B. im Hinblick auf ihre Sprachbeherrschung, auf die Dauer des Feldforschungsaufenthalts oder auf die Auswahlkriterien der InformantInnen) durchaus angebracht sind.

Werte durch Tanz durch Ambivalenz gekennzeichnet: "Dance may reflect *and* [kursiv im Original, J.S.] resist cultural values simultaneously" (vgl. Reed 1998: 521).

1.3.8 Die Ethnologie des Tanzes als Prozess und *Performance*

Paul Spencers Sammelband (1985) inspirierte im weiteren Verlauf der Diskussion eine erhebliche Anzahl von Studien zu Tanz aus verschiedenen Disziplinen und bietet deshalb einen guten Einstieg in die ethnologische Theoriedebatte um das Verhältnis von Tanz und Gesellschaft ab den 1980er Jahren. Während Spencer kulturanthropologische Perspektiven durch ihren holistischen Anspruch als wenig ertragreich für den Entwurf eines systematischen theoretischen Rahmens ansieht, schlägt er unter Berufung auf Durkheim eine sozialanthropologische Herangehensweise vor, in der Tanz vornehmlich als soziale Handlung gesehen wird. Dies eröffnete die Möglichkeit, situationsspezifische und allgemeine Bedeutungsebenen von Tänzen in ein Verhältnis zu anderen sozialen Akteuren und "sozialen Tatbeständen" sowie deren weiteren Zusammenhänge zu setzen. Der Anspruch Spencers geht dabei über "klassische" funktionalistische sozialanthropologische Ansätze britischer Provenienz hinaus (Spencer 1985a: ixf.), indem er in der aus einer Konferenz hervorgegangenen Publikation Autorinnen und Autoren versammelt, die ein weites Spektrum theoretischer Ansätze zur ethnologischen Diskussion um Tanz abdecken. Dabei geht es ihm vornehmlich darum, Tänze nicht als Möglichkeit individuellen Ausdrucks von Tänzern oder als Kunstform zu betrachten, sondern als Form der Institutionalisierung im strukturfunktionalistischen Sinne. So grenzt Spencer (1985b: 2) seine Perspektive auf Tanz folgendermaßen ein: "one is not concerned with dancers or their dancing, but with an institutionalised arrangement."

Die Notwendigkeit einer erneuten Theoretisierung des Phänomens ergibt sich für Spencer aus der Kritik an der bis dahin oft implizit übernommenen Vorstellung, dass sich Tanz (zumindest ästhetisch) aus sich selbst erkläre.¹¹¹ Eine wissenschaftliche Durchdringung (und darauf basierend eine vergleichende Perspektive), so Spencer, habe bis dahin aufgrund mangelnder theoretischer Rahmungen kaum oder nur partiell erfolgen können. Diese auf die Oberfläche des Phänomens beschränkte Sichtweise verhindere die Formulierung sowohl allgemeinerer Aussagen (z.B. über die Gesellschaftsorganisation und über die Tänzer und das Publikum), als auch speziellere Erkenntnisse über kommunikative Prozesse während der Tanzaufführungen (wie z.B. über die Inhalte, die im Tanz thematisiert werden, über das Verhältnis von

¹¹¹ Siehe auch die Aussage Spencers in der Vignette weiter oben.

intendierten Aussagen der Tänzer und deren Interpretation durch das Publikum bzw. genauer: Prozesse des sinnhaften Einbaus in Relevanzstrukturen bei den Zuschauern). Außerdem – so möchte ich an dieser Stelle ergänzend hinzufügen – bietet die "oberflächliche Perspektive" kaum Möglichkeiten, Informationen zur historischen Einordnung der entsprechenden Tänze zu erhalten und in die Analyse mit ein zu beziehen (beispielsweise in Bezug auf die Genese eines Tanzes bzw. eines bestimmten Tanzstils oder in Bezug auf dessen formale und inhaltliche Transformationsprozesse).

Bei seinem Versuch das Forschungsfeld "Tanz" für die ethnologische Diskussion einzugrenzen und trotz seiner enormen Komplexität für eine vergleichende Analyse fruchtbar zu machen, identifiziert Spencer (1985b) Grundthemen, die – in Abhängigkeit von der angewandten theoretischen Perspektive – bei der ethnologischen Analyse von Tänzen zentrale Bedeutung erlangen. Vornehmlich diskutiert er dabei kritisch Aspekte der Therapie, der sozialen Kontrolle und der moralischen Wirkkraft von Tanz sowie der Erzeugung, Verarbeitung und Reflexion von Emotionen durch Tanz. Weiterhin von Bedeutung erscheinen Spencer Prozesse der Konstituierung des Selbst und von kollektiven Identitäten. Durch den agonalen Charakter vieler Tanzformen gewinnen auch Momente des Wettbewerbs und der Abgrenzung an Bedeutung. Gerade die Betonung der Grenzmetapher, die Assoziationen von Tanz als Entgrenzungserlebnis (Rausch) und als Transformation von Wirklichkeit sowie ritual-theoretische Überlegungen Victor Turners zu *Communitas* und Anti-Struktur mit einschließen, machen die Verwurzelung Spencers Betrachtungsweise in religionsethnologischen Diskursen deutlich.

Während Spencer in der kritischen Darstellung dieser perspektivischen Felder weitgehend zuzustimmen ist, entzündet sich an seiner Einschätzung der Interpretation von "Tiefenstrukturen" des Tanzes, von denen z.B. aus semiotischer Perspektive behauptet wird, sie seien anhand der Analyse nonverbaler Kommunikationssituationen erschließbar, die Kritik. Deshalb werde ich zunächst die eher unstrittigen Argumente Spencers knapp zusammenfassen, um abschließend seine Kritik an der Analyse von Tiefenstrukturen des Tanzes aufzugreifen und zu diskutieren.

Am historischen Beispiel des mittelalterlichen Veitstanzes (*Chorea St. Viti*)¹¹² in Europa belegt Spencer die frühe Zuschreibung einer therapeutischen Bedeutung von Tanz, um in

¹¹² So wurde sowohl die Erscheinungsform dessen, was unter bio-medizinischer Perspektive als Symptome eines Krankheitsbildes, das im 14. Jahrhundert vermehrt nach der Erntezeit auftrat und sich durch allgemeine Unruhe, schnelle, unwillkürliche Kontraktionen einzelner, wechselnder Muskeln oder Muskelgruppen und der Erzeugung unwillkürlicher Laute (Schnalzen, Grunzen u.a.m.) sowie ständiges Grimassieren äußerte (Pschyrembel 1998) als auch dessen Therapieform bezeichnet (siehe Spencer 1985b: 3f.). Das griechische Wort *choreia* bedeutet

Kritik an retrospektiven, physiologischen Interpretationen (z.B. durch Backmann 1952) monokausale, biologistische Erklärungsversuche für eine sozialwissenschaftliche Analyse von Tanz zu verabschieden.¹¹³ Sie sind für ihn wenig brauchbar, weil sie sozio-kulturelle und historische Faktoren außer Acht lassen und weil universale biologische und psychologische Prämissen nicht die Herausbildung und Existenz unterschiedlicher Gesellschaftsformen erklären können.¹¹⁴ Stattdessen fordert Spencer (1985b: 5) eine Hinwendung zur großen Vielfalt von Tänzen und deren Einbettung in ebenso vielfältige soziale Kontexte.

Egal, ob man in der Lewis'schen "Sicherheitsventil-These" (1971) das Potential der Bestätigung des sozialen *status quo* sehe oder die Chance Widerstand gegenüber hegemonialen Kräften zu formulieren und zu organisieren und damit das Moment der Kreativität und Dynamik betone, vermag, nach Spencer (1985b: 6-8), auch die Katharsistheorie zur Diskussion um Inhalt und Form von Tänzen nichts Substanzielles beizusteuern. So trage sie beispielsweise nicht in ausreichendem Maße zur Erklärung von Prozessen der Erzeugung und des Aufbaus von individuellen und kollektiven emotionalen Spannungszuständen in *Tanzperformances* bei. Das Verhältnis von kollektiver und individueller Erzeugung, Transformation und dem letztendlichen Ausagieren von Emotionen durch Tanz sei somit nicht hinreichend theoretisiert. Unter dieser Perspektive bleibe es unklar, ob durch Tanz nur emotionaler Stress kanalisiert, verarbeitet und abgebaut werde, wie dies beispielsweise besonders von früheren AutorInnen¹¹⁵ betont wurde, oder ob nicht auch gleichzeitig emotionale Spannungszustände durch die Tanzaufführung erzeugt und gesteigert würden.¹¹⁶ Die Konzentration auf die kathartische Wirkung von Tänzen, die Befreiung der Tänzerin oder des Tänzers von "Stress" bzw. emotionaler Spannung, die H. Spencer (1862) für Tanz und auch für Musik (1868) beschrieben hatte, verwiesen jedoch auf

wörtlich übersetzt Tanz. Das Ausagieren des Körpers durch Tanz galt als probates Mittel, um die auftretende Symptomatik zu lindern, wenn nicht gar zu heilen.

¹¹³ Auch wenn sie nicht völlig von der Hand zu weisen sind, handelt es sich hierbei um Erklärungsversuche, die auf einer scheinbar objektiven physiologischen Ebene verbleiben, ohne die Berücksichtigung der Konstruktionsprozesse von Krankheit. Ein weiterer unbefriedigender reduktionistischer Versuch einer biologistischen Argumentation in Zusammenhang mit der Herbeiführung von Trancezuständen bei Besessenheitsritualen ist beispielsweise die "Kalziumdefizit-Hypothese" Kehoe & Gilettis (1981) und Raybeck, Shoobe & Graubergers (1989). Zur Kritik daran siehe Bourguignon, Bellisari & McCabe (1983), Lewis, I.M. (1971) und Seebode (1998).

¹¹⁴ Dazu bemerkt Spencer (1985b: 5) in Rückgriff auf Sachs (1933): "If dance (...) is a necessary expression of excess energy and the joy of living in all mankind, then it is only of slight importance for anthropologists and social historians. If it is established, however, that an inherited predisposition develops in many ways in different groups of man and its force of direction is related to other phenomena of civilization, the history of dance will then be of great importance for the study of mankind."

¹¹⁵ Siehe beispielsweise Mead (1928), Evans-Pritchard (1928) oder Gluckman (1963).

¹¹⁶ Siehe beispielsweise Hanna (1976a), die im Tanz (junger) Frauen der Ubakala in Nigeria eine Antizipation von Lebenskrisen bzw. sozialen Übergängen sieht oder Liell (2003), der unter Verwendung des Durkheimschen Efferveszenzbegriffs die gemeinsame Aktion, das gegenseitige "Hochschaukeln" bei "cultural performances" im HipHop-Milieu als Prozesse der Erzeugung von Emotionen untersucht.

individualpsychologische Vorüberlegungen, die später auf die Ethnologie (z.B. auf Vertreterinnen und Vertreter der bereits oben erwähnten *Culture and Personality School* und deren Nachfolger) zurückwirkten.

Doch handelt es sich bei der tänzerischen Darstellung überhaupt um die Darbietung "echter" Emotionen oder nur um Imaginationen von Emotionen? Spencer verweist bei der Charakterisierung des Verhältnisses von Tanz und Gefühl in Anlehnung an Langer (1953)¹¹⁷ auf die Bedeutung von Symbolen und auf die komplexen Ebenen der Aneignungs- und Äußerungsprozesse dieser Symbole: "(...) the dance creates an illusion of emotions that are not really felt, but only imagined as in a novel or a play or a painting, and revealed through symbols. Rather than symptoms of real emotion expressed through spontaneous gesture, one has symbols of perceived emotion, of will, conveyed by the artist through contrived gestures as he creates a virtual world" (*ibid.*: 7). Diese "virtual world of emotion" erlaube einen spielerischen Umgang mit Gefühlen und Gefühlsregungen. Durch Tanzaufführungen werde ein "Schonraum" eröffnet, der eine Darstellung und ein Ausagieren von Gefühlen zulasse, die keine direkten, unmittelbaren sozialen Folgen nach sich ziehen müssten, jedoch durch die Möglichkeit eigene, auch von sozialen und kulturellen Normen des Dominanzdiskurses entkoppelte Szenarien zu entwerfen und so Fantasien ausprobieren zu können, das Potential besäßen, auf die soziale Wirklichkeit einwirken zu können.

Während prinzipiell Einigkeit bestehe, dass durch Tanzereignisse sowohl unter den Tanzenden als auch zwischen Aufführenden und dem Publikum Solidarität gestiftet werde, sei jedoch strittig inwieweit diese Funktion als harmonisierend (wie z.B. bei Radcliffe-Brown) als stabilisierend für den *status quo* (wie z.B. bei Gluckman) oder als transformativ (wie beispielsweise bei Turner) beurteilt werde. Damit stellt sich die Frage, inwieweit diese im rituellen Kontext erfolgten Transformationen konkrete Auswirkungen auf die soziale Wirklichkeit haben. In Kritik an Hannas These (1977, 1978) der systemüberwindenden, d.h. der "revolutionären" Auswirkungen von Frauentänzen¹¹⁸, die gegen die männliche Dominanz in Westafrika (Nigeria) gerichtet waren, kommt Spencer (1985b: 26-27) zu einem kulturpessimistisch gefärbten, an Gluckman orientierten Urteil zur politischen Wirkung von Tänzen, das auch tendenziell von VertreterInnen der des *Center for Cultural Studies* (CCCS)

¹¹⁷ Ich teile Spencers Kritik an Langer, die vornehmlich auf deren Fokussierung von Tanz als künstlerische Ausdrucks- und Aufführungsform der 'Hochkultur' ("theatrical dancing") zielt. Eine frühe Arbeit, die eine bürgerliche, elitäre Tanzform (Ballett) unter ethnologischer Perspektive untersucht ist Kealiinohomoku (1969/70).

¹¹⁸ Vgl. dazu auch Strobel (1979), deren Ausführungen zu historischen Protesten muslimischer Frauentanzvereinigungen gegenüber männlicher Dominanz und Unterdrückung in Mombasa von Spencer (1985b) ebenfalls eher im Sinne eines Ausagierens von diffusem Frust, der zudem durch Rivalitäten unter den Frauen selbst geschwächt worden sei, und weniger als "konzertierte Aktion" von Frauen, die konkrete politische Auswirkungen gehabt habe, gedeutet wird.

der *Birmingham School* (z.B. in den Beiträgen in Hall & Jefferson 1976) hinsichtlich jugendkultureller expressiver Ausdrucksformen geteilt wurde: "The electric atmosphere generated in such dances seems more likely to lead to harmless discharge than to provide a quasi-revolutionary spark for a liberation movement."

Über die Funktion der gemeinschaftsstiftenden Wirkung von Tanz- und Musikereignissen sowie darüber, dass dabei soziale Konflikte thematisiert wurden, herrscht mittlerweile sicherlich ein breiter Konsensus, genauso wie darüber, dass Musik und Tanz durch die Fähigkeit unmittelbar Emotionen zu erwecken und damit sowohl zum individuellen und kollektiven "Gefühlsmanagement" (d.h. der Modulation sowie des Sich-bewusst-werdens und auch der kritischen Reflexion über Emotionen) beitrage. Die im Widerstreit liegenden emotionalen Konflikte zeigen sich strukturell auch durch das agonale Moment vieler Tanzformen (wie z.B. auch in den in Kapitel 6 analysierten Männertanzformen aus Malawi). Insofern ist Hannas allgemeiner These, Tanz sei "(...) an eye-catching, riveting way for humans to identify themselves and maintain or erase their boundaries" (1988: Xiii) zuzustimmen. Gleichfalls wird auch deutlich, dass die Grenzsituationen, die in Tanzereignissen inszeniert werden, in vielfacher Weise einen Anschluss an ritual-theoretische Überlegungen (z.B. Turners Ausführungen zu Liminalität, Struktur und Antistruktur sowie zur temporären Erlösung durch die Schaffung einer *Communitas*) nahelegen. Spencers Interpretation dieser Tanzformen als "Konfrontationen" eröffnet zusätzlich die Möglichkeit diese mit anderen sozialen Bereichen, in denen der Wettkampf als zentrales Moment erscheint (wie z.B. Sportereignisse) zu vergleichen. Dabei, so Spencer, seien jedoch Aspekte der sozialen Position (Klasse) sowie die historische Ebene in weitaus größerem Maße für die Interpretation und die Analyse von Tänzen heranzuziehen.¹¹⁹ In Spencers Sichtweise kann so eine sozial undifferenzierte, ahistorische Konzentration auf phänomenologisch belegbare Parallelen von Bewegungsmustern, wie sie sich beispielsweise in tanzethnologischen Ansätzen zeigt, vermieden werden und es besteht die Möglichkeit zu einer Analyse von "Tiefenstrukturen", die der Autor (*ibid.*: 37) folgendermaßen definiert: "In the final analysis any underlying pattern of behaviour or belief that is not consciously perceived by the members of a culture may be described as deep structure." Doch wie sollen nun beim tänzerischen Ausdruck diese unbewussten "Tiefenstrukturen" für eine Analyse fruchtbar gemacht werden? In Kritik an strukturalistischen Analysen von Tanz, die Spencer vornehmlich an der Dekontextualisierung von Bewegungsmustern und anderer Formen der nonverbalen Kommunikation sowie an der Loslösung von Tanz aus rituellen Kontexten

¹¹⁹ Spencer verweist hier – zu Recht, wie ich meine – auf Studien von Mitchell (1956), Ranger (1975) und Cohen (1993) sowie auf den im gleichen Band erschienen Beitrag von Kaeppler (1985).

festmacht, formuliert er schließlich essentielle Forderungen für die zukünftige ethnologische Beschäftigung mit Tanz.

Zusammenfassend plädiert Spencer dafür, Tanz besonders unter der Perspektive von sozio-kulturellen und politischen Grenzbereichen zu untersuchen, da durch ihn emotionale unbewusste Bereiche angesprochen werden, welche die bewussten Grenzen überschreiten können (jedoch nicht immer unbedingt müssen). Deshalb, so seine Hauptforderung, müsse die Analyse von Tänzen im Kontext von Ritualen erfolgen, da eine Konzentration auf selbsterklärende formale Strukturen (wie beispielsweise der einem Tanz zugrunde liegenden Choreographie) für die ethnologische Debatte nicht fruchtbar sei. Dabei seien Handlungen im Alltag und im Ritual bezüglich ihrer Funktion und Bedeutung eindeutig zu trennen. Spencers Forderung wurde von nachfolgenden AutorInnen aufgenommen. So weist beispielsweise auch Ottenberg (1997: 10) auf die Verbindung von Tanz und Ritual hin, verschiebt jedoch den Akzent der Perspektive auf Tänze durch ein erweitertes Ritualverständnis und vor allem durch die Forderung nach einer vergleichenden Betrachtungsweise von Bewegungsabläufen: "(...) it is essential to view dance as but an aspect of all body movements in a culture, for dance is undoubtedly related in any society to these broader aspects. Dance is a specialized aspect of a culture's body movement, often associated with ritual and with designated performance situations". Allerdings, so muss mit Blacking (1985: 64-65) eingewendet werden, verweist die Konzeptualisierung von Bewegungsabläufen, Tanz und Musik sowie von Ritualen als vorsprachliche Modi menschlicher Kommunikation auch auf grundsätzliche methodische Schwierigkeiten bei deren Erforschung. Zudem sind Alltag und Ritual in der sozialen Wirklichkeit nicht vollständig voneinander getrennt und stehen in beständiger Wechselwirkung zueinander (vgl. auch Rao & Köpping 2000, Köpping 2000). Da Tanz aus koordinierten Körperbewegungen der TänzerInnen in Zeit und Raum bestehe, so Spencer weiter, müssten emische Vorstellungen von Zeit und Raum bei der breiteren Analyse in Beziehung zu den in den *Tanz-Performances* konstruierten Darstellungen gesetzt werden. Tänze müssten als symbolische Handlungen verstanden werden, die eine Vielzahl von Bedeutungen haben können.

Inwieweit bestimmte Bedeutungen Akzeptanz erfahren, wie diese Prozesse der Konstruktion von Bedeutungen und der Bedeutungszuschreibung innerhalb von Tanzaufführungen ablaufen, welche komplexen Faktoren dabei eine Rolle spielen und wie diese Prozesse wiederum auf den gesamtgesellschaftlichen Kontext wirken, werde ich anhand empirischer Beispiele aus Malawi später detailliert zeigen. Universale theoretische Aussagen führen an diesem Punkt nicht viel weiter. Denn, wie Spencer (1985b: 3) feststellte, bedarf es zur

Interpretation und Analyse spezifischer Tänze sowohl einer differenzierten theoretischen Einbindung, als auch regionaler Fachkenntnisse: "Africa is a vast continent, and dance is a complex and varied topic. Only by breaking this topic down and considering it in relation to specific societies can one begin to appreciate this complexity."

Dazu gehört eine gründliche ethnographische Arbeit in den entsprechenden Gesellschaften und eine entsprechende Darstellungsform bei der Präsentation der Ergebnisse, die im empirischen Teil dieser Arbeit geleistet wird.

1.4 Zusammenfassung: Perspektiven einer Ethnologie des Tanzes

Die Beschäftigung mit Musik und Tanz war und ist interdisziplinär. Personen, die sich mit "Musik/Tanz" aus ethnologischer Perspektive befasst haben, waren zum großen Teil auch als Musiker (wie z.B. Gerhard Kubik, Alan Lomax oder John Miller Chernoff) oder als Tänzerinnen (wie z.B. Franziska Boas, Gertrud Prokosch Kurath oder Anna Royce) aus- bzw. zumindest vorgebildet und oftmals persönlich aktiv an der kulturellen Produktion der untersuchten Ausdrucksformen beteiligt, indem sie mitmusizierten oder -tanzten.¹²⁰ Andere wiederum schätzen ihre Begabungen und technischen Eignungen als zu gering ein, um dies zu tun (wie z.B. Paul Spencer).¹²¹

Trotz der großen Perspektivenvielfalt und theoretischer Differenzen bei ethnologischen AutorInnen, die sich mit Forschungen zu Musik und Tanz beschäftigen, herrscht weitgehend Einigkeit über essentielle theoretische Prämissen. Dazu zählt die Notwendigkeit, das Forschungsfeld über gängige eurozentrische Kategorien hinaus zu erweitern. So führte die Erkenntnis der zentralen Rolle von Bewegung bei der Produktion von Musik und Tanz zur Ausweitung der theoretischen Perspektive auf eine "anthropology of human movement" (Grau 1993: 21). Anstatt *a priori* von Musik zu sprechen, haben auch Autoren aus der Musikforschung eine Differenzierung der Fachterminologie entsprechend des spezifischen Forschungsgegenstands vorgenommen. In der musik-ethnologischen Diskussion wird deshalb schon seit längerer Zeit vermehrt mit Begriffen wie "Klang" (Blacking 2000 oder Feld 1990) oder "Rhythmus" (Chernoff 1999) operiert.¹²² Neuere Arbeiten haben inzwischen nicht nur

¹²⁰ Dass vor allem die Publikationen zu Musik im wesentlichen von Männern dominiert werden, die zu Tanz dagegen mehrheitlich von Frauen (Ausnahmen: Blacking oder P.Spencer), ist signifikant und gibt zu Spekulationen Anlass, ob sich hierin nicht auch die Auswirkungen Cartesianischer Vorstellungen der Trennung von Geist und Körper mit der spezifischen Zuordnung zu den Geschlechtern im ethnologischen Wissenschaftsdiskurs widerspiegelt.

¹²¹ Siehe Spencer (1985b: 3).

¹²² Blacking (2000: 10) definiert Musik als "product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organised sound".

die klassifikatorische Problematik überwunden, sondern auch eine Ausdehnung der Perspektive vorgeschlagen, die sich nunmehr auf den menschlichen Körper sowie dessen Sinne erstreckt und die sich implizit auch gegen die sich im Wissenschaftsdiskurs widerspiegelnde, zunehmende Dominanz des Sehsinns wendet.¹²³ Ein weiterer, neuer Ansatz wird z.B. von Schulz (2008) vertreten, die "Klang" und "Raum" zu "Klanglandschaften" (*soundscape*s) verbindet und sich unter dieser Perspektive mit medial vermittelten religiösen Phänomenen am Beispiel westafrikanischer Muslime auseinandersetzt.¹²⁴

Weiterhin besteht in der Diskussion ein Konsensus darüber, dass Tanz und Musik strukturelle Gemeinsamkeiten inne wohnen. Beide kulturellen Äußerungsformen sind sprachanalog zu begreifen, wobei davon ausgegangen werden muss, dass es sich bei Tanz und Musik um vorsprachliche kulturelle Ausdrucksformen mit kommunikativem Charakter handelt. Die Ergebnisse der durch in Tanzereignissen erzeugten Kommunikation sind durch Kontingenz gekennzeichnet. Obwohl von Künstlern und Kulturschaffenden häufig eine gegenteilige Meinung vertreten wird, sind sich ethnologische AutorInnen (Hanna 1979b, Grau 1993, Kaeppler 2001) jedoch darüber einig, dass weder Musik noch Tanz universelle Sprachen (*langues*) sind, sondern vielmehr in historische und sozio-kulturell Zusammenhänge eingebettete, expressive an ein Publikum gerichtete Ausdrucksformen.

Musik- und Tanzereignisse richten sich an ein Publikum, das sowohl "real" anwesend als auch virtuell oder imaginär, sichtbar oder auch unsichtbar sein kann. Die in den kulturellen Ausdrucksformen getroffenen Aussagen oder Botschaften sind auditiver und motionaler Natur und werden durch Akte verbaler sowie nonverbaler Kommunikation über den Körper als Medium vermittelt. In den Aufführungspraxen können dialogische Beziehungen zwischen Musizierenden und Publikum, zwischen Produzenten und Konsumenten von Musik und Tanz entstehen, die über die darin vermittelten Inhalte hinausweisen. Unter ritual-theoretischer Perspektive ist das idealtypische Ergebnis dieses Dialogs die temporäre Schaffung einer egalitär strukturierten Gemeinschaft, eine Verschmelzung von Produzenten und Konsumenten von Musik/Tanz in einer *Communitas* (im Turnerschen Sinne). Blackings Feststellung, "[m]ovement, dance, music, and ritual can usefully be treated as modes of human

¹²³ Siehe beispielsweise *Pagrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* (1993, Bd. 2, Heft 1-2): "Das Ohr als Erkenntnisorgan" sowie die Beiträge in Erlmann (2004), die auf die historischen und philosophischen Grundlagen der Produktions- und Rezeptionsprozesse auditiver Phänomene sowie auf die Produktion von Dominanz und Differenz in der Moderne fokussieren. Siehe dazu auch Kapitel 5.

¹²⁴ Schulz lehnt sich bei der Begrifflichkeit "soundscape" oder auch "acoustic space" inhaltlich u.a. an Carpenter & McLuhan (1960) sowie an Feld (1996) an. Der hervorgehobene Aspekt der "Verräumlichung" von Klang orientiert sich in der formalen Prägung der Begrifflichkeit an Appadurais (1990) Ausführungen zu Globalisierungsprozessen. Angesichts der aktuellen Diskussion um Raum in den Sozial- und Kulturwissenschaften (siehe dazu Kapitel 5) wäre zu überlegen, inwieweit eine Übertragung auch auf Bewegungsmuster, die dann als "Bewegungslandschaften" (*movementscape*s) erschienen, hier einen Erkenntnisgewinn versprechen könnte.

communication on a continuum from the nonverbal to the verbal" (1985: 64-65), ist sowohl aus kulturanthropologischer als auch aus sozialanthropologischer Perspektive genauso akzeptiert wie die Annahme, dass Tanz- und Musikformen, sowie das ihre Aufführungspraxis strukturierende menschliche Bewegungsverhalten in sozio-kulturelle historische Prozesse eingebunden sind.

Diese Sichtweise, die den unmittelbaren Bezug zu Ritualen weiter stärkt, rückt das Motiv der Erfahrung beider kultureller Ausdrucksformen ins Zentrum des ethnologischen Interesses. Die emotionsgeladenen, dynamischen an den Körper gebundenen und durch den Körper produzierten, erlebten und ausagierten kollektiven Erfahrungen wirken besonders intensiv in efferveszenten Momenten bei Musik- und Tanzereignissen, gleich ob diese in rituellen Zusammenhängen entstehen oder bei anderen "cultural performances", die nicht unmittelbar an das Heilige gerichtet sind und sich damit formal von "klassischen" Ritualbegriffen dergestalt unterscheiden, dass ihnen kein transzendierendes Potential sondern primär ein sozial transformatives inne wohnt. Die Generierung von Erfahrung ist das Bindeglied zwischen biologischen, rein behavioristischen Aspekten von Bewegung und sozialen sowie kulturellen Aspekten von Musik/Tanz-*Performances*. "What is anthropologically interesting about dance and music is the possibility that they generate certain kinds of social experience that can be had in no other way, and they constitute a link between the behavioural and biological aspects of movement and the social and cultural aspects of ritual" (Blacking 1985: 65).

Allerdings ist strittig, ob diese strenge Fokussierung auf das Ritual in Anbetracht der ethnologischen Diskussion um eine Erweiterung des Ritualbegriffs (siehe dazu stellvertretend Rao & Köpping 2000), der sich unter der Perspektive von "cultural performances" auch auf Bereiche ausdehnt, die nicht, bzw. nicht primär, an das Heilige gerichtet sind, aufrecht erhalten werden kann. Spencers harsche Kritik an tanzethnologischen sowie partiell an kulturanthropologisch geleiteten Ansätzen, denen er aufgrund der Vernachlässigung der ritual-theoretischen Perspektive sowie aufgrund der Dekontextualisierung von Bewegungsabläufen im Tanz eine symbolische "Überladung" der Bedeutung von Bewegungsmustern vorwirft, ist zwar nachvollziehbar. Es bleibt jedoch zu fragen, ob eine differenzierte Aufnahme von Tanzereignissen, die choreographische Unterschiede Ernst und detailliert zur Kenntnis nimmt und diese unter historischer Einbindung und unter Verknüpfung mit anderen sozio-kulturellen Feldern sowie unter Berücksichtigung emischer, kritischer Diskurse über die Qualität der Aufführungspraxis einer spezifischen Tanzform nicht doch mehr zu einer Analyse von Gesellschaften, welche die entsprechende Tanzform

hervorgebracht oder übernommen und lokal "eingepasst" haben, beizutragen vermag als Spencer vermutet. Hier erscheinen die von Royce vorgeschlagenen Felder zur Beurteilung von Stilen ein fruchtbarer Ansatzpunkt – besonders in Anbetracht der Prozesse der Verleiblichung kultureller Werte durch Tanz und Musik. Unter einer prozessualen Perspektive nehme ich bei der Interpretation und bei der Analyse des empirischen Datenmaterials aus Malawi diese Anregung auf, um zu zeigen, wie bei männlichen Jugendlichen und jungen Männern die "Außenwelt" in die "Innenwelt" gelangt. Auch Hannas Fokussierung auf sozio-kulturelle Prozesse der Produktion von Frauen- und Männerbildern (vgl. C. Schnepel 2005: 100ff.) ist auch bei meiner Interpretation und Analyse von Männertänzen (siehe Kapitel 6) aber auch von Körper- und Tanzinszenierungen in Musikvideos aus Malawi (siehe Kapitel 5) von Bedeutung.

Angesichts der über die letzten Jahrzehnte stetig gewachsenen ethnologischen Literatur, die sich mit Tanz im erweiterten Sinne, d.h. mit "Klang- und Bewegungsmustern", zu denen neben theatralen und religiösen Ausdrucksformen auch Sport und Kampfkunst (*martial arts*) zu zählen ist, beschäftigt, bleibt die Frage zu beantworten, ob es gelungen ist, dieses unzweifelhaft ethnologisch bedeutsame Feld auch als einen eigenständigen Teilbereich der Ethnologie zu etablieren. Verschiedene Versuche sind durchaus zu erkennen. So versuchte sich ab den 1960er Jahren eine in der deutschsprachigen, kulturhistorischen Tradition stehende Forschung zu Tanz und Musik, die als "Tanzethnologie" (*dance ethnology*) bezeichnet wird, zu etablieren. Der Grund, warum dieser Versuch jedoch misslang, war vornehmlich die mangelnde Aussagekraft zu Fragen der kontextuellen Einbindung von Tänzen in andere soziale und kulturelle Sphären sowie zu sozialen Konflikten. Auch Möglichkeiten Tanzformen und Tanzpraxis als "Spielräume" zur Verhandlung kultureller Werte und sozio-struktureller Beziehungen zu begreifen, wurden unter dieser Perspektive kaum erkannt. Tanzethnologische Ansätze vermochten einfach zu wenig über interkulturelle Kontexte sowie über die Gesellschaften, welche die Tänze hervorgebracht hatten, auszusagen. Ein weiterer Etablierungsversuch aus US-amerikanischer, kulturanthropologischer Perspektive lässt sich aus dem anglophonen Diskurs ab den 1970er Jahren rekonstruieren. Dort gab es Versuche, Musik und Tanz unter der Bezeichnung "Ethnologie des Tanzes" (*dance anthropology* oder *anthropolgy of dance*) zu untersuchen, an die spätere Arbeiten aus der Perspektive der britischen Sozialanthropologie inhaltlich anschlossen, ohne jedoch die Begrifflichkeiten zu übernehmen. Kulturanthropologisch geleiteten Studien gelang es vor allem Aufschluss über Tanzformen als expressive Körperpraktiken zu geben, die kulturell kodiert und in historischen Zusammenhängen begriffen wurden. Dabei wurden kulturelle

Differenzen betont. Im Mittelpunkt des Interesses stand Tanz als Kunstform. Tanz erschien als sozio-kulturelles Modell von spezifischen, essentiellen kulturellen, historisch wandelbaren Werten, die durch Tanzpraktiken ausgedrückt werden. Die Vertreter sozialanthropologischer Ansätze fokussierten bei der Beschäftigung mit Tanz auf die Gesellschaften und auf die sozialen Akteure, welche die spezifischen Tanzformen hervorbringen. Dabei ist die Intention dieser Positionen, über kontextualisierte Analysen menschlicher Bewegungspraktiken hinaus soziale Zusammenhänge erklären bzw. verstehen zu wollen. Durch die Konzentration auf prozessuale Aspekte von Tanzereignissen ab den 1980er Jahren (siehe z.B. die Beiträge in Spencer 1985) gewannen auch zunehmend Aspekte der Neuverhandlung kultureller Werte und sozio-struktureller Beziehungen durch TänzerInnen sowie Fragen nach der Einbettung in Machtprozesse an Bedeutung.¹²⁵ Diesen Ansätzen unterliegt eine Vorstellung von Tanz als Modell für die Entstehung, die Funktionen und den Wandel sozialer Organisationsstrukturen. Im Gegensatz zu kulturanthropologischen Perspektiven rücken damit Prozesse der sozio-kulturellen Konstruktion von Körpern, die – wie auch bei allen anderen Ansätzen – als wesentliche Medien der Tanzpraxis gesehen wurden, in den Vordergrund und vor allem die Frage wie diese kollektiven "Tanzkörper" in der Tanzpraxis in den "Sozialkörper" überführt werden. Während die kulturanthropologischen Ansätze sich immer mehr an kunstethnologische Diskussion anschlossen, verstanden sich sozialanthropologische Ansätze als Teil der ritual- und *performance*-theoretischen Auseinandersetzung mit Religion. Beide konnten letztendlich keine Etablierung einer "Ethnologie des Tanzes" als eigenständiger Teilbereich der Ethnologie erreichen. Eine Ethnologie des Tanzes (und der Bewegung) konnte sich womöglich bisher nicht als eigenständiger Teilbereich der Disziplin entfalten, weil dies durch eine (durchaus in vielen Punkten nachvollziehbare) Vereinnahmung des Themenfeldes durch den Bereich der Religionsethnologie verhindert wurde. Allerdings stellt sich damit auch die Frage, warum es dagegen der Musikethnologie gelang sich als eigenständige Teildisziplin zu etablieren und dabei den komplementären Bereich des Tanzes und der Bewegung nicht in dem Maße zu behandeln wie Klangphänomene.

In der neueren ethnologischen Diskussion führte die Hinwendung zu Theorien des Körpers sowie zur *Performance* zu einer weiteren Festigung und schließlich zur Etablierung der Konzentration auf Bewegungsstrukturen, wie sie für andere expressive kulturelle Felder, wie beispielsweise der Musik, ebenfalls postuliert worden war. In den zahlreichen ab den 1980er

¹²⁵ Zur Thematisierung von Aneignungsprozessen von Macht durch Verleiblichung siehe z.B. Sieveking (2002, 2004), die ihre "Empowerment-via-embodiment-These" in Anlehnung an Merleau-Ponty und Jacksons radikal phänomenologisch-empirizistischem Ansatz am Beispiel der afrikanischen Tanzszene Berlins ausführt. Dabei wird der Körper als Erfahrungszentrum begriffen, der an Prozessen der Bedeutungsstiftung aktiv mitwirkt.

Jahren erschienen Studien rückten in Anschluss an die Kritik eurozentrischer Kategorisierungen und in Anlehnung an Diskussionen zu Praktiken der Verleiblichung bei der Analyse von *Tanzperformances* komplexe Verhandlungsprozesse von Identitäten durch choreographierte Bewegungsabläufe der Körper, die Auslotung des Widerstandspotentials gegenüber hegemonialer Ideologien (z.B. Kolonialismus, *Gender*, ethnische und nationale Identitäten) sowie Prozesse der Konstruktion "sozialer Körper" und kreative Prozesse der (Neu)Verhandlung von Geschichte vermehrt in den Vordergrund (Reed 1998, Grau 2007). Damit ging es bei der ethnologischen Perspektive auf Tanz nicht mehr nur um die "poetics of dance", in welcher der kreative Aspekt performativer Inszenierung von "Kultur" hervorgehoben wird sondern auch zunehmend um die "politics of dance", die mehr auf eine zielgerichtete soziale Wirkungsmächtigkeit von Tanz fokussiert (vgl. C. Schnepel 2005: 104ff.). Allerdings sollten deshalb andere, früher betonte Perspektiven nicht vernachlässigt werden. Denn um einen verstehenden Zugang zu Tanzformen zu gewinnen, ist nach Novack (1995: 181) die Berücksichtigung des komplexen Zusammenspiels verschiedener Facetten erforderlich: "the 'art' (choreographic structures, movement styles, and techniques of dance), the institutions (local, national, global) in which it is practiced and performed, and the people who participate in it as performers, producers, spectators and commentators."

Ich habe mich auf volkskundliche sowie kultur- und sozialanthropologische Ansätze konzentriert und Perspektiven anderer Disziplinen (z.B. Kultur- oder der Geschichtswissenschaften) aus der Diskussion ausgeklammert. Begreift man "Musik/Tanz" in Anlehnung an Geertz (1983: 44-95) als "kulturelles System", dann erscheint dieses unter der Perspektive der "Tanzethnologie" vorwiegend als Modell *von* etwas und unter der einer "Ethnologie des Tanzes" eher als Modell *für* etwas.¹²⁶ Eine ideale Perspektive auf Tanz und Bewegung muss aus einer Synthese beider Blickwinkel bestehen. Diese bereits Mitte der 1980er Jahre sowohl von Kaeppler als auch von Spencer erhobene Forderung, deren Einlösung zwar durch Ansätze *performance*-zentrierter Ansätze näher gerückt ist (siehe z.B. neuere Arbeiten von Sieveking 2002, 2004 und 2006 oder C. Schnepel 2005), deren Potential jedoch meiner Meinung nach noch längst nicht ausgeschöpft ist, besitzt auch im neuen Jahrtausend weiterhin Gültigkeit.

¹²⁶ Vgl. dazu auch C. Schnepel (2005. 105f.), deren Überlegungen ich hier aufnehme. Schnepel, die aus einer feministischen Perspektive argumentiert und sich theoretisch an semiotische Ansätze anlehnt, sieht durch die "performative Wende" eine Synthese der Ansätze schon gewährleistet. In ihrer Analyse der ostindischen Tanzform *Odissi* treten jedoch meiner Meinung nach Aspekte der Körperlichkeit (wie z.B. Prozesse der Verleiblichung) zu sehr in den Hintergrund.

KAPITEL 2

Methoden der Feldforschung

"In field-work it often happens that as a researcher you travel a long way searching for something you have in mind. In the middle of your research you discover that you cannot get it under any circumstances, but instead you suddenly meet something else that was not at all in your mind... Then you just work on that and not miss this new chance!"

Malamusi (1993: 67)

"Die Idee der Fokussierung auf die Grenzregionen Chitipa und Karonga scheint immer mehr Sinn zu machen. Anstatt auf eine bestimmte (geschlossene) ethnische soziale Gruppe zu fokussieren, entspricht die überethnische Kategorie "Jugend" eher der malawischen Realität. Viele Jugendliche, mit denen ich sprechen konnte, sind innerhalb (und teilweise auch außerhalb) der Grenzen Malawis hin- und hergewandert/gereist. Sie sprechen mehrere (afrikanische) Sprachen und sind ganz selbstverständlich multikulturell."

Eintrag im Feldtagebuch, Karonga, 04.10.1998

*

Ethnologische Feldforschung ist ein Prozess, der nicht erst mit der praktischen Feldarbeit vor Ort beginnt und auch nicht mit dem Verlassen des Forschungsfelds endet. Sofern es sich nicht um eine erste empirische Forschung handelt, ist sie jenseits theoretischer Vor- und Nachbereitungen und Reflexionen auch eingebettet in frühere Erfahrungen, die vielfältig auf die Planung, Durchführung, die Auswertung der Ergebnisse sowie deren schriftliche Niederlegung einwirken. In diesem Kapitel möchte ich deshalb einige Eckpunkte der Entwicklung des Forschungsthemas rekonstruieren, bevor ich die angewandten Forschungsmethoden vorstelle.

Nach der ethnologischen Feldforschung für meine Magisterarbeit über Besessenheit bei den Asante in Südghana (Seebode 1998), sollte mein Promotionsprojekt nicht nur in einer anderen Region Afrikas angesiedelt sondern auch inhaltlich ein neues Themenfeld bearbeitet

werden.¹²⁷ Allerdings war der thematische Wechsel meines Forschungsinteresses keineswegs ein radikaler Bruch sondern vielmehr ein Aufnehmen verschiedener Spuren, auf die ich jenseits meines primären Interesses für rituelle Praktiken während meiner Feldforschungen in Ghana gestoßen war.¹²⁸ Während Interviews und Gespräche mit Priesterinnen und Priestern in Ghana thematisch vornehmlich auf den Bereich religiöser Werte und deren in komplexe soziale Beziehungen und in Machtprozesse eingebettete Ausdrucksformen der rituellen Praxis fokussierten, blendete ich weitgehend aus, dass die persönlichen Interessen meiner InformantInnen keineswegs ausschließlich auf den religiösen Bereich beschränkt waren. Die Beschäftigung mit zeitgenössischen Produkten internationaler populärer Kunst war bei vielen meiner ghanaischen HauptinformantInnen eine Freizeitaktivität, der sie sich mit großer Begeisterung widmeten. Besonders das Feld der populären Kultur (wie z.B. populäre Musik, Filme, Mode) spielte bei den überwiegend jungen rituellen Experten eine wichtige Rolle. Die inhaltlichen Aussagen und die stilistische Präsentationsformen von Produkten der Populärkultur waren sowohl für viele rituelle Experten als auch für das Publikum ritueller Aufführungen von Bedeutung. Die verbalen und körperlichen Äußerungen in Alltagsdiskursen wurden durch Ästhetiken populärkultureller Diskurse und Inszenierungsformen ebenso inspiriert wie die rituellen Praktiken. Besonders der Genuss populärer Musik nationaler und internationaler Provenienz erfreute sich bei meinen ghanaischen InformantInnen großer Beliebtheit. Sofern durch rituelle Praxis vermittelte kulturelle Werte beispielsweise mit Textinhalten populärer Lieder korrelierten, wurden von PriesterInnen letztere als Bestätigung für die Richtigkeit ersterer herangezogen; ganz besonders dann, wenn es darum ging, dem "fremden Ethnologen" lokal-spezifische Bedeutungen verständlich zu machen. So wurde ich bei Interviews und auch bei informellen Gesprächen, in denen ich nach Erklärungen für rituelle Handlungen und nach den zugrunde liegenden kulturellen Werten suchte, auf populärkulturelle Diskurse verwiesen, oder es wurden auf verschiedenen Ebenen Analogien hergestellt, die entweder inhaltlich bestätigende

¹²⁷ Angesichts des theoretischen Bewusstseins über die große kulturellen Heterogenität des afrikanischen Kontinents wollte ich in einer afrikanischen Region mit einem differenten Kolonialisierungs- und entkolonialisierungsgeschichtlichen Hintergrund forschen, die weder geographisch sehr nahe an westafrikanischen Ländern liegt, noch postkolonial dauerhaft in *intensiven* sozialen, politischen und ökonomischen Austauschbeziehungen zu westafrikanischen Staaten stand. Allerdings wurden mir historische Berührungspunkte der ersten postkolonialen Herrscher Ghanas (Nkrumah) und Malawis (Banda) z.B. in Hinblick auf nationale Organisationsformen von Jugendlichen erst im Verlauf der Forschung bewusst (siehe dazu die Einleitung dieser Arbeit).

¹²⁸ Ergebnisse jenseits der ursprünglichen Forschung über Besessenheit fanden ihren schriftlichen Niederschlag beispielsweise in kleineren Veröffentlichungen zu populärer Kunst und Kultur am Beispiel von Fahrzeugaufschriften oder Highlife-Musik in Ghana (Seebode 1995a,b,c).

oder legitimierende Funktionen bezüglich des Gehalts und der "traditionellen Werte der Asante" erfüllten.¹²⁹

In der ethnologischen Literatur wurde der Zusammenhang zwischen dem Forschungsfeld Religion und populärer Kultur bzw. populärer Kunst bereits mehrfach von Autoren thematisiert (für Studien aus dem afrikanischen Raum siehe stellvertretend Barber 1987 sowie die Beiträge in Barber 1997 oder Fabian 1971, 1983, 1990, 1996, 1997 und 1998). Dabei hatte sich gezeigt, dass sich beide Felder in komplexer Weise durchdringen und miteinander verwoben sind.¹³⁰ Dies ist auch als Hinweis auf die epistemologische Potenz von Produkten populärer Kultur und Kunst zu verstehen, durch deren Konsum sich soziale Akteure Zugang zur Welt verschaffen können. Dabei werden popkulturelle Symbole und Aussagen durch aktive Prozesse der sozialen und kulturellen Aneignung lokal "eingepasst".¹³¹ Zur Kontextualisierung der von den jugendlichen Interviewpartnern als Referenzpunkte ihrer Aussagen herangezogenen Bereiche aus dem Alltagserleben und aus dem Feld der populären Kultur, habe ich in Kapitel 3 ethnographische Informationen, die sowohl während der Feldaufenthalte dort als auch aus der kritischen Rezeption der Literatur gewonnen werden konnten, eingeflochten. Im Sinne einer "dichten Beschreibung" (Geertz 1983) entstand so ein Text, der die damalige historische Situation aus Sicht der Befragten rekonstruiert.¹³²

Als ich schließlich das Exposee für meine Dissertationsforschung auf afrikanische Jugendliche und die Bedeutung populärer Kultur für dynamische, gemeinschaftsstiftende Prozesse zugespitzt hatte, entschied ich mich bei der Suche nach einer für eine empirische Studie geeigneten Region für das Südliche Afrika. Dafür sprachen mehrere Gründe: Ab Ende der 1980er Jahre war durch die politischen und ökonomischen Erosionsprozesse der "real existierenden sozialistischen Ländern" und durch das sich abzeichnende Ende des rassistischen Apartheid-Regimes in Südafrika die gesamte Region des Südlichen Afrika in Bewegung geraten. Gerade in dieser historischen Periode vielfältiger politischer und sozialer

¹²⁹ Dabei zeigte sich besonders an Beispielen internationaler, global verbreiteter Popmusik, die als Legitimation und/oder als inhaltliche Referenz für lokale soziale und kulturelle Phänomene herangezogen wurden, dass komplexe lokale Aneignungsprozesse globaler Phänomene keineswegs zwingend zur sozialen sowie zur kulturellen Homogenisierung führen müssen und somit die These von der "McDonaldisierung der Gesellschaft" (Ritzer 1995) schwerlich haltbar ist (zu Kritik an Ritzer siehe z.B. die Beiträge in Alfino, Wynyard & Caputo 1998 und Smart 1999).

¹³⁰ Dies konnte beispielsweise Birgit Meyer (2002a,b und 2004a,b) eindrucksvoll für populäre visuelle Medien am Beispiel Ghanas zeigen (zu Beiträgen aus anderen afrikanischen Regionen vgl. auch die Beiträge in Meyer 2003 sowie in Wendl 2004).

¹³¹ Vgl. dazu auch die Ausführungen zu populärer Kultur in der Einleitung sowie Kapitel 5.

¹³² Angesichts der längst noch nicht beendeten "*writing-culture*-Debatte" und deren Folgen für die akademischen Disziplinen ist dies ein nahezu nicht zu meisternder Anspruch. Ich bin mir darüber bewusst, dass die folgenden Kapitel implizit von der "Autorität des Ethnographen" (Clifford 1993) geprägt sind, habe jedoch versucht, durch umfassende Kontextualisierung der Interviewaussagen und durch das Schaffen von Transparenz bezüglich der methodischen Vorgehensweise der emanzipierten Leserschaft die Möglichkeit einer kritischen Lektüre zu geben.

Transformationsprozesse erschien eine Forschung dort besonders spannende Ergebnisse zu versprechen. In Folge dieser tiefgreifenden Veränderungen erhoffte ich auch Zeuge einer Wende zum Besseren für die Bevölkerungsmehrheit durch den "wind of change" zu werden.¹³³

Neuere ethnologische Arbeiten über afrikanische Jugendliche fokussieren oftmals auf "spektakuläre" Phänomene wie beispielsweise Akte physischer Gewalt von afrikanischen Kindern und Jugendlichen und lenken damit – wenngleich unter einer differenzierten und kritischen Perspektive – den Blick auf jugendliche Devianzdebatten.¹³⁴ Obgleich diese Phänomene unbestreitbar einen wichtigen Teil der sozialen Realität Afrikas ausmachen, existieren gleichzeitig auch institutionalisierte und informelle afrikanische Jugendgruppen, deren nicht-deviante, "unspektakuläre" Aktivitäten in neueren Arbeiten oftmals in den Hintergrund treten. Durch meine ethnologische Studie sollte dem negativen Bild afrikanischer Jugendlicher im Aufbruch ein optimistischeres entgegengesetzt werden.

Bei der konkreten Entscheidung für Malawi als Land, in dem ich die Feldforschung ansiedeln wollte, spielten verschiedene Erwägungen eine Rolle: Einerseits bot sich durch den relativ rezenten politischen Wechsel des Regimes die Möglichkeit, Transformationsprozesse "in the making" zu beobachten und dabei Prozesse zu beschreiben, wie sich durch die politische und kulturelle Öffnung des Landes für vormals marginalisierte soziale Gruppen (wie z.B. Jugendliche in Malawi) Spielräume ergeben, die jenseits institutionalisierter Strukturen Vergemeinschaftungsprozesse ermöglichen, innerhalb derer individuelle und kollektive Identitätsvorstellungen formuliert werden können. Andererseits hoffte ich besonders durch meine Daten zu informellen Jugendgruppen Vorstellungen eines Jugendbegriffs aus der Eigensicht der Akteure herausarbeiten zu können, die sich von "offiziellen", staatlich und kirchlich "verordneten" Definitionen unterschieden. Für die Auswahl Malawis als Forschungsland sprach zudem, dass bereits vom Berliner Institut für Ethnologie Kontakte

¹³³ *Wind of change* ist der von Klaus Meine komponierte und von Keith Olsen und den Musikgruppe Scorpions produzierte Titel einer 1991 auf dem Album *CrazyWorld* (Mercury Records) veröffentlichten Rockballade der aus Hannover stammenden Band. Der Liedtext thematisiert die Ende der 1980er Jahre eingetretenen weltweiten politischen und sozialen Transformationsprozesse, die durch den politischen und ökonomischen Zusammenbruch der Länder des "real existierenden Sozialismus" ausgelöst wurden und ist als popkultureller Kommentar zu den erwarteten Folgen dieser Entwicklung vielerorts als Hymne des politischen Aufbruchs interpretiert worden. Zahlreiche Live-Auftritte der Band sowie die intensive Nutzung medialer Verbreitungswege (Tonträger, Musik-Video und Internet) bewirkten, dass die Komposition global von einem heterogenen Publikum rezipiert wurde. Obgleich die Rockgruppe das Image jugendlichen Rebellentums kultiviert, erreichte sie mit dem Lied ein breites Publikum, das sich nicht mehrheitlich auf eine jugendliche Hörerschaft reduzieren lässt.

¹³⁴ Siehe dazu die Einleitung dieser Arbeit.

dorthin bestanden, die jedoch vorrangig auf die *Central* und die *Southern Region* des Landes fokussiert waren.¹³⁵

2.1 Zugang zu malawischen Jugendlichen als Zielgruppe ethnologischer Feldforschung

Anfängliche Versuche der individuellen und informellen Kontaktaufnahme mit Jugendlichen vor Ort bei meinem ersten Forschungsaufenthalt in Malawi 1998 gestalteten sich schwieriger als ursprünglich gedacht. Mittlerweile war ich selbst weit jenseits der 30, also in einem Lebensalter, das eine Assoziation mit der sozialen Gruppe der Jugendlichen längst nicht mehr so einfach zuließ, wie es in Ghana der Fall gewesen war. Als weißer, männlicher Ethnologe, der sich ohne eigene Familie im Land aufhielt, war es nicht einfach, soziale Kontakte herzustellen – besonders zu Jugendlichen weiblichen Geschlechts. In der Anfangsphase der Forschung war die Zuschreibung meines sozialen Status' durch männliche Jugendliche überwiegend von skeptischer Neugier geprägt, während mir junge Mädchen und Frauen meist sehr schüchtern, misstrauisch und teilweise abweisend begegneten. Dies ist essentiellen sozio-kulturellen Ordnungsvorstellungen der malawischen Gesellschaft geschuldet, in denen Geschlecht und Alter wesentliche Faktoren darstellen und führte schnell dazu, die Perspektive der Feldforschung primär auf männliche Jugendliche und junge Männer zu richten.¹³⁶ In der Literatur wird immer wieder der leichtere Zugang ethnologischer Forscher zu gleichgeschlechtlichen Gruppen betont (z.B. Fenn 2004 oder Probst 2005).¹³⁷

¹³⁵ Auch die Mehrheit der historischen sowie der rezenten ethnologischen Veröffentlichungen fokussiert auf diese beiden malawischen Regionen, deren Bevölkerungsdichte durchschnittlich wesentlich höher liegt als im Norden des Landes (siehe z.B. Probst 2005, Englund 1996, 2002, 2006, 2007a,b sowie die Beiträge in Englund 2002, Morris 1998, 2000 oder Schoffeleers 1999. Eine Ausnahme ist beispielsweise Friedsons Studie bei den Tumbuka 1996)

¹³⁶ Obwohl sich die Gruppe der ständigen Informanten fast ausschließlich aus männlichen Jugendlichen und jungen Männern zusammensetzte, habe ich natürlich auch Gespräche mit älteren Personen und Kindern beiderlei Geschlechts geführt, um auch aus deren Perspektive Vorstellungen über Jugendliche zu eruieren. Dabei diente die Auswertung der erhaltenen Informationen vornehmlich dazu, einerseits Orientierungswissen über Differenzen der Normen und Werte jener sozialen Gruppen zu generieren, mit denen ich Jugendliche in späteren Interviews und Gesprächen konfrontieren konnte. Eine differenzierte Beschäftigung mit vorwiegend in moralisch eingebetteten Diskursen über Jugendliche und junge Männer von Älteren und Kindern musste während der Durchführung der verschiedenen Phasen der stationären Feldforschung in den Hintergrund treten, wurde aber durch das Studium ausgewählter Literatur zumindest ansatzweise abgedeckt. Wichtiger erschien mir eine differenzierte empirische Erfassung der Eigenperspektive männlicher malawischer Jugendlicher und junger Männer.

¹³⁷ Eine mögliche Lösung zum Aufbrechen dieser geschlechtspezifischen Stratifizierungen von InformantInnen-Gruppen bietet die Arbeit in geschlechtskomplementären Forschungsteams oder als Forscherpaar. Historische Beispiele für auch im Privatleben partnerschaftlich verbundene ForscherInnen sind beispielsweise Margaret Mead und Gregory Bateson oder das Ehepaar Monica und Godfrey Wilson sowie in neuerer Zeit Jean und John Comaroff oder auch Lisa Gilman und John Fenn. Inwieweit ethnologische Forschungen als Paar – ganz gleich ob nur eine oder ob beide Personen ethnologisch ausgebildet sind oder nicht – den Zugang zum Forschungsfeld verändern, zeigen Beispiele aus der Literatur (z.B. Rosaldo 1984, bei dem der tragische Tod seiner Ehefrau zu

Durch eine enge Anbindung an das malawische, akademische Milieu versuchte ich bessere Möglichkeiten zu schaffen, um mit Jugendlichen in Kontakt zu kommen. Die bereits in Deutschland vorbereitete Affiliation als *Research Fellow* an der Universität in Zomba (*University of Malawi, Chancellor College*) über das *Department of Theology and Religious Studies* sowie der Ausbau von Verbindungen zum *Department of Fine and Performing Arts*, verliehen nicht nur mir eine größere Stattsicherheit (z.B. gegenüber malawischen Autoritäten), sie ermöglichten auch meinen malawischen Gesprächspartnern und Informanten im Verlauf der Forschung eine einfachere Zuschreibung meines Status' zu einer national anerkannten akademischen Institution. Diese eindeutige soziale Zuordnung meiner Person, die formal auch mit der Erteilung einer offiziellen Forschungsgenehmigung durch das *Centre for Social Research* (CSR) einherging, war einerseits eine Erleichterung für beide Seiten. Nun konnte ich meine Feldforschung auf eine lokal relativ klar verständliche Weise legitimieren und gleichzeitig die universitäre Infrastruktur nutzen.¹³⁸ Während der ersten Wochen in Zomba (1998) entstand so sukzessive ein heterogenes Netz von Gesprächspartnern, mit denen ich die weitere inhaltliche Konkretisierung meines Forschungsvorhabens diskutieren konnte.¹³⁹

Andererseits barg die Assoziation mit einer malawischen, elitären, "offiziellen" Institution allerdings auch – besonders im eigentlichen "Zielgebiet" der Feldforschung (Chitipa und Karonga) – die Gefahr, von den Jugendlichen als "Agent" des Staates wahrgenommen zu werden, der im Gegensatz zu den sich zahlreich im Land aufhaltenden MitarbeiterInnen diverser internationaler Regierungs- und Nicht-Regierungsorganisationen weder ein konkretes Hilfsprojekt anbieten noch größere finanzielle Zuwendungen versprechen konnte. Dadurch verlor ein Teil der Jugendlichen, mit denen ich anfangs gerne arbeiten wollte, das Interesse an einer Kooperation, und auch bei einigen meiner späteren Informanten kam immer wieder der

einem veränderten Verständnis des Umgangs mit Emotionen bei den Ilongot führte oder Lütkes 2002 sowie Berger *in Druck*, die durch die Anwesenheit ihres jeweiligen Ehepartners mit geschlechtsspezifischen Statuszuschreibungen ihrer Gastgesellschaft auf einer sehr persönlichen Ebene konfrontiert wurden).

¹³⁸ So konnte ich beispielsweise den Internetzugang des *Departments of Theology and Religious Studies* (TRS) nutzen. Außerdem wurde besonders durch die Hilfe in- und ausländischer Akademiker des *Chancellor College* schließlich eine Vermittlung von studentischen Kontakten aus den Regionen Chitipa und Karonga ermöglicht.

¹³⁹ Zum einen setzte sich dieses Netzwerk aus lokalen sowie aus internationalen Akademikern, Angestellten und Studierenden zusammen, die in verschiedener Weise in die dortigen universitären Strukturen eingebunden waren. Zum anderen kamen zu diesen Vertretern des urbanen akademischen Milieus bei meinen Aufenthalten in Nordmalawi im Laufe der Zeit auch Kontakte zu ausländischen, ebenfalls Feldforschung betreibenden EthnologInnen hinzu. Die Unterkunft in unmittelbarer Nähe des Universitätscampus' in Zomba, die mir freundlicherweise von Dozenten der dortigen Universität angeboten worden war und die eine häufige persönliche Präsenz auf und in der Nähe des Universitätsgeländes ermöglichte, versetzte mich außerdem innerhalb weniger Wochen in die Lage auch auf informeller Ebene sowohl mit jugendlichen Studierenden als auch mit auf dem Campusgelände im informellen Sektor tätigen Jugendlichen Kontakte zu knüpfen. Auch im weiteren Verlauf der Forschung wurden Zwischenergebnisse immer wieder in vielfältigen Austauschdiskursen z.B. durch Vorträge und durch Diskussionen mit akademischen KollegInnen (in Malawi aber dann später auch in Deutschland und international) einer kritischen Evaluation unterzogen.

Verdacht auf, ich spürte Unmutsäußerungen von Jugendlichen nach, um diese dann an politische Autoritäten weiterzugeben – zumal mein breites, scheinbar unspezifisches Interesse an Diskursen und Handlungen malawischer Jugendlicher und junger Männer sowie mein permanentes Sammeln und Dokumentieren von Informationen teilweise einen irritierenden Eindruck zu vermitteln schien.¹⁴⁰

Da es mir darum ging die Jugendszenen in Chitipa und Karonga zu erkunden, konzentrierte ich mich auf Jugendliche, die zum Zeitpunkt der Feldforschung dauerhaft in der Zielregion wohnten. Urbane und rurale Jugendliche aus einem elitären sozialen Milieu wie beispielsweise BesucherInnen höherer Schulen oder Universitäten wurden bei der empirischen Datenaufnahmen ebenso vernachlässigt, wie die Gruppe der ArbeitsmigrantInnen und an anderen Orten in Ausbildung stehenden (siehe dazu Fenn 2004).

2.2 Chitipa und Karonga als Regionen der Feldforschung

Bei der Aufnahme empirischer Daten konzentrierte ich mich vorwiegend auf Jugendliche in den beiden nördlichsten Regionen Malawis, deren Bevölkerung sich aus vielen ethnischen Gruppen zusammensetzt (siehe Kapitel 3 und 6). Im Gegensatz zu der früheren Forschung in Südhghana, die sich mit einer die nationale Kultur dominierenden ethnischen Gruppe (Asante) beschäftigte, wurde die Forschung in Malawi bei ethnischen Gruppen durchgeführt, die unter der postkolonialen Regierung H.K. Bandas politisch und kulturell marginalisiert waren (wie z.B. Tumbuka, Ngonde).¹⁴¹

Durch die grenznahe geographische Lage der malawischen Forschungsregionen Chitipa und Karonga zu Zambia und Tanzania konnten transnationale Einflüsse in der Forschung berücksichtigt werden, die historisch durch langjährige soziale und kulturelle Beziehungen der dortigen Bevölkerungsgruppen bestanden. Die Situierung der Forschung in Grenzgebieten war auch Ausdruck eines bewussten Bruchs mit Vorstellungen, die von territorial fest verankerten, eher statisch konzipierten Kulturen ausgehen und bei denen die Gefahr besteht,

¹⁴⁰ Diese durch langjährige postkolonialen Erfahrungen mit dem allgegenwärtigen System von "Spitzeln" während des Banda Regimes verständlichen "Irritationen" wurden von Jugendlichen beispielsweise oftmals nach der Durchführung von Interviews thematisiert, wenn ich den Interviewpartnern die Möglichkeit zu Gegenfragen an mich gab (siehe Kapitel 3). Bevor die Gesprächspartner nach der sozialen, politischen und kulturellen Situation von Jugendlichen in Deutschland bzw. Europa fragten, wollten sie nochmals genau Auskunft über den Sinn und Zweck meiner Forschung sowie über die Verwendung der erhobenen Daten haben, obwohl ich dies zuvor bereits ausführlich versucht hatte zu erklären, als ich um die Interview-Erlaubnis gebeten hatte. Interviews, bei denen die Gesprächssituation in eine "Verhörsituation" kippte, wurden von mir zur Klärung des Sachverhalts unterbrochen oder – sofern sich auch dadurch kein Mindestmaß an Vertrauen herstellen ließ – gänzlich abgebrochen.

¹⁴¹ Deren marginalisierter Status drückte sich auch durch die schlechte infrastrukturelle Anbindung an nationale ökonomische und politische Zentren der Zentral- und Südregion Malawis (z.B. Lilongwe, Zomba, Blantyre) aus.

koloniale geographische Grenzziehungen mit kulturellen Grenzen zu verwechseln.¹⁴² Angesichts der Diskussion um Globalisierungsprozesse und um "multisited ethnography" sowie in Anbetracht der Ergebnisse aus der Diaspora-Forschung und des Diktums der "travelling cultures" (siehe dazu stellvertretend Clifford 1992) erschien mir eine Planung des Forschungsvorhabens weder als "klassische" Dorf- noch als Stadtstudie angebracht.¹⁴³ Vielmehr führte ich eine vergleichende Studie von Jugendlichen in der Stadt und auf dem Land durch, die sich weniger an den nationalen Grenzen Malawis als an den Aktionsradii der jugendlichen sozialen Akteure orientierte und welche auf die lokale Verarbeitung globaler (populär)kultureller Einflüsse fokussierte. Da in der Literatur Forschungen zu Populärkultur meist im urbanen Bereich angesiedelt waren, versprach die vergleichende Perspektive auf urbane und rurale soziale Phänomene nicht nur eine Forschungslücke zu schließen sondern auch Ergebnisse zu erzielen, welche die internen Dynamiken und qualitative Unterschiede zwischen beiden Bereichen beleuchten konnten.

2.2.1 Zur konkreten Forschungspraxis im Zielgebiet

Die gesamte Dauer des Forschungsaufenthalts in Malawi 1998 und 1999 betrug etwa 11 Monate. Davon hielt ich mich insgesamt etwa 30 Wochen im Chitipa- und Karonga-Distrikt (mit vereinzelt kürzeren Aufenthaltsphasen in Nkhata Bay und Mzuzu) auf. Die Zeit, in der ich ethnologische Feldforschung im eigentlichen Zielgebiet Nordmalawis durchführte, lässt sich in drei Phasen aufteilen: die erste Phase (Explorationsphase) dauerte vom 25.08.1998 - 16.09.1998, die zweite vom 26.09.1998 - 27.12.1998 und die dritte vom 11.08.1999 - 20.11.1999. Dazwischen lagen verschiedene kürzere Aufenthalte in städtischen Zentren Zomba, Lilongwe und Blantyre. Das erste Halbjahr 1999 verbrachte ich in Berlin. Dort arbeitete ich die empirischen Daten auf, diskutierte mit einem akademischen Publikum erste Zwischenergebnisse (z.B. im Doktoranden-Kolloquium) und arbeitete Lücken der Datenlage heraus, mit dem Ziel diese bei meinem zweiten Feldforschungsaufenthalt in Malawi zu schließen.

¹⁴² Zur Kritik an örtlich gebundenen Kulturkonzepten siehe beispielsweise Rosaldo (1988), Appadurai (1988) oder Clifford (1992). Vgl. dazu auch die Beiträge in Bräunlein & Lauser (1997).

¹⁴³ Zur Diskussion um Globalisierung siehe stellvertretend Hannerz (1990), Appadurai (1990, 1991, 1996 und 2003), die Beiträge in Jameson & Miyoshi (1998) sowie zusammenfassend Lewellen (2002) und die Beiträge in Haugerud & Edelman (2004). Zum Konzept der "multisited ethnography" siehe stellvertretend Clifford (1992, 1994, 1997) und zusammenfassend Marcus (1995) sowie Weissköppel (2005). Zur neueren Diskussion um Diaspora-Forschung siehe stellvertretend Brah (1996) oder die Beiträge in Kokot, Alfonso & Tölölyan (2004) und in Kokot & Dorsch (2004).

2.2.1.1 Chitipa

Mit meiner ersten Reise nach Nkhata Bay, Chitipa und Karonga (Phase 1 der Feldforschung, 1998), bei der ich mit Hilfe von Binnie Mwakasungula, einem Priester der *Church of Central Africa, Presbyterian* (CCAP), der damals am TRS studierte, zahlreiche Jugendliche kennen lernte, begann die Explorationsphase, während derer ich meinen zuvor ausgearbeiteten Interviewleitfaden, den ich zuvor am *Chancellor College* (University of Malawi) vorgestellt und diskutiert hatte, zum ersten Mal in der Forschungspraxis im eigentlichen Zielgebiet anwenden konnte.¹⁴⁴ Besonders Jugendliche aus der Distrikthauptstadt Chitipas (*Chitipa boma*), mit denen ich im Verlauf der gesamten Forschung etwa 50 narrative Interviews und unzählige informelle Gespräche führte und die mich an ihrer Lebenswelt teilnehmen ließen, sollten in der Folgezeit der Forschung zu meinen Kerninformanten werden (siehe Kapitel 3).

Die dem Text in Kapitel 3 zugrunde liegenden Daten entstammen hauptsächlich halboffenen Einzel- bzw. Gruppen-Interviews (Leitfaden-Interviews) und informellen Gesprächen während meiner ersten Feldaufenthalte in Chitipa *boma* (Phase 1 und 2, 1998). Folgende Themenbereiche strukturierten den Interview-Leitfaden: Sozialdaten der Interviewten, eigene Vorstellungen von Jugend, persönliches (politisches) Bewusstsein und Werte, Freizeitaktivitäten und Lebensstile, sowie individuelle und kollektive Vorstellungen der Zukunft. Zum Ende der Interviews erhielten die InterviewpartnerInnen die Möglichkeit Gegenfragen an mich zu richten, wovon die meisten auch regen Gebrauch machten. Von Seiten der Interviewten wurden fast durchgängig Aussagen zum Erleben der Auswirkungen des politischen Wechsels gemacht, die für sie einen ständigen Referenzpunkt für die Formulierung und Erklärung eigener Positionen bildeten. Deshalb habe ich diesen Themenbereich in meinen Leitfaden für die Interviews an prominenter Stelle integriert, indem ich gezielt nach Unterschieden während der Zeit der Herrschaft H.K. Bandas und danach gefragt habe.¹⁴⁵

Zwischen 1998 und 1999 kehrte ich für mehrere Monate nach Chitipa *boma* zurück und hielt mich auch in ländlichen Gebieten des Distrikts auf (Phase 2 und 3 der Feldforschung). Daraus ergaben sich später weitere Kontakte auch zu institutionalisierten Jugendgruppen der Distrikthauptstadt (z.B. zu Kirchenchören) und auch in ländlichen Gebieten (z.B. Musik- und

¹⁴⁴ Zuvor hatte ich bereits in Zomba zur Probe einige Interviews mit Studenten durchgeführt, um die Funktionen meines Aufnahmegeräts zu überprüfen und um eine weitere Bündelung der vielen Einzelfragen zu Themenfeldern vorzunehmen.

¹⁴⁵ Wenngleich auch bei den Interviews und bei den informellen Gesprächen mit Mitgliedern der Männertanzgruppen im wesentlichen Diskurse über die Tanzpraxis, über spezifische Tanzstile und deren emische Bedeutungs- und Funktionszuschreibungen sowie über die Organisationsform der Gruppen im Mittelpunkt standen, äußerten sich auch diese Jugendlichen und jungen Männer zu den politischen Transformationsprozessen in Malawi und zu aktuellen Krisen wie beispielsweise zur Gefahr der Infizierung mit dem HI-Virus oder der Erkrankung an AIDS.

Tanzgruppen in Misuku Hills), die mir ermöglichten die diskursive Ebene der Interviews um die Dimension sozialer und kultureller *Performance*-Praktiken (z.B. organisierte Tanz- und Musikaufführungen) zu erweitern. So konnte ich bei der Forschung eine akteurszentrierte Perspektive einnehmen, die jenseits der theoretischen, normativen Ebene auch die Handlungsebene berücksichtigte, indem soziale und kulturelle Praktiken der Jugendlichen untersucht wurden. Durch die Diskussion meiner diskursivierten Beobachtungen, Wahrnehmungen und Interpretationen dieser Ereignisse sowohl mit meinen Assistenten als auch mit den Aufführenden selbst, versuchte ich meinen Interviewleitfaden dahingehend zu modifizieren, dass Fragen nach der öffentlichen Selbstdarstellung der jugendlichen Akteure anhand ihrer eigenen Repräsentationsformen zu konkreten "Aufhängern" der Interviews und Gespräche wurden. So traten abstrakte Allgemeinplätze über Vorstellungen zu Jugend, wie sie in den ersten Interviews von den jugendlichen Interviewpartnern geäußert wurden, allmählich zugunsten der Thematisierung individuell gefärbter Einschätzungen in den Hintergrund.¹⁴⁶ Durch die Verknüpfung mit biographischen Daten ließen sich Typen von Jugendlichen bilden und in Kombination mit der Teilnahme an deren sozialen Aktivitäten differenzierte Interpretationen von Lebenswelten informeller Jugendgruppen herausarbeiten.

2.2.1.2 Karonga

Durch die verwandtschaftlichen Verbindungen meines ersten Forschungsassistenten (Binnie Mwakasungula) sowie meines späteren Mitarbeiters (Mannix Mvula) zur Familie des *Paramount Chiefs* der Ngonde, *Kyungu* Kapote Mwakasungula, war ich in Karonga sozial klar der lokalen sozialen Elite zugeordnet.¹⁴⁷ Bei meinem ersten Aufenthalt im Distrikt (Explorationsphase, 1998) stieß ich bei der Erkundung von urbanen Freizeitaktivitäten männlicher Jugendlicher in Karonga *Town* (wie z.B. Videovorführungen) bald auf Männertanzgruppen, die sich auf die ab Ende Juni/Anfang Juli beginnende Saison von Tanzturnieren in der ländlich geprägten Umgebung der Distrikthauptstadt vorbereiteten. Nachdem ich ersten Proben dörflich organisierter Tanzgruppen beigewohnt hatte, begann ich

¹⁴⁶ Während bei Auskünften zu biographischen Fragen zwischen der Zeit "during the Kamuzu" und "when matipati came" bzw. "after matipati came" unterschieden wurde, die jeweils in den Schilderungen mit allgemeinen politischen, moralischen und ökonomischen Wertungen einhergingen (vgl. Kapitel 3), bei denen die InterviewpartnerInnen eher als passive Individuen erschienen, eröffnete das Sprechen über konkrete, zeitgenössische "cultural performances" (Singer 1972), bei denen die Befragten aktiv mitwirkten, eine Gesprächsebene, bei der mit selbstbewusstem Stolz von den männlichen Jugendlichen auf individuelle und kollektive Leistungen hingewiesen werden konnte. Die Aussagen dieser Diskurse unterschieden sich von eher pessimistischen Einschätzungen der nationalen Lage durch ihr enthusiastisches Pathos.

¹⁴⁷ Durch Binnie Mwakasungula, einem der Söhne des *Kyungu*, lernte ich auch dessen Brüder Archibald sowie dessen Familie und Isiyu kennen, in dessen Haus ich schließlich während meiner Aufenthalte in der Distrikthauptstadt (1998 und 1999) wohnte.

mit ersten filmischen Dokumentationen und mit Interviews der Gruppenmitglieder. Dies führte dazu, dass ich zu Beginn der Tanzsaison 1998 fast jedes Wochenende Tanzwettkämpfe in verschiedenen Dörfern des Karonga-Distrikts besuchen konnte (Phase 2 der Feldforschung).¹⁴⁸ Diesen Forschungsfokus, der sich eher zufällig entwickelte und der die zeitliche Planung meines zweiten Aufenthalts in Malawi im folgenden Jahr leitete (vgl. Vignette 1), verfolgte ich parallel zu der weiteren Erkundung urbaner Lebenswelten in Chitipa *boma* (Phase 3 der Feldforschung, 1999). Während ich in Chitipa *boma* mit urbanen informellen Jugendgruppen arbeitete, nutzte ich die Möglichkeit in Karonga vergleichend dazu rurale institutionalisierte jugendlichen Tanz- und Musikgruppen zu untersuchen. Daneben kamen nach dem Zufallsprinzip (z.B. bei Reisen) oder bei forschungsrelevanten kulturellen, sozialen, und/oder politischen Anlässen (wie. z.B. Musik-, Tanz- oder Sportveranstaltungen, Hochzeiten, Beerdigungen) oftmals einmalige, teilweise aber äußerst ergiebige Einmal-Kontakte mit männlichen Jugendlichen und jungen Männern zustande. Dabei erleichterten meine jugendlichen Forschungsassistenten (z.B. Mannix Mvula oder Lovemore Gondwe) nicht nur die Kontaktaufnahmen, indem sie sich beispielsweise als Übersetzer betätigten, sondern sie selbst waren auch wichtige Gesprächspartner, mit denen ich sowohl erste Interpretationen sozialer und kultureller Praktiken der untersuchten Jugendlichen als auch Hypothesen über deren Bedeutungen und Funktionen diskutieren konnte.

2.3 Vorstellung der angewandten Feldforschungsmethoden

Zur Sammlung von Datenmaterial bei der Feldforschung bediente ich mich multipler Methoden. Dieser Einsatz eines "Methodenbündels" (Elwert 2003) variierte entsprechend der Forschungsphasen, wurde angepasst an den spezifischen Forschungsfokus (d.h. dem jeweiligen Teilaspekt der Fragestellung) sowie an die unterschiedlichen Forschungssituationen. Durch das Pendeln zwischen den Perspektiven der Eigensicht und der Fremdsicht sollte die Möglichkeit einer "kreuzperspektivischen Analyse" (*ibid.*) eröffnet werden. Während die Explorationsphase zur ersten Generierung von Orientierungswissen diente, wurden im weiteren Verlauf der Feldforschung ständige Verfeinerungen bezüglich der inhaltlichen Schwerpunkte sowie Modifizierungen des Methodenspektrums vorgenommen: Obgleich ich beispielsweise auch mit den Mitgliedern der Tanzgruppen in Karonga Gespräche und Interviews führte, erhielten besonders Formen der Teilnehmenden Beobachtung sowie

¹⁴⁸ Die Mitglieder der *Malipenga*- und *Samba*-Gruppen kamen sowohl aus Malawi als auch aus Tanzania (siehe Kapitel 6).

der Einsatz audio-visueller Medien (Videoaufnahmen) dabei eine wesentlich größere Bedeutung bei der Datenaufnahme als bei den informellen Jugendgruppen in Chitipa *boma*. Zu den wichtigsten Feldforschungsmethoden zählten die Durchführung unterschiedlicher Interviewformen und informeller Gespräche, sowie die teilnehmende Beobachtung. Weiterhin führte ich Feldtagebücher und setzte audio-visuelle Medien ein.¹⁴⁹ Neben der Literaturrecherche in Bibliotheken und der Arbeit in Archiven in Malawi, erwarb ich relevante publizierte sowie "graue" Literatur und Medien (z.B. Musik- und Videokassetten) vor Ort.

2.3.1 Interviews, informelle Gespräche und teilnehmende Beobachtung

Es wurden sowohl Einzel- als auch Gruppeninterviews mit Jugendlichen durchgeführt. Wenngleich die Gruppeninterviews überwiegend mit männlichen Jugendlichen und jungen Männern stattfanden, konnte ich auch mit einigen gemischtgeschlechtlich zusammengesetzten Jugendgruppen arbeiten.¹⁵⁰ Die mittels des "Schneeballprinzips" rekrutierten Informanten in Chitipa *boma* rekurrten implizit auf ein gemeinsames Verständnis als *Peer Group*, die durch ein komplexes Netz lokaler und nationaler, territorial verankerter sozialer und kultureller Praktiken strukturiert wurde. Das Spektrum der sozialen Organisation der Interviewgruppen in Chitipa *boma* reichte von informellen durch individuelle Sympathie geprägte soziale Beziehungen (z.B. Freundschaft) unter den Gruppenmitgliedern sowie gering nach sozialem Status hierarchisch geordnete soziale Beziehungen zwischen den Interviewpartnern einer Interviewgruppe bis zu stark hierarchisierten (z.B. eine vom *Village Headman* abgeordnete männliche Jugendgruppe aus Chitipa, Nambiamba I).¹⁵¹ In Karonga arbeitete ich schließlich vornehmlich mit streng sozial hierarchisierten ausschließlich männlichen Tanz-Gruppen (*Malipenga*- und *Samba*-Gruppen), bei denen sich die soziale Position der Gruppenmitglieder durch militärische Ränge ausdrückte (siehe dazu Kapitel 6). Sowohl in Chitipa als auch in Karonga war das Alter als hierarchisch organisierendes Ordnungsprinzip (Senioritätsprinzip) von essentieller Bedeutung.

¹⁴⁹ Es würde an dieser Stelle zu weit gehen, die umfangreiche Literatur zu diesen ethnologischen Methoden zu diskutieren. Zu Interviewmethoden und der Führung von Feldtagebüchern siehe stellvertretend Spradley (1979), Bernhard (1994) sowie Schlehe (2003), zur teilnehmenden Beobachtung siehe stellvertretend Spradley (1980), Spittlers (2001) prozesshafte Konzeptualisierung der Methode als "dichte Teilnahme" sowie Hauser-Schäublin (2003). Zum Einsatz von Fotografie und Videotechnik siehe stellvertretend Wolbert (2000) und Keifenheim (2003), allgemeine Einblicke in die Vielfalt ethnologischer Methoden bieten beispielsweise Bernard (1994) sowie die Beiträge in Fischer (2002), in Beer (2003) oder in Berger, Berrenberg, Fuhrmann, Seebode & Strümpell (*in Druck*).

¹⁵⁰ Die geschlechtsheterogen zusammengesetzten Interviewgruppen boten besonders bezüglich geschlechtsspezifischer Eigen- und Fremdzuschreibungen ein aufschlussreiches Korrektiv.

¹⁵¹ Vgl. dazu Vignette 1 in Kapitel 3.

Der überwiegende Teil der Interviews wurde in einer der gängigen lokalen Sprachen (meist Chitumbuka, Chichewa oder Kyangonde) geführt. Zwar hatte ich versucht Kernbegriffe dieser Sprachen anzueignen, aufgrund der großen sprachlichen Vielfalt der untersuchten Jugendlichen im Forschungsgebiet (siehe Kapitel 3 und 6) war es mir jedoch nicht möglich, eine Sprachkompetenz zu erwerben, die es erlaubt hätte, die Interviews selbstständig zu führen. Deshalb war ich in den meisten Fällen auf die Hilfe meiner Forschungsassistenten angewiesen, die sowohl Fragen als auch Antworten übersetzten.¹⁵² Der Mehrheit der Kerninformanten konnte ich jedoch direkt in Englisch zumindest Nachfragen stellen, um mich der adäquaten Übersetzungen von Aussagen sowie meines Verständnisses des Gesagten zu versichern.

Sowohl mit denjenigen Jugendlichen, jungen Männern und Frauen, mit denen ich Leitfaden-Interviews durchführte und die ich als "KerninformantInnen" bezeichne als auch mit meinen Forschungsassistenten, die mehrheitlich in die soziale Kategorie "Jugendliche" einzuordnen waren, führte ich viele informelle Gespräche, in denen ich meine ersten durch Interviews und durch teilnehmende Beobachtung gewonnenen Interpretationen von Daten zur Diskussion stellte. Dabei wurden meine Hypothesen entweder bestätigt oder kritisiert, was wiederum nicht nur zu permanenten Modifikation sondern auch zu Konkretisierungen des Interview-Leitfadens führte. Hinzu kamen weitere informelle Gespräche mit Adoleszenten, Jugendlichen, jungen Männern und Frauen sowie mit Erwachsenen unterschiedlichen Alters, mit denen ich nur ein- oder zweimalig, oftmals durch den Besuch von Musik- und/oder Tanzveranstaltungen bedingt, zusammentraf.

Ein wichtiger Anknüpfungspunkt waren dabei Vorstellungen der Geschlechtsidentität. Die wechselseitige Konfrontation mit Diskursen über geschlechtstypische Fremdzuschreibungen brachte nicht nur Dynamik in die ansonsten teilweise sehr hartgängigen Interviews mit Mädchen und Jungen Frauen sondern erlaubte mir partiell schließlich doch zumindest ansatzweise ein Orientierungswissen über weibliche Lebenswelt zu erlangen. Nichtsdestotrotz blieb meine empirische Forschung fokussiert auf männliche Jugendliche und junge Männer, deren verbale Aussagen ich durch die Beobachtung ihrer Handlungen und durch die

¹⁵² Ich bin mir darüber bewusst, dass dieser Modus der Interviewführung nicht nur die Gefahr der Veränderungen des Sinngehalts der Fragen sowie der Antworten birgt, sondern auch in vielfältiger Weise die Gesprächssituation strukturiert (z.B. oder durch permanente Unterbrechungen des Gesprächsflusses). Deshalb habe ich verschiedene Strategien angewandt, um dieser Problematik zu begegnen. So versuchte ich beispielsweise bei Gruppeninterviews anzuregen, dass dabei mindestens eine der interviewten Personen englische Sprachkenntnisse besaß (da die Unterrichtssprache in malawischen Schulen Englisch ist, war dies in vielen Fällen möglich), die es mir ermöglichten bei sprachlichen Verständnisproblemen die betreffenden Stellen unmittelbar während des Interviews in Diskussion mit den Beteiligten zu klären. Weiterhin nahm ich alle Interviews mit einem Kassettenrekorder auf und hörte diese zusammen mit meinen Assistenten danach nochmals ab, um strittige Aussagen zu klären.

gemeinsame Teilnahme an Freizeitaktivitäten auf ihre Beziehung und Korrespondenz mit der sozialen Wirklichkeit untersuchen wollte. Dazu bediente ich mich der ethnologischen Methode der teilnehmenden Beobachtung.

Besonders der Bereich der Freizeitaktivitäten männlicher Jugendlicher war ein fruchtbares Feld für die "dichte Teilnahme" (Spittler 2001) an deren sozialem Leben. Ihre kulturellen Aktivitäten fanden meist an Wochenenden statt. Dabei konkurrierten in Chitipa und Karonga verschiedene Angebote miteinander. Besonders Musik- und Tanzveranstaltungen wie beispielsweise Chor- und Tanzwettbewerbe sowie sportliche Wettkämpfe (z.B. Fußball-, Basketball- oder *Netball*spiele) wurden von Jugendlichen als aktive Teilnehmer oder als Zuschauer besucht.¹⁵³

Während in städtischen Regionen zusätzlich auch die Vorführungen von Videofilmen oder der Besuch von Bars hinzutrat, beschränkte sich das Freizeitangebot in ländlichen Regionen hauptsächlich auf Musik- und Tanzveranstaltungen, deren stilistische Ausprägung sich nach der im jeweiligen Dorf organisierten Tanzgruppen richtete.

2.3.2 Feldtagebücher und der Einsatz audio-visueller Medientechnik

Die Dokumentation der empirischen Daten erfolgte schriftlich (z.B. durch das Führen von Feldtagebüchern oder durch die Vergabe von Übersetzungsarbeiten von Liedertexten an Forschungsassistenten) sowie durch Aufnahmen mit audio-visuellen Medien (Video- und Audio-Aufnahmegeräte).¹⁵⁴ Neben Dokumentationszwecken (z.B. bei Foto-, Video- und Kassettenaufnahmen von Interview- und *Performance*-Situationen bei Wettkämpfen sowie bei Probesituationen) erfüllte der Einsatz audio-visueller Medientechnik auch zusätzlich folgende Funktionen: Zum einen konnten dadurch auch Diskussionen initiiert werden (z.B.

¹⁵³ Allerdings war die Tiefe der "dichten Teilnahme" besonders bei diesen körperbetonten Aktivitäten stark eingeschränkt: Als einzelner Feldforscher war ich einerseits mit der schriftlichen und audio-visuellen Dokumentation der Ereignisse beschäftigt. Andererseits waren die technischen Voraussetzungen der jugendlichen Sportler, Sänger, Musiker und Tänzer – speziell bei Veranstaltungen mit Wettkampfcharakter – sehr hoch, so dass ich in den wenigsten Fällen hätte wirklich "mitmachen" (z.B. Mittanzen, -singen oder -spielen) können, ohne die entsprechende Gruppe oder Mannschaft zu hindern, ernsthaft mit den anderen zu konkurrieren. Zwar konnte ich beim Basketball- oder beim Fußballtraining mitspielen, jedoch war die meine aktive Teilnahme beispielsweise bei Proben der *Malipenga*-Gruppen schon aufgrund der "lokalen Geheimhaltungspolitik" (siehe dazu Kapitel 6) nicht möglich. Nach meiner Rückkehr aus dem Feld habe ich verschiedene Tanzkurse besucht, um zumindest "ein Gefühl" für das komplexe Zusammenspiel zwischen Musik, Rhythmus und darauf abgestimmte Körperbewegungen zu gewinnen (vgl. dazu auch die Position Blackings zu methodischen Schwierigkeiten bei der Forschung zu Tanz in Kapitel 1).

¹⁵⁴ Die längere zeitliche Distanz zwischen der Durchführung der Feldforschung, der Auswertung der Daten und der schriftlichen Niederlegung in Form einer wissenschaftlichen Arbeit ist einerseits sicherlich problematisch, bietet jedoch andererseits auch die Chance, zeitlich spätere politische und ökonomische Ereignisse sowie die Ergebnisse neuerer, regional und thematisch ähnlich gelagerter Studien in der Analyse zu berücksichtigen (z.B. Weiss 2002, Perullo & Fenn 2003, Fenn 2004 oder Gilman & Fenn 2006).

beim Vorführen der Filmaufnahmen von *Malipenga*-Aufführungen für die Tanzgruppen), zum anderen konnten Kontakte zu Jugendlichen hergestellt bzw. bereits bestehende intensiviert werden (z.B. durch das gemeinsame Abhören vorher durchgeführter Interviews oder durch den gemeinsamen Genuss von Musikkassetten mit internationaler und lokaler populärer Musik).¹⁵⁵ Gleichfalls boten sich audio-visuelle Medien (z.B. Musikkassetten und Fotos) zum dauerhaften Verbleib als Aufwandsentschädigung für Informanten an (siehe auch weiter unten).

2.3.3 Literaturrecherche und Archivarbeit

Die Feldaufenthalte boten die Möglichkeit schwer zugängliche und "graue" Literatur vor Ort zu sichten. Neben der Universitätsbibliothek und dem Archiv des *Center for Social Research* sowie dem nationalen *Statistical Office* waren auch diverse Buchhandlungen (z.B. in Zomba, Blantyre und Lilongwe) wichtige Forschungsorte für die Literaturrecherche und für Archivarbeiten, wo forschungsrelevante, schriftlich verfasste Quellen nicht nur eingesehen sondern in einigen Fällen auch kopiert bzw. käuflich erworben werden konnten.

Bei der Sichtung nicht-literarischer Quellen (wie z.B. Musik- und Videokassetten) konzentrierte ich mich auf lokale Märkte und urbane Verkaufsstellen (z.B. in Mzuzu, Blantyre, Lilongwe und Zomba). Die Auswahl der Medienprodukte, die ich im Laufe der Forschung erwarb, wurde von folgenden Faktoren geleitet: Zum einen sollten deren Inhalte den Jugendlichen bekannt sein, d.h. mich interessierten besonders Produkte von lokalen und internationalen KünstlerInnen, die entweder in den Medien, die Jugendlichen zugänglich waren (wie z.B. Radio, Video-Kinos), präsent waren oder an öffentlichen Orten (wie beispielsweise auf Marktplätzen, in Geschäften und Bars oder bei kulturellen Veranstaltungen) konsumiert werden konnten. Gleichfalls folgte ich Hinweisen von Jugendlichen auf bestimmte Musikstücke, Videofilme, die in den Interviews und informellen Gesprächen erwähnt wurden. Besonders auf Märkten in ruralen Gebieten war zum einen die Erhältlichkeit bestimmter Musik- und Videokassetten ein Faktor, der den Umfang meiner Sammlungstätigkeit begrenzte.¹⁵⁶

Nach Beendigung der Feldforschung wurde die internationale Recherche wissenschaftlicher Literatur fortgesetzt, um neuere wissenschaftliche Publikationen zu sichten und zu rezipieren.

¹⁵⁵ Auf die Möglichkeiten Videoaufnahmen bei Vorführungen vor Ort zu nutzen, um Erklärungen zu dem Gezeigten zu erhalten sowie zur Initiierung von Gesprächssituationen hat beispielsweise Keifenheim (2003) hingewiesen.

¹⁵⁶ In informellen Gesprächen mit Verkäufern von Musik- und Videokassetten versuchte ich zu evaluieren, nach welchen Kassetten besonders große Nachfrage herrschte (d.h. welche sich am besten verkauften).

Dabei war das Internet ein hilfreiches Werkzeug, dessen Nutzung auch gleichzeitig eine fruchtbare Quelle für Recherchen war, die mir dabei halfen, aktuelle Entwicklungen in Malawi auch nach dem Verlassen des Forschungsfeldes zu verfolgen (z.B. durch die Lektüre der malawischen Presse, durch die Rezeption zeitgenössischer Musikvideos aus Malawi oder auch durch den Besuch von Gesprächsforen, bei denen sich malawische Stimmen zu Wort meldeten).

2.4 Zusammenarbeit mit InformantInnen und Forschungsassistenten

Während den Forschungsaufenthalten arbeiteten eine große Anzahl von InformantInnen und eine wechselnde Gruppe von Assistenten mit mir zusammen.¹⁵⁷ Die verschiedenen Arten der Hilfestellung und Unterstützung meiner Arbeit wurden von mir auf unterschiedliche Weise honoriert – zum einen durch nicht-monetäre aber zum anderen auch durch Geldleistungen. Generell versuchte ich mit jugendlichen InformantInnen, die sich zu Interviews bereit erklärten, eine 'gemütliche' Gesprächsatmosphäre durch die Bereitstellung von Getränken und von Essen herzustellen. Sofern die InterviewpartnerInnen dies wünschten, erstellte ich nach Beendigung der Interviews eine Kopie der Aufnahmen auf einer Kassette, die dauerhaft bei ihnen verblieb. Nachdem sich mein Interesse für Tanzveranstaltungen herumgesprochen hatte, versuchten einige lokale Würdenträger auch für mich spezielle Tanzaufführungen zu organisieren. Obwohl von mir eigentlich nicht gewollt, fand ich mich dann plötzlich als Gast bei dörflichen Aufführungen wieder, der nicht nur einfacher Zuschauer musikalisch-tänzerischer Darbietungen war, sondern dessen ästhetisches Urteil zu den verschiedenen Tanzgruppen nach dem Ende der Veranstaltung erwartet wurde. Zumeist handelte es sich dabei um ein- oder zweimalige Kontakte, die durch die Gabe kleinerer Geldsummen an die TänzerInnen und MusikerInnen für ihre Aufführungen und für die Erlaubnis diese mit der Video-Kamera aufzunehmen abgegolten wurden.¹⁵⁸

Bei längerfristigen Arbeitsverhältnissen mit Forschungsassistenten wurden die Vorstellungen der Arbeitsbeziehung schriftlich in Form eines Vertrags fixiert. Die Bezahlung für die Arbeitsleistungen erfolgte nach durch die von der *University of Malawi, Chancellor College*

¹⁵⁷ Die wichtigsten InformantInnen und Forschungsassistenten sowie andere Personen, die mir bei den Feldforschungsaufenthalten in Malawi auf verschiedene Arten behilflich waren, werden in der Danksagung und im Appendix namentlich genannt.

¹⁵⁸ Dies gilt nicht für meine Besuche der Proben und Wettkämpfe der *Malipenga*- und *Samba*-Gruppen, mit denen ich längerfristig zusammenarbeitete und deren Aktivitäten nicht durch meine Person initiiert wurden.

vorgeschlagenen ortsüblichen Tarife für Forschungsassistenten. Zusätzlich übernahm ich die Kosten für Transport sowie für Kost und Logis.¹⁵⁹

Bei zeitlich eingegrenzten Tätigkeiten von Forschungsassistenten (wie z.B. die Transkription und Übersetzung von Liedertexten ins Englische) wurde ein schriftlich in zwei Kopien für beide Parteien ausgefertigter Werkvertrag zu den oben erwähnten Konditionen geschlossen.

Allgemeine nicht-monetäre Gegenleistungen für InformantInnen und AssistentInnen waren z.B. Fotoabzüge, Kopien von Musikkassetten oder CD, die aufgrund der mangelnden technischen Möglichkeiten vor Ort oftmals erst bei einer erneuten Rückkehr an die entsprechenden Forschungsorte ausgehändigt werden konnten. Besonders diese Einhaltung von Versprechen trug dazu bei, die Ernsthaftigkeit meines Interesses an den Jugendlichen zu unterstreichen und längerfristige soziale Beziehungen zu festigen.

2.5 Vom "Unbehagen" im Forschungsfeld

Die bereits anfangs erwähnten durch die differenten historischen kolonialen und postkolonialen Erfahrungen bedingten qualitativen Unterschiede der Forschungsfelder Ghana und Malawi hatten auch Auswirkungen auf meine Wahrnehmung der malawischen sozialen Realität auf der intersubjektiven Ebene: Die Lethargie aufgrund der AIDS-Opfer, die in Familien aus allen sozialen Milieus zahlreich waren und scheinbar gar nicht abzureißen schienen (vgl. auch Probst 2005: 4), politische Resignation und Aufgabe des Glaubens an einschneidende, in der sozialen Realität spürbare politische, soziale und ökonomische Verbesserungen, aber auch die Überkompensation von Aggressionen gegenüber Weißen, denen deshalb mit Unterwürfigkeit und einem servilen Gebaren begegnet wurde, evozierte bei mir während der Feldaufenthalte das diffuse Gefühl eines "samtenen Handschuhs der Depression", der das gesamte Land zu umhüllen schien.¹⁶⁰

Obgleich ich mit zunehmender Dauer der Feldforschung lernte, dieses "Unbehagen in der Kultur" zu akzeptieren, das ich zunächst durch eine Vertiefung in die ethnologische Arbeit in den Hintergrund drängen wollte und das sich im weiteren Verlauf der Forschung durch zunehmende soziale Integration meiner Person abschwächte, blieb bei mir trotz aller Gastfreundlichkeit und Herzlichkeit, mit der mir viele Menschen in Malawi begegneten, ein

¹⁵⁹ Hier folgte ich dem in Malawi unter dem Begriff "allowances" bekannten Muster der Übernahme von mit einem Arbeitsauftrag verbundenen Begleitkosten. Zusätzlich zu der Bezahlung kamen noch andere Anschaffungen hinzu, die für die Durchführung der Forschung notwendig waren, wie beispielsweise zwei Fahrräder, ein Kassettenrekorder, die bei meiner Abreise aus Malawi bei meinen Assistenten verblieben.

¹⁶⁰ Das Zitat stammt aus meinen Feldaufzeichnungen von 1998.

vages Gefühl von Unzufriedenheit und Hilflosigkeit gegenüber meinen malawischen Kooperationspartnern, Informanten, Bekannten und Freunden zurück.

Diese Arbeit ist auch ein Versuch mittels wissenschaftlicher Objektivierung die emotional belastenden und persönlich unbefriedigenden Felderfahrungen analytisch aufzuarbeiten und die von Jugendlichen gewonnen Daten der Öffentlichkeit zugänglich zu machen – so wie es von vielen der InterviewpartnerInnen im Feld gewünscht worden war und in der Form, wie ich es ihnen zugesagt hatte.

KAPITEL 3

Selbstzeugnisse männlicher Jugendlicher aus Chitipa: "We are still living in Nyasaland"¹⁶¹

"People call this part of Malawi Nyasaland since that time no development has taken place. We still live this primitive life.... The North has long time been neglected."

(aus einem Gruppen-Interview mit 8 männlichen älteren Jugendlichen und jungen Erwachsenen zwischen 20 und 34 Jahren in Chitipa *boma*, Nambiamba I, 15.10.1998)

"First during the time of Kamuzu we thought the roads and everything was bad, we were neglected because he [Kamuzu Banda] hated us. Then "matipati" [multi-party] came. We voted for "matipati" and we hoped they would see our problems and do something about it. But now we have seen, situation has even become worse, they don't know us.... So what shall we do? What would you do if this situation was in your own country, Germany?"

(Peter Sichamba, 28 Jahre, Interview in Chitipa *boma*, 10.10.1998)

*

In diesem Kapitel porträtiere ich zwei männliche, malawische Jugendliche, Francis Alididimbumbwa sowie Joseph Chilale und rekonstruiere deren Lebenswelten am Ende der Amtszeit des ersten demokratisch gewählten malawischen Präsidenten Bakili Muluzi in Chitipa *boma* 1998.¹⁶² Nach einer vergleichenden Analyse der jugendlichen Lebenswelten nehme ich eine soziologische Typisierung vor, um schließlich die wesentlichen Charakteristika zweier unterschiedlicher im Entstehen begriffener informeller Jugendgruppen in Malawi herauszuarbeiten. Dabei spielt der der Begriff der "hegemonialen Männlichkeit"

¹⁶¹ Zur Quelle des Zitats siehe Vignette 1.

¹⁶² Im folgenden Text werden die Bezeichnungen "Chitipa" verwendet wenn der Distrikt, "Chitipa (*boma*)" dagegen, wenn die Distrikthauptstadt gemeint ist. Etymologisch unterscheiden Chimombo & Chimombo (1996:40) bei der Bezeichnung *boma* (Pl.: *maboma*) verschiedene Bedeutungsebenen: In Swahili bedeutet es eine befestigte Struktur zur Verteidigung und zum Schutz, im Sinne von Fort, Festung (siehe auch Hill 2001: 29, Fn. 4, der unter *boma* allgemein einen "seat of strength and power" versteht). Im kolonialen Tanganyika wurden damit Regierungs- bzw. Verwaltungsgebäude bezeichnet. In Malawi wurde der Begriff verwendet, um die nationale Regierung und (Regierungs-) Politik, aber gleichfalls auch Orte auf der nationalen, regionalen und lokalen Ebene, von denen Zentralgewalt ausging, zu bezeichnen. Den Begriff von der Abkürzung für **British Overseas Military Administration** herzuleiten, wie dies im malawischen Alltagsdiskurs manchmal versucht wird (vgl. auch Else 1997: 289), erscheint dagegen eher spekulativ.

eine zentrale Rolle. Die Diskussion um Männlichkeiten erfuhr ab den späten 1970er Jahren (vgl. Morrell 1998) bzw. ab Anfang der 1980er Jahre (Connell & Messerschmidt 2005) im Gefolge feministischer Studien zu *Gender* einen Aufschwung in der interdisziplinären Wissenschaftsdebatte (vgl. dazu auch Cornwall & Lindisfarne 1996a,b oder die Beiträge in BauSteineMänner 2001). Einen Überblick über die Entwicklung der Literatur bietet Connell (1999), der zunächst den Typus "hegemoniale Männlichkeit" abstrahierte (1987). Gegen eine essentialisierende Sichtweise von männlichen *versus* weiblichen Identitäten, die sie auf der Handlungsebene verorten, argumentieren Cornwall & Lindisfarne (1996b: 15, kursiv im Original): "Being masculine need not to be an exclusive identity. It can involve self-presentations which include behaviour conventionally associated with *both* masculinity and femininity. (...) There are male *and* female versions of masculinity and, equally, female *and* male versions of femininity."¹⁶³ Rückblickend bemerken Connell & Messerschmidt (2005: 832) zu frühen Theoretisierungsversuchen: "Hegemonic masculinity was understood as the pattern of practice (i.e. things done, not just a set of role expectations or an identity) that allowed men's dominance over women to continue." Obgleich nur von einer Minderheit von Männern vertreten, wurde hegemoniale Männlichkeit als normativ verstanden und wurde unterschieden von subordinierten Männlichkeiten. Als "Leitmodell" von Männlichkeit, rechtfertigte sie die globale Subordination von Frauen durch Männer. Die Gesamtheit der Männer, die sich im Verbund mit (heterosexuellen) Frauen nicht aktiv gegen den Hegemonialanspruch wehrte sondern stattdessen von der patriarchalen Macht profitierte, wurde der "Komplizenschaft" beschuldigt. Connell verfeinerte seinen Ansatz in späteren Beiträgen durch die Aufnahme neuerer Diskussionen unter besonderer (kritischer) Berücksichtigung psychologischer Ansätze mit dem Fokus auf den Auswirkungen des konfliktiven Verhältnisses subordinierter und hegemonialer Männlichkeiten und dessen Auswirkungen auf die Dominanzkultur. Durch die Betonung multipler Männlichkeitskonzepte und der dynamischen Macht- und Hierarchieverhältnisse zwischen ihnen wird durch eine prozessuale Perspektive der Aspekt der Transformationen auf lokalen, regionalen und globalen Ebenen hervorgehoben und interne Brüche in deren Konstruktionen herausgearbeitet. So argumentieren Connell & Messerschmidt (2005) für eine differenzierte Anpassung des Konzepts "hegemonialer Männlichkeit" an aktuelle Problemlagen: "[T]he concept of hegemonic masculinity is in need of reformulation in four areas: the nature of gender hierarchy, the geography of masculine configurations, the process of social embodiment, and the dynamics of masculinities" (*ibid.*: 847).

¹⁶³ Zur allgemeinen ethnologischen Diskussion um "Grenzverläufe zwischen den Geschlechtern" siehe stellvertretend Schröter (2002).

Die empirische Basis des Kapitels bilden vornehmlich narrative Interviews.¹⁶⁴ Sowohl mit Francis als auch mit Joseph (und auch mit verschiedenen anderen Interviewten) habe ich mich bei meinen weiteren Aufenthalten in Chitipa im gleichen und im darauffolgenden Jahr (Oktober 1998 und Oktober 1999) wiederholt getroffen und zusätzliche informelle Gespräche geführt. Um die auf der diskursiven Ebene geäußerten Antworten der Interviewten mit der Handlungsebene zu verknüpfen, habe ich Interpretationen aus vielen Situationen, in denen ich verschiedene Bereiche ihres Alltagshandelns teilnehmend beobachten konnte, herangezogen.¹⁶⁵

Der Begriff "Lebenswelt" wurde in Anlehnung an Husserl (1986) besonders durch Schütz und Luckmann (2003) soziologisch analysiert. Ausgangspunkt ist dabei die Annahme, dass die Lebenswelt ein sozio-kulturelles Phänomen sei, die dem Individuum historisch vorausgehe und durch die tradierten Erfahrungen und Interpretationen früherer Generationen eine intersubjektive Welt sei, die sich nur durch die Analyse dieses sozialen und kulturellen Wissenskorpus' erschließen lasse.¹⁶⁶ Lebenswelt und "kommunikatives Handeln" stehen für Habermas (1981a,b) in einem dialektischen Verhältnis zueinander, das neben der Tradierung und Erneuerung kulturellen Wissens auch der sozialen Integration und der Stiftung von gesellschaftlicher Solidarität sowie der Ausbildung kollektiver und individueller Identitäten dient. "Die symbolischen Strukturen der Lebenswelt reproduzieren sich auf dem Wege der Kontinuierung von gültigem Wissen, der Stabilisierung von Gruppensolidarität und der Heranbildung zurechnungsfähiger Akteure" (Habermas 1984: 594). Diese "Reproduktion der Lebenswelt" ist nach Habermas (1981a) durch ein dialektisches Verhältnis von Kontinuitäten und Brüchen gekennzeichnet. "Kommunikatives Handeln" ist für Habermas in Anlehnung an Austins Unterscheidung von "illocutionary" und "perlocutionary speech acts" (1972) unmittelbar an sprachlichen Ausdruck, oder genauer, an *Sprechakte* gebunden. Es ist eine "Art von sozialer Wechselwirkung, in der die Handlungspläne der Akteure mit Hilfe von

¹⁶⁴ Alle in diesem Kapitel verarbeiteten Interviews wurden zwischen Oktober und November 1998 an verschiedenen Orten in Chitipa (*boma*) geführt. Kurzbiographien der im Text erwähnten Interviewpartner sowie genauere Informationen zu den spezifischen Interviewsituation befinden sich in Appendix A. Zum methodischen Vorgehen (z.B. Anzahl und Rekrutierung der Interviewpartner oder Interviewtechniken siehe vorheriges Kapitel).

¹⁶⁵ So habe ich beispielsweise unter anderem an deren sportlichen Aktivitäten teilgenommen: an einem Fußballspiel, bei dem Francis mitspielte, als Zuschauer und bei Basketballspielen zusammen mit Joseph als Mitspieler.

¹⁶⁶ Grathof (1995: 116, kursiv im Original) definiert Intersubjektivität im Schütz'schen Sinn als als "ein lebensweltliches Faktum des Alltags. Alltägliches Leben (z.B. Arbeiten) bezeichnet den gemeinsamen (intersubjektiven) Vollzug der Erlebniserfahrung von Handelnden (Liebenden, Arbeitenden), die in alltäglicher Typik aneinander sich orientierend den konstruktiven Übergang von einer *irgendwie* vorgefundenen Welt in ihre *eigene* Welt zu leisten haben. Allerdings ist diese Einsicht in die Intersubjektivität des alltäglichen Lebens bereits wissenschaftliches Sinnkonstrukt (...)." Etwas später konkretisiert der Autor, Schütz deute Intersubjektivität als "mundan, im Handlungserleben selbst gründend" (*ibid.*: 201).

Sprechakten verknüpft und koordiniert sind, um eine Einverständnis zu erreichen" (Tuomela 1997: 164). Nach Meggle (1997: 2) ist "kommunikatives Handeln" ein Handeln, "das aus Sicht des Handelnden genau dann erfolgreich ist, wenn es vom betreffenden Adressaten verstanden wird". Der potentielle Konflikt, der entstehen kann aus der "Interaktion von mindestens zwei sprach- und handlungsfähigen Subjekten, die (...) eine interpersonale Beziehung eingehen", um sich über ihre Handlungssituation zu verständigen, mit dem Zweck "ihre Handlungen einvernehmlich zu koordinieren" (Habermas 1981a: 128), wurde jedoch von Habermas nur unzureichend herausgearbeitet und ist bereits verschiedentlich kritisiert worden (vgl. z.B. die Beiträge in Honneth & Joas 1986 oder Tuomela 1997). Zusätzlich zu dieser Kritik, die sich vornehmlich dem "Verpflichtungsverhältnis" zwischen Sprecher und Hörer, d.h. an den "Gültigkeitsbedingungen" für einen Konsensus entzündete (Tuomela 1997: 165), möchte ich einen weiteren Kritikpunkt hinzufügen: Habermas entgeht durch seine Fokussierung auf diskursivierte Formen der Kommunikation eine nicht unwesentliche Facette der Produktions- und der Reproduktionsprozesse von Lebenswelt, da, wie ich im Folgenden zeigen werde, nicht-sprachliche, ästhetische Erfahrungen der Erschließung der Lebenswelt auch als Stilisierungen und Stile kommuniziert werden.

3.1. Chitipa (*boma*) als Umwelt und Alltagswelt der Interviewpartner

Bevor ich Ergebnisse der Interviews darlege, möchte ich den Distrikt und vor allem die Distrikthauptstadt, durch die das alltägliche Leben der interviewten Jugendlichen geprägt wurde und das zum Zeitpunkt der Interviews das Zentrum ihrer Alltagswelt war, kurz vorstellen. Für Berger und Luckmann (1997:21) breitet sich die Alltagswelt vor uns aus "als Wirklichkeit, die von Menschen begriffen und gedeutet wird und ihnen subjektiv sinnhaft erscheint." Schütz (1971) sieht die Alltagswelt in seiner theoretischen Unterscheidung der verschiedenen kognitiven Bereiche als "hervorragende" oder "ausgezeichnete Wirklichkeit" (*paramount reality of everydaylife*), "der jedes endliche Wesen mit seinem Leib, obgleich nicht mit der Seele (und erst recht nicht mit dem Verstand) verhaftet bleibt" (Grathoff 1995: 201) und damit der "Sinnprovinz" der Wissenschaft übergeordnet (vgl. auch *ibid.*: 40ff.). Die leibgebundene "Realität der Welt des täglichen Lebens" beruht auf ihrer Struktur als "Wirkwelt" und ist, nach Schütz in "distinkte multiple Sinnprovinzen [gegliedert] mit je eigenen kognitiven Stilen, Reduktionen und jeweiligem 'Eigensinn'" (Grathoff 1995: 143).

In Anlehnung an diese Autoren verstehe ich die Alltagswelt als Raum, der sich durch die Interpretation sozio-kultureller, historisch "gewachsener" Faktoren von den sich darin

bewegenden Akteuren als Lebenswelt konstituiert, zu der sie sich verhalten müssen. In ihrer materiellen Ausprägung ist sie im anthropologischen Sinn aber auch als Umwelt, als "Lebensraum" oder Habitat zunächst vorgegeben, als Wohn- und Aufenthaltsort von Menschen, der durch sozio-geographische und physische (z.B. natürliche und architektonische oder andere von Menschen geschaffene) Gegebenheiten strukturiert wird.¹⁶⁷ So stellt Gebauer (1998: 8, kursiv im Original) fest: "Die Welt, in der Menschen leben, ist ihnen bei ihrer Geburt vorgegeben; sie ist biologische, materielle und soziale Umwelt. Durch sie werden sie gemacht, geformt, erzogen unterrichtet. Aber sie nehmen diese Einflüsse nicht passiv hin, sondern sind aktiv Beteiligte. Jeder Mensch verändert die Welt, in die er hineingeboren wird. Er macht sie zu *seiner* Welt, wie auch die Welt von ihm aufgenommen, in seine Handlungen und seinen Körper hineingenommen und er zu einem Teil der Welt gemacht wird."

Deshalb möchte ich mit einer Beschreibung des Chitipa Distrikts und dessen Hauptstadt zunächst aus der "Umwelt-Perspektive", die einen makro-soziologischen Blick von außen impliziert, beginnen, bevor ich im weiteren auf die von Gebauer im zweiten Teil des obigen Zitats ausgeführten Prozesse der Aneignung der Umwelt eingehe.¹⁶⁸ Ich beziehe mich bei den folgenden demographischen und sonstigen statistischen Angaben auf die Ergebnisse des 1998 durchgeführten nationalen Zensus (Government of Malawi 2002). Sicherlich ist die benutzte Quelle, deren Datengrundlage hauptsächlich der 1998 vom *National Statistical Office* durchgeführte *Population and Housing Census* ist, aufgrund von methodischen Schwierigkeiten bei der Datenerhebung und -evaluation sowie unklarer Bildung und Definition von Kategorien (z.B. bezüglich der genauen Definition von Haushalten oder der mangelhaften Aufschlüsselung der Sprachenvielfalt des Chitipa Distrikts) kritisierenswert. Die Publikation ist jedoch nach meinem Wissen die bisher aktuellste vorliegende Quelle für

¹⁶⁷ Der von Friedrich Ratzel (1923, 1966) in die akademische Debatte eingeführte Begriff "Lebensraum" ist besonders im deutschsprachigen Raum durch den Gebrauch im Rahmen national-sozialistischer Ideologie historisch schwer belastet und aufgrund der daraus folgenden menschenverachtenden, rassistischen Politik negativ konnotiert (siehe Mai 2002, vgl. auch Bachmann-Medick 2007: 286 und Kapitel 5 dieser Arbeit). Trotz dieser historischen Belastung ist dessen Verwendung an dieser Stelle angebracht, weil er präzise das ausdrückt, was hier objektiv gemeint ist: eine Örtlichkeit, die sowohl Ressource, Referenzpunkt als auch "Bühne" für sozialen Aktivitäten der Interviewten darstellt. Weder wird er in dieser Arbeit in einem "natur-deterministischen" noch im oben kritisierten politischen Sinn verwendet.

¹⁶⁸ Die folgende Beschreibung umfasst den Sektor der Welt der sozialen Akteure, die Schütz die "Welt in aktueller Reichweite" nennt. "Er [dieser Sektor, J.S.] umfaßt sowohl aktuell wahrgenommene als auch bei aufmerkender Zuwendung wahrnehmbare Gegenstände. Abgesehen von der auf mich zentrierten Orientierung dieses Sektors nach Nähe und Ferne enthält die Welt in meiner aktuellen Reichweite eine Gliederung nach den Sinnesmodalitäten, durch die mir die Objekte dieses Sektors gegeben sind." (Schütz & Luckmann 2003: 71).

Sozialstatistiken Malawis und bietet deshalb Orientierungswerte besonders für die in dieser Arbeit zentrale historische Phase von 1998 und 1999.¹⁶⁹

In Chitipa, dem nordwestlichsten Distrikt Malawis, der an Zambia und Tanzania angrenzt, lebten 1998 etwa 126.800 Menschen in 25.750 Haushalten. Mit 25-50 Personen pro km² gehört der Distrikt zu den am dünnsten besiedelten Gebieten des Landes (Durchschnittswert für Malawi: 105 Personen pro km²). Auf einer Fläche von etwa 4.300 km² ist der Distrikt Chitipa in fünf politische Untereinheiten mit unterschiedlicher Populationsdichte, die von lokalen Autoritäten (*Traditional Authorities* = TA) verwaltet werden, unterteilt: TA Mwabulambya, TA Mwenemisuku, TA Mwenewenya, TA Nthalire, TA Kameme.¹⁷⁰ Zusätzlich gehört noch ein Teil des Nyika Nationalparks, der nur von den dort Angestellten und deren Familien (etwa 20 Personen in 6 Haushalten) permanent bewohnt wird, dazu. Dorfverbände und Dörfer werden durch *Group Village Headmen* (GVH) und *Village Headmen* (VH) politisch repräsentiert.¹⁷¹

Der Distrikt gehört mit einem durchschnittlichen Alter der Bevölkerung von 20-21 Jahren zu den Gebieten Malawis, deren Altersdurchschnitt leicht unterhalb des nationalen Durchschnitts liegt. In der Northern Region ist Chitipa nach Mzuzu (Durchschnittsalter: weniger als 20 Jahre) der Distrikt mit der jüngsten Bevölkerung. Die Alphabetisierungsrate der 15-24-jährigen Personen betrug mit Ausnahme des TA Kameme (Männer: 85-92,5%, Frauen: 65-76%) bei der männlichen Bevölkerung über 92,5% (Frauen: zwischen 85-92,5%).¹⁷² Die Dauer des durchschnittlichen Schulbesuchs (gemessen an der formal bestgebildeten Person eines Haushalts) lag mit 7-9 Jahren – wie in der gesamten Northern Region – weit über dem landesweiten Durchschnitt von 5-5,6 Jahren. Damit gehörte die Bevölkerung des Distrikts zu der am höchsten gebildeten Malawis.

Die in der Kolonialzeit als Fort Hill bekannte etwa 1200 m über NN gelegene Hauptstadt des Distrikts, Chitipa (*boma*), liegt direkt an der Grenze zu Zambia. Dort lebten 1998 ca. 7.600 Personen in 1.500 Haushalten, deren ethnische Vielfalt eine ebenso heterogene Sprachlandschaft bedingte: Während vor allem Tumbuka als Verkehrssprache gebräuchlich

¹⁶⁹ Für obigen Text habe ich die statistischen Zahlen gerundet. Die Publikation ist jedoch keine "neutrale" Datensammlung, sondern im Sinne Foucaults (1983) als Instrument der "Biopolitik" und damit als eine in einem machtdurchwirkten Feld verortete Größe zu verstehen.

¹⁷⁰ Die Aufzählung erfolgt absteigend geordnet nach der jeweiligen Populationsgröße. Eine detaillierte Analyse der Ergebnisse der Dezentralisierung lokaler Regierungs- und Verwaltungsorganisation, die in Post-Banda-Malawi mit dem Ziel, Demokratie auch auf dem "grass root level" dauerhaft zu verankern, durchgeführt wurde (beispielsweise durch die Einführung von "district assemblies") bietet Hussein (2005).

¹⁷¹ Da diese *Headmen* über keinen Erzwingungsstab verfügen, müssen sie sich ihrer Autorität immer wieder aufs Neue versichern. Ein wichtiges Mittel ist beispielsweise die Repräsentation der Dorfgemeinschaft in Konkurrenz mit anderen bei Tanzveranstaltungen wie beispielsweise bei *Malipenga*-Wettkämpfen (siehe Kapitel 6).

¹⁷² Der nationale Durchschnittswert lag 1998 für Männer bei 82,1%, für Frauen bei 70,7% (Government of Malawi 2000).

war (aber auch die Landessprache Chewa war verbreitet, Englisch in wesentlich geringerem Maße), werden daneben mehr als 6 Sprachen (u.a. Lambya, Sena, Bemba, Nkhonde, Ngoni, Swahili) gesprochen. Chitipa gehört gemeinsam mit Karonga zu den ethnisch, sprachlich und kulturell heterogensten Distrikten Malawis.

Ein Grenzübergang an der Old Stevenson Road, die Zambia mit Malawi bis zum etwa 110 Kilometer entfernten nordöstlichen Ufer des am Lake Malawi gelegenen Karonga, der Hauptstadt des gleichnamigen Nachbardistrikts, verbindet, war 1998 zwar mit malawischen Grenzbeamten besetzt, blieb jedoch weitgehend geschlossen. Die Straßen waren – wie auch alle anderen im gesamten Distrikt – nicht geteert. Die daraus resultierenden Schwierigkeiten des Güter- und Personentransports nahmen besonders in der Regenzeit (etwa Dezember bis März) erheblich zu, was regelmäßig zu erheblichen Versorgungsengpässen führte. 1998 waren zwei Brücken auf der wichtigsten Verkehrsverbindung nach Karonga vollständig zusammengebrochen, was die Transport- und Versorgungssituation zusätzlich verschärfte.¹⁷³

Die Straßen nach Chitipa Distrikt und in Chitipa *boma* waren Sandpisten und in überwiegendem Maße in einem schlechten Zustand, der das Befahren (zumindest in der Regenzeit) nur mit geländegängigen Fahrzeugen zuließ. Die Distrikthauptstadt hatte keinen funktionierenden Busbahnhof mit regelmäßigem Busverkehr wie andere malawische Distrikthauptstädte. Ein Flugplatz, dessen Rollfeld Gestrüpp überwucherte und der 1998 nicht in Betrieb war, erinnerte an längst vergangene Zeiten, in denen er als Transportknotenpunkt für Arbeitsmigranten zu den Minen im Copperbelt Zambias und in Südafrika gedient hatte. Es gab keine Filialen nationaler Supermarktketten (PTC) und aufgrund der gespannten Sicherheitssituation hatten die einzige Filiale einer nationalen Bank sowie ein Depot der *Malawi Southern Bottlers* (Nationale, monopolistische Versorger von anti-alkoholischen und alkoholischen Flaschengetränken) geschlossen.¹⁷⁴ Der Transfer von Geld und Gütern aus

¹⁷³ Obwohl die malawische Regierung mit längerer Verlaufszeit eine Initiative startete, mit Hilfe der taiwanesischen Regierung die Brücken zu sanieren, bzw. neue bauen, verzögerte sich das Projekt aufgrund der außenpolitischen Neuorientierung Malawis unter dem 2004 gewählten Präsidenten Bingu wa Mutharika. Die Abkehr von Taiwan und eine Hinwendung zur VR China hatte zur Folge, dass die Bauvorhaben bis zum heutigen Zeitpunkt (Stand: Mitte 2008) kaum über die Planungsphase hinausgekommen sind und keine wesentliche Verbesserung der Haupt-Straßenverkehrsverbindung zwischen Chitipa und Karonga eingesetzt hat (vgl. Sunday Times, 25.05.2008). Somit bleibt Chitipa bis auf weiteres (zumindest während der Regenzeit) auf dem Straßenweg weiterhin ziemlich isoliert. Eine alternative Straßenverbindung vom Süden des Landes nach Chitipa über das Nyika Plateau existiert zwar. Die Piste war im Zeitraum des Feldaufenthalts jedoch kaum in einem besseren Zustand, bedeutete durch die größere Entfernung einen erheblichen Umweg und wurde zudem nicht (d.h. nur in Ausnahmefällen) von Überland-Buslinien benutzt.

¹⁷⁴ Während die Abkürzung "PTC" während des Banda Regimes für "People's Trading Centre" stand, wechselte die Bedeutung für die malawische Bevölkerung danach zu "People's Supermarket" (Makoka 2005: 126f.). Die Wahrnehmung als "Supermärkte", die von Makoka als "large self-service stores [that] sell different types of fresh fruit and vegetables, meat, and meat related products, and dairy products" definiert werden, symbolisiert Reichtum und hohes Sozialprestige für die potentiellen Kunden aber auch für die Ortschaften, in denen sich Filialen befinden: "Traditionally, supermarkets are viewed as markets for rich consumers." (*ibid.*: 124).

anderen Teilen des Landes oder von außerhalb, musste weitgehend auf privater Basis organisiert werden (siehe weiter unten). Da grundsätzliche, große Verkehrswege zwar angelegt sind, jedoch lange Zeit stark vernachlässigt wurden, ist der Distrikt einer der am infrastrukturell benachteiligten Malawis.

Aufgrund der schwierigen Versorgungslage entwickelten sich in der Distrikthauptstadt informelle (illegale) Handelsbeziehungen zu den Nachbarländern, besonders zu Tanzania. Vor allem männliche Jugendliche und junge Männer nutzten die Grenznähe, um mit dem Fahrrad sowohl industriell bearbeitete Güter wie beispielsweise Kraft- und Brennstoffe (Benzin, Petroleum) oder unverarbeitete Agrarprodukte (Nahrungsmittel wie beispielsweise Kartoffeln, Tomaten oder Reis) sowie einfache, in Malawi hergestellte Körperpflegemittel (wie beispielsweise Seife) nach Tanzania zu bringen, dort zu verkaufen und den erwirtschafteten Gewinn in Form von Geld wieder mit nach Hause zu nehmen. Manchmal transportierten sie auch im Gegenzug in Tanzania produzierte Güter und Waren wie beispielsweise Agrarprodukte, die in Chitipa nicht häufig angebaut wurden, bzw. kaum auf dem lokalen Markt erhältlich waren (Bananen) sowie industriell verarbeitete Nahrungsmittel (Zucker, Speiseöl oder Flaschenbier) zurück nach Chitipa. Gleichfalls importierten sie auch industriell hergestellte Produkte tanzanischer und internationaler Herkunft, die auf dem tanzanischen Markt erhältlich waren. Dies waren vornehmlich gebrauchte Kleidung wie beispielsweise neue sowie gebrauchte Schuhe, kleinere modische Accessoires (Sonnenbrillen, Baseballmützen, Krawatten, Kinderkleidung) aber auch technische Produkte (wie z.B. Batterien, Musik- und Videokassetten oder Taschenlampen) und verschiedene Ersatzteile für elektronische Geräte. Daneben waren prestigebesetzte, industriell gefertigte Luxusgüter wie beispielsweise Modeschmuck (Ohr- und Fingerringe, Halskettchen), Kosmetika (Cremes, Parfums, Nagellack, Seifen) sowie größere Gebrauchsgegenstände (wie beispielsweise neue oder gebrauchte Auto- und Fahrradreifen) begehrte Handelsgüter, die so – teilweise auf vorherige Bestellung – ihren Weg nach Malawi fanden.

In Chitipa (*boma*) gab es ein Verwaltungsgebäude des *District Commisioners* (DC), sowie *Primary* und *Secondary Schools* und zwei zentrale Sportplätze an oder in unmittelbarer Nähe der Hauptstraße, an der sich auch das Distrikthospital mit etwa 100 Betten befand, in dem zwei deutsche Ärzte von der Gesellschaft für technische Zusammenarbeit (GTZ) zusammen mit malawischem Personal arbeiteten.¹⁷⁵ Neben deutschen Mitarbeitern von internationalen

¹⁷⁵ Das malawische Schulsystem basiert auf dem britischen. Nach einer maximalen achtjährigen Schulzeit in der *Primary School* (Standard 1 - 8) gibt es die Möglichkeit, vier weitere Jahre die *Secondary School* zu besuchen (Form 1 - 4) und diese dann gegebenenfalls mit einem Examen, dem *Malawi School Certificate Examination* (MSCE) abzuschließen. Oft sind die *Secondary Schools* Internate (*boarding schools*).

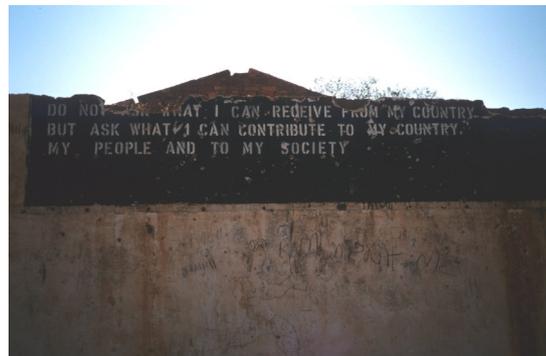
Hilfsorganisationen war auch das US-amerikanische *Peace Corps* durch freiwillige Helfer in Chitipa (*boma*) und der Umgebung vertreten, um kommunale Projekte durchzuführen. So wurde beispielsweise von ihnen 1998 eine kleine Bibliothek mit gebrauchten Büchern (meist englischsprachige Lehrbücher und Belletristik) eingerichtet, die jedoch nach kurzer Zeit wieder geschlossen bzw. nur unregelmäßig geöffnet war (siehe die Aussagen von Francis weiter unten). In umliegenden Dörfern hatten Mitarbeiter des *Peace Corps* in umliegenden Dörfern Selbsthilfe-Projekte gefördert, die vornehmlich der besseren Versorgung der Bevölkerung mit Nahrungsmitteln dienen sollten, wie beispielsweise die *Tiyezye Bakery*, ("we will try bakery") in Mwenifuvya village (GVH: Simfukwe), die von Männern und Frauen gemeinsam erbaut wurde oder der *Zanimuwone Vegetable Club*, ("come and see vegetable club"). Beide Projekte wurden nach der Installation vornehmlich von Frauen getragen. Weiterhin sorgten die Mitarbeiter des *Peace Corps* in der gesamten Region für den Bau von Brunnen, um die Versorgung der Bevölkerung mit sauberem Trinkwasser zu verbessern. Die früher von H.K. Banda kritisch beäugten und in einzelnen Fällen aus Malawi ausgewiesenen (meist jungen) ausländischen Helfer brachten auch ihre Lebensstile mit, die von einigen Jugendlichen aufgenommen und in eigene Sinnzusammenhänge "eingepasst" wurden (siehe beispielsweise Josephs Ausführungen weiter unten).

An der Hauptstraße oder in deren unmittelbarer Nähe befanden sich verschiedene Kirchen (*mainline churches* und andere, *small churches*, wie beispielsweise Pfingstkirchen), eine Tankstelle und ein großes Gelände, auf dem eine zerstörte Malawi Young Pioneer Basis lag.¹⁷⁶

Abb. 5a



Abb. 5b



Zerstörtes Ausbildungslager der Malawi Young Pioneers in Chitipa boma. Innenansicht eines zerstörten Gebäudes. Deutlich zu erkennen ist die Direktive:

¹⁷⁶ Die einzelnen Gebäudetrakte dort waren teilweise bis auf die Grundmauern zerstört, das Gelände war verlassen, eine zukünftige Nutzung noch unklar (siehe Abb. 5). Bei der Differenzierung christlicher Kirchen in Malawi lehne mich an Fiedlers (1997a) Terminologie an, der in Kritik an Hastings' (1979) Dreiteilung in protestantische und katholische Missionskirchen sowie unabhängige Kirchen die protestantischen Kirchen nochmals differenziert. Der Kategorie der "classical mission churches" stellt er die der "post-classical churches" gegenüber.

"Do not ask what I can receive from my country. But ask what I can contribute to my country, my people and to my society". Darunter befinden sich Graffitis.

Abb. 5c



Detailausschnitt der Graffitis, auf dem die Figur des Filmhelden "Rambo" (Silvester Stallone) mit militärischer Bekleidung und entblößtem Oberkörper zu erkennen ist. In der linken Hand hält er eine Pistole. Die Zeichnung wird durch ein Zitat des Filmtitels ("Rambo part one") rechts oben ergänzt (zur Bedeutung der Figur siehe Kapitel 4 dieser Arbeit).

An zentraler Stelle der *boma* befand sich ein umzäunter Markt, der von festen Gebäuden umgeben war, in denen Geschäfte (Großhändler und Gemischtwaren-Läden) betrieben wurden. Das Warenangebot war im Vergleich z.B. mit der benachbarten Distrikthauptstadt Karonga beschränkt auf lokale (Agrar-)Produkte und eine kleine Auswahl industriell gefertigter Waren, die den Bedürfnissen der ländlichen Bevölkerung angepasst waren (z.B. Taschenlampen, Batterien). Sie waren jedoch oftmals qualitativ minderwertig oder hatten durch Witterungseinflüsse, unsachgemäße Lagerung oder lange Verweildauer bei den Händlern an Qualität verloren.¹⁷⁷ Direkt außerhalb der Abgrenzung hatten Händler provisorische Stände errichtet, an denen sie beispielsweise gebrauchte Kleidung, Benzin und Petroleum oder Zucker in kleinen Mengen anboten.

¹⁷⁷ So waren beispielsweise Kassetten mit populärer Musik nur sehr eingeschränkt erhältlich. Meist handelte es sich dann um illegale Kopien ("pirated tapes" oder "bootlegs"), die oftmals erst längere Zeit nach dem ursprünglichen Veröffentlichungsdatum auf dem Markt erschienen. Neben lokalen, malawischen Interpreten waren auch vereinzelt Produktionen aus Tanzania oder aus dem Congo zu finden.

Ebenfalls meist an der Hauptstraße oder in deren unmittelbarer Nähe gelegen, gab es verschiedene einfache Übernachtungs- und Restaurationsbetriebe ("Guesthouses", "Bars" und "Restaurants").¹⁷⁸ Sie trugen entweder die Namen der jeweiligen BetreiberInnen bzw. BesitzerInnen (z.B. "Chimwemwe Restaurant") oder globaler sowie regionaler Metropolen, um damit den internationalen urbanen Charakter der Örtlichkeit hervorzuheben (wie beispielsweise das "Hongkong Restaurant" oder eine "Bar" [*Bottle Store*], die aus drei runden im Dreieck arrangierten, mit getrocknetem Gras überdeckten Pavillons mit den Namen "Dar-Es-Salaam-", "Lusaka-" und "Lilongwe-Pavillon" bestand und damit symbolisch auf die Lage Chitipas im "Dreiländereck" verwies). Meist beschränkte sich das Angebot der "Bars" auf in Flaschen abgefüllte Getränke (wie beispielsweise Limonaden oder Bier), manchmal auch auf Tee. Die in den Restaurants angebotenen Gerichte wie beispielsweise Reis, in Öl frittierte Eier (Spiegeleier) oder Pommes Frites ("chipsi"), Weißbrot oder Brötchen ("scones") und Salat (klein geschnittene Stücke aus Weißkohl, Zwiebeln und Tomaten) entsprachen nicht den alltäglichen, lokal üblichen Mahlzeiten, sondern symbolisierten durch Zubereitungsart (Frittieren) und durch die verwendeten Produkte (Reis, Brot) urbane Ernährungsgewohnheiten und damit verbunden auch einen erhöhten Sozialstatus.¹⁷⁹

Ein großes, staatlich geführtes Hotel und Restaurant, das "Chitipa Inn", das auch als Tagungsort genutzt wurde, jedoch 1998 etwas verwaist erschien, sprach ein wohlhabendes Klientel an. Durch die Parkmöglichkeiten für Autos, die Einrichtung (z.B. Tische mit Sesseln, mit Holz vertäfelte Wände, Bar-Tresen), und durch das reichhaltige Angebot an Getränken, deren Preisniveau etwas über dem ansonsten ortsüblichen lag, hob sich die Einrichtung gegenüber den oben erwähnten in starkem Maße ab. Jenseits von in informellen Gesprächen mit Jugendlichen erzählten Geschichten darüber, dass der Ort "früher" (d.h. während der Herrschaft Kamuzu Bandas) beliebter und belebter Treffpunkt politischer Funktionäre und "big shots" (ökonomisch und sozial erfolgreiche Personen) gewesen war, vermochte ich genaueres über die Geschichte des Gebäudes während meiner Aufenthalte nicht in Erfahrung zu bringen. Während das "Chitipa Inn" der Treffpunkt der sozialen Elite war, gab es am anderen Ende der Hauptstraße, dort, wo die Zufahrtstraße nach Karonga abzweigte, eine Ansammlung von kleinen, einfachen Häusern, ein Viertel, das als "Mango-Line" bekannt war. Dort befanden sich kleine Handwerksbetriebe (wie beispielsweise Schneidereien oder auch

¹⁷⁸ Bars werden in Malawi umgangssprachlich als "Bottle Stores" bezeichnet.

¹⁷⁹ Das Angebot an Gerichten variierte je nach Tageszeit. Ich habe als Beispiel das morgendliche Speisenangebot gewählt. Die mittags und abends offerierten Gerichte beinhalteten neben Reis zwar auch das Standardgericht *Nsima*. Jedoch wurde diese Speise stets mit Fleisch (Rind oder Huhn) serviert, das (besonders im ländlichen Raum Malawis) Luxus symbolisiert.

ein Herren-Friseur [*barber shop*]).¹⁸⁰ Das Haus, in dem dieser Friseur sein Geschäft betrieb, war im Gegensatz zu einigen anderen Friseur-Salons in Chitipa (*boma*) nicht aufwendig mit Motiven der verschiedenen Frisuren bemalt, es war schmucklos und "einfach", wie das ganze Stadtviertel. Die Geschäftsräume des Friseurs Sandy (vgl. Vignette 2) waren provisorisch in einem kleinen, ebenerdig gelegenen Lagerraum mit einfachen Möbeln (Friseurstuhl, Spiegel, Holzbank) und Arbeitsutensilien (Rasierapparat, Kämme, Rasierklingen) eingerichtet. An der Wand hingen teilweise aus Illustrierten ausgeschnittene Abbildungen, die als Motive verschiedene Frisurformen hatten und deren Bildunterschriften die Namen der Herren-Haarschnitte verrieten (z.B. *English cut* oder *Mike Tyson cut*) sowie eine tabellarische Preisliste für die angebotenen Dienstleistungen. Friseur-Salons sind zusammen mit Video-Kinos und Bars wichtige öffentliche Treffpunkte von männlichen Jugendlichen. Dort werden unterschiedliche Alltagsthemen auf informelle Art und Weise diskutiert. Gleichzeitig bieten diese Orte, besonders Friseursalons und Video-Kinos einigen Jugendlichen die Möglichkeit, ihren Lebensunterhalt als Selbstständige oder Angestellte zu verdienen, indem sie Dienstleistungen (Haare schneiden, Videos vorführen) gegen Bezahlung anbieten, aber auch für die "richtige Atmosphäre" sorgen, indem sie beispielsweise Getränke oder Zigaretten herbeischaffen, für die musikalische Beschallung sorgen. Hauptsächlich belebten jedoch die ebenfalls dort ansässigen Bier- und Schnaps-Ausschänken das Gebiet. Dort waren vornehmlich lokal gebraute alkoholische Getränke erhältlich.¹⁸¹ Zu den stationären Bars gesellten sich in den Abendstunden temporär mobile Händler, die beispielsweise Zigaretten, Streichhölzer, Süßigkeiten oder kleine Fleischspieße (*Sousa*) feil boten. Direkt an der Abzweigung stand ein wuchtiges Betongebäude, dessen Giebel ein realistisch gemaltes Portrait Adolf Hitlers in Uniform zierte. Darin befand sich eine Art Lokal, das bis Mitte 1998 den Namen "*Chimozimozi Bar*" ("the same, like Bar", von *moza* [Chitumbuka]: "one") trug

¹⁸⁰ Zur detaillierteren Beschreibung von Friseurgeschäften in Ostafrika am Beispiel Tanzanias als Treffpunkte junger Männer, die dort über Stile von Selbstrepräsentation und deren symbolischen Bedeutungen im Rahmen von globalen Diskursen in Medien sowie über populäre Kultur und die darin vermittelten Vorstellungen ("imaginationen") verhandeln, siehe Weiss (2002 und 2005). "The staff and clientele (...) are interested in much more than haircuts. They spend most of their time in the shop reading an assortment of daily and weekly papers, listening to music performed in French, Lingala, English, and occasionally Swahili" (2002: 95).

¹⁸¹ Dies waren: *Chipumu* (eine mit heißem Wasser und unbekanntem Inhaltsstoffen ["chemical ingredients"] hergestellte, billige Biervariante, die heiß getrunken wurde), *Katata* (eine aus Maishülsen hergestellte, helle, jedoch trübe Flüssigkeit, die als billige Biervariante von Jugendlichen bevorzugt konsumiert wurde) sowie *Kachasu* (aus *Katata* [?] destillierte, klare Spirituose) das teuerste alkoholische Getränk von den genannten. Weiterhin gab es vereinzelt auch industriell produzierte Alkoholika wie beispielsweise *Chipuku* (in imprägnierten Kartons [Tetrapack] abgefülltes, ockerfarbenes, dickflüssiges, säuerliches Bier, das vornehmlich in Städten getrunken und mit dem Werbespruch "The People's Choice" verkauft wurde) oder *Napolo Ukana* (eine dem *Chipuku* ähnliche, auch in Kartons abgefüllte Biervariante, die jedoch einen etwas höheren Alkoholgehalt besitzt). Andere, mit höherem Sozialprestige besetzte alkoholische Getränke wie beispielsweise *Carlsberg Beer* (das eine Monopolstellung in Malawi einnehmende und unter Lizenz der dänischen Carlsberg Brauerei in Malawi von der *Malawi Southern Bottler's Company* hergestellte, mit Kohlensäure versetzte Bier), das in Glasflaschen (330ml) abgefüllt wurde, waren in Chitipa (*boma*) rar.

und die tagsüber und in den frühen Abendstunden ein öffentlicher Treffpunkt für ein jugendliches, meist männliches Publikum war. Dort konnte man sowohl Flaschen-Limonade der großen amerikanischen Produzenten (hergestellt und abgefüllt unter Lizenz in Malawi) als auch malawisches Flaschenbier (ebenfalls hergestellt und abgefüllt unter Lizenz einer dänischen Brauerei in Malawi) konsumieren. Nachmittags, vor Einbruch der Dunkelheit, wurde dort mittels einer Stereoanlage Musik gespielt, es gab einfache Holzbänke und -tische und manchmal wurden gegen Eintrittsgeld auch Videofilme gezeigt. Abends wurde die Video-Ausrüstung (Fernseher, Videorekorder, Lautsprecher und Kabel) die Hauptstraße hinauf zur "Hongkong Bar" transportiert, dessen Besitzer beide Lokale betrieb. So konnte von diesem die limitierte Versorgung Chitipa *bomas* mit Elektrizität (die ähnlich auch für die Versorgung mit Leitungswasser galt) optimal genutzt werden: Denn während ein Teil der Stadt, in dem sich unter anderem auch die "Mango-Line" befand, meist ausschließlich vormittags und nachmittags Strom und Wasser hatte, war es abends bis etwa 23 Uhr umgekehrt. Dann wurde die Versorgung auf die andere Hälfte der an der Hauptstraße und deren in näherer Umgebung gelegenen Gebäude umgestellt. Spätestens nach Mitternacht war die Stromversorgung bis zum nächsten Morgen gänzlich abgestellt.

3.2 Zwei Jugendliche in Chitipa (*boma*)

3.2.1 Francis: Bildung, Fußball, Reggae und politisches Bewusstsein

Den damals 19-jährigen Francis lernte ich an meinem ersten Tag in Chitipa Ende August 1998 kennen, als einer meiner Forschungs-Assistenten (Binnie Mwakasungula) und ich von Nkhata Bay kommend in der Distrikthauptstadt (*boma*) ankamen und nach einer Unterkunft suchten. Direkt an der Hauptstraße lag das "Weekend Guesthouse", ein größeres Gebäude mit kleinen, dunklen, spartanisch eingerichteten Zimmern auf der straßenabgewandten Seite und mit zwei einfachen Gemeinschaftsduschen und -toiletten. Zur Straße hin, auf der Vorderseite der Herberge, war ein kleiner Laden, in dem vornehmlich Lebensmittel, aber auch Batterien, Seife, Kerzen Waschpulver und andere industriell gefertigte Güter des täglichen Gebrauchs sowie Limonade und Flaschenbier verkauft wurden. Francis, dessen Vater das Geschäft betrieb, zeigte uns die Zimmer, nahm unsere Personalien auf, kassierte das Geld für die Übernachtung und half uns, das Gepäck in das Zimmer zu bringen, während im Hintergrund aus einem Radiorekorder laute jamaikanische Reggaemusik aus den 1970er Jahren lief. Von einer übersteuert aufgenommenen Musikkassette ertönte die verzerrte Stimme Bob

Marleys.¹⁸² Bekleidet mit kurzen, khaki-farbenen Hosen, einem T-Shirt mit dem Konterfei Bob Marleys und einem lässig auf dem Kopf getragenen Baret, ergänzte Francis die Musik durch die visuelle Präsentation eines Kleidungsstils, der gemeinhin von männlichen Fans des Musikers bevorzugt getragen wird.¹⁸³ Nachdem er höflich nachgefragt hatte, ob alles "OK" sei, widmete er sich wieder seinem Schulheft und wippte dabei zum Takt der Musik.

Francis lebte mit seinem Vater, dem Eigentümer eines Gemischtwarenladens, der aus *Misuku Hills* stammte, seiner Mutter, einer gebürtigen Tanzanierin und seiner vier Jahre jüngeren Schwester, Prisca, in dem Gebäudekomplex, an den auch das *Guesthouse* angegliedert war.¹⁸⁴

Wie fast alle anderen Interviewpartner beherrschte er eine Vielzahl von Sprachen: Neben Chichewa, Chitumbuka und Englisch sprach er auch Chilambya, das auch die Umgangssprache zuhause mit den Familienmitgliedern war. Er wurde am 03.03.1979 in Chitipa (*boma*) geboren und besuchte dort die *Secondary School* (Klassenstufe: Form 2). Zum Zeitpunkt des Einzel-Interviews war er jedoch temporär suspendiert, da er sich weigerte in der Fußballmannschaft der Schule mitzuspielen. Stattdessen spielte er für eine von der katholischen Kirche organisierte Mannschaft. Jenseits der sportlichen Betätigung nahm er an kirchlichen Aktivitäten jedoch nicht teil, weder besuchte er regelmäßig den Gottesdienst, noch hatte er ein kirchliches Amt übernommen. Seine Suspendierung von der Schule versuchte er durch ein Selbststudium zu kompensieren, indem er regelmäßig vormittags, während er im Laden seines Vaters saß und vereinzelt Kunden bediente, mit seinen Schulbüchern arbeitete. Für seine Aushilfstätigkeit im Laden seines Vaters sowie für die Mithilfe auf der etwa 5 Kilometer entfernten Farm seines Vaters, auf der zur Zeit des Interviews Mais angebaut wurde, nachdem sich im Jahr zuvor der Tabakanbau als wenig lukrativ erwiesen hatte, erhielt er keine Entlohnung. Andere Einkommensquellen hatte er nicht, sodass er ökonomisch vollständig von den Eltern abhängig war.

¹⁸² Bei dem Lied handelte es sich um die Komposition "War". Der von A. Cole und C. Barrett komponierte Musiktitel ist eine vertonte Rede Haile Selassies, in welcher der afrikanische Kontinent als Schauplatz rassistischer Unterdrückung beschrieben wird, gegen die es gilt anzukämpfen. Der Aufruf zu einem panafrikanischen Feldzug gegen rassistische, politische Unterdrückung wird darin als ultimativer, moralischer Kampf des Guten gegen das Böse legitimiert (Bob Marley and the Wailers: *Rastaman Vibration*. Island Records, 1976, Seite B: 4). Zu Francis' Verständnis der Botschaft des Liedes siehe weiter unten. Der komplette Liedtext ist in Barsch (2004: 150) dokumentiert.

¹⁸³ Baret (franz.) von Männern und Frauen ursprünglich als Zeichen der gebildeten Stände getragene Kopfbedeckung des späten 15. und des 16. Jahrhunderts. Im europäischen Kontext wurde es historisch z.B. von Landsknechten getragen, und ist heute noch Teil der Uniform der päpstlichen Gardien. Die Kopfbedeckung wurde seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts zunehmend vom Hut verdrängt. Das Baret lebt in verschiedenen Amtstrachten (z.B. im akademischen Bereich) und in Uniformen (z.B. beim Militär) bis heute fort. Die Symbolik des Baretts verweist jedoch auch im lokalen Kontext auf die *Malawi Young Pioneers* (MYP) und im allgemeineren Rahmen auf die Uniform von Soldaten.

¹⁸⁴ Francis' Vater war polygam und hatte eine weitere Ehefrau. Mit beiden Frauen hatte er insgesamt 7 Kinder. Ich konnte jedoch weder über die erste Ehefrau noch über Francis andere Geschwister gesicherte Daten sammeln.

Francis hatte sich bereits vorher zeitweise in anderen Distrikthauptstädten in Malawis Norden aufgehalten und empfand sowohl das Leben dort als auch in Chitipa im Vergleich zu seinen Erfahrungen in Lilongwe, der Landeshauptstadt, als sehr teuer, jedoch auch als weniger "hart": "Life in Mzuzu, Karonga and Chitipa is more expensive but in Lilongwe it was 'tough'". Im Verlauf des Interviews stellte es sich heraus, dass er den Begriff "tough" in zweifacher Bedeutung benutzte: Einerseits meinte er damit, dass das (Über)Leben in der Hauptstadt, aber auch in Malawi allgemein, aufgrund der ökonomischen Krisensituation schwierig war: "Life in Malawi is tough, because the prices for everything rise everyday". Andererseits fühlte er sich aus regionaler Perspektive als "Northener" in Lilongwe, wo er zwei Jahre die *Primary School* besucht hatte, nicht als sozial gleichwertig akzeptiert. Einen Grund dafür sah er in der Marginalisierung der gesamten Region: "You know, Malawi is divided... the North has always been neglected. Look for example how bad the roads are to Chitipa..." Seine Argumentation verdeutlichte er durch einen Vergleich der ökonomischen, politischen und sozialen Situation während der Regierungszeit Kamuzu Bandas und Bakili Muluzis. Die Empörung über diese offensichtliche Ungerechtigkeit bewegte ihn zum Gebrauch einer drastischer Rhetorik: "During the Kamuzu basic things like food or shelter were cheap but now with multi-party there is no food or it has become unaffordable. (...) During the Kamuzu people were suffering politically but now... they [the ruling party, UDF] are destroying our country. It's another way of killing people!" Francis sah Malawi politisch geteilt zwischen der nördlichen Region, die politisch geschlossen die Oppositionspartei Chakufwa Chihanas (AFORD) unterstützte und der Zentral- sowie südlichen Region, die hinter der damaligen Regierungspartei Muluzis (UDF) stehe. Hierin zeigte sich für ihn eine Bestätigung der historischen bereits bekannten postkolonialen Erfahrung der Diskriminierung des Nordens und die Bevorzugung der beiden anderen malawischen Regionen durch die Regierung (vgl. auch Vignette 1).

Chitipa *boma* erlebte er trotz der politischen, ökonomischen Marginalisierung und der infrastrukturellen Isolation von den Zentren der politischen Macht als dynamischen, multikulturellen Ort. Zu seinen ausschließlich aus männlichen Jugendlichen bestehenden Freunden, von denen nur ein geringer Teil die gleiche Schule wie er besuchte, zählte er viele aus Zambia stammende *Peers*. Mit ihnen war er vornehmlich durch die gemeinsame Vorliebe für Fußball und Reggae Musik verbunden: "All of my friends play soccer and listen to reggae music". Solange direkte, persönliche Sozialbeziehungen bestanden, die durch gleiche oder ähnliche Interessenslagen gefestigt wurden, war ethnische Differenz für ihn nicht von Relevanz. Bei der allgemeinen Beurteilung konflikthaft erlebter Alltagserfahrungen in Chitipa

erhielt jedoch für Francis die ethnische Zuordnung als Argument zur Konstruktion von Differenz und vor allem zur Herstellung eigener moralischer Überlegenheit vermehrt Bedeutung. So bemerkte er im weiteren Verlauf des Interviews: "The Zambians are different, not as well behaved as in Misuku"... "Bemba people like fighting, drinking, insults, fights".

Francis stellte kulturelle Differenz zu Fremden nicht über eine Identifikation mit dem malawischen Nationalstaat her, sondern orientierte sich bei der Interpretation des Verhaltens an einem lokalen Moralkodex, der primär an Vorstellungen seiner väterlichen Herkunft gebunden war. Seine Anlehnung an Werte des Elternhauses und damit auch an den Hegemonialdiskurs der Altvorderen zeigte sich auch bei seinen Ausführungen der Vorstellungen von Jugendlichen als soziale Statusgruppe. Francis äußerte klare Vorstellung darüber wie Jugend zu definieren sei und welche Personen in diesem sozialen Konstrukt ein- bzw. ausgeschlossen seien: "[Youth] is the state of being young" (...) "someone who is married and/or has children and relies on his own does not belong to youth anymore".¹⁸⁵

Damit einhergehend waren für ihn an klare biologische Lebensaltersspannen gebundene, feste Verhaltensweisen im Freizeitbereich verknüpft. Aus männlicher Perspektive erläuterte er seine Sichtweise: "From the age of 10 to 15 boys like watching videos, from 15 to 17 they like boozing and smoking...later on they become more responsible."

Allerdings wurden seine Übereinstimmungen mit dem "offiziellen" Diskurs über Jugend immer brüchiger, je konkreter er persönliche Bezüge herstellte. Er selbst ordnete sich der "älteren, vernünftigeren" Jugend zu und hatte ein klares Bewusstsein über das konflikthafte, hierarchisch strukturierte Verhältnis der Generationen in Malawi und dessen historische Bedingtheit: "The elders don't understand. They want us to depend on them. (...) and they [themselves] depend on the past." Als Beleg für seine Ansicht nannte er als Beispiel die Erfahrung einer Zweckentfremdung von Geldern aus einem Jugendfonds für "[married] 'mayor' youth" durch Erwachsene, während diejenigen, welche die Gelder wirklich benötigt hätten – "the poor and younger" – (wieder einmal) leer ausgegangen seien. Zwar konnte ich die geschilderten Ereignisse leider nicht nachprüfen, doch Francis' Rekurrenzen auf diese Erzählung verdeutlichte sein Verständnis von Jugend, welche sich vornehmlich aus

¹⁸⁵ Sowohl mit Francis als auch mit dem weiter unten portraitierten Interviewpartner, Joseph, wurden die Interviews in Englisch geführt. Deshalb wurde "Jugend" in der englischen Übersetzung als "youth" bzw. als "youths" (wenn die jugendlichen Akteure gemeint waren), gebraucht. Die Übersetzung in Chichewa und Chitumbuka, der *linguae francae* in Chitipa, als *baukirano* (Chitumbuka: "not full responsible members of the society") wurde bei diesen beiden Interviews nicht verwendet. Aufgrund der Polyglossie in Chitipa war eine Verwendung emischer Termini schwierig, da weder mein Assistent noch ich *alle* der von den Interviewten als "Muttersprache" angegebenen Sprachen beherrschten (zur differenzierten emischen Terminologie bei den Ngonde siehe die Einleitung). Am häufigsten wurden deshalb bei den Interviews in Chitipa die englischen Termini verwendet, die Chichewa oder Chitumbuka-Terminologien wurden meist nur bei detaillierten Nachfragen gebraucht.

ökonomisch marginalisierten und vor allem unverheirateten, männlichen Jugendlichen zusammensetzte, die nicht nur der Willkür von Erwachsenen ausgeliefert waren, sondern auch in ökonomischer Abhängigkeit gehalten werden sollten. Deutlich wurde durch Francis' Argumentation auch, dass er hohe moralische Ansprüche vertrat, die sich an den Werten Gleichheit und Gerechtigkeit orientierten.

Auf meine Nachfrage, ob bei Jugendlichen geschlechtsspezifische Unterschiede existierten, differenzierte er aufgrund seiner eigenen Alltagserfahrungen.

Q: "How do you see the difference between girls and boys?"

A: "I [Hervorhebung J.S.] can decide where I am going, **girls** [Hervorhebung J.S.] depend on her husband... or they are waiting to get married."

Während er das individuelle Moment der Selbstbestimmtheit des Handelns als wesentliches männliches Privileg betonte, erschien passives Verharren in Abhängigkeit von Eltern oder zukünftigen Ehemännern als "typisch" weiblich. Francis war sich über die soziale Ungleichheit zwischen den Geschlechtern bewusst, die für ihn persönlich auch mehr Freiheit bedeutete: "Boys enjoy more freedom, since girls are getting pregnant early and they drop out of school at an early age." Seine Erklärung für das soziale Scheitern von Mädchen, das gleichzeitig auch eine klare Zuweisung in die Sphäre der biologischen Reproduktion beinhaltete, war jedoch keineswegs in der Vorstellung begründet, dass diese selbst für das soziale Scheitern verantwortlich wären, sondern zielte auf moralisches Versagen der Eltern ab: "This is because of bad parental care....when parents are corrupted." Moralische Korruption der Eltern bedeutete für Francis ein Abrücken der Eltern von der Gemeinschaft dienlichen Werten zugunsten der Verfolgung eigennütziger Ziele – unabhängig von äußeren, politischen und ökonomischen, strukturellen Zwängen. Dabei unterschied er zunächst nicht grundlegend zwischen den historischen Phasen während der Herrschaft Kamuzu Bandas und der MCP oder der Regierungszeit der UDF unter Bakili Muluzi. Für Francis zeigte sich der moralische Bankrott Malawis nicht nur auf allen gesellschaftlichen Ebenen. Er ragte bis in seinen unmittelbaren gemeinschaftlichen Nahbereich, die Familiengemeinschaft, hinein. Als Ausweg forderte er elterliche (d.h. väterliche) Autorität ein.

Im weiteren Verlauf des Interviews setzte er jedoch die moralischen Erodierungsprozesse, den Verlust gemeinschaftsorientierten, verantwortungsvollen Handelns, auch in Bezug zu dem politischen Wandel Malawis nach dem Ende der Herrschaft Kamuzu Bandas. In einer selbstkritischen Analyse der politischen Transformationsprozesse Malawis seit 1992 kam er zu dem Schluss, dass nun zwar viel über Schlagworte wie Mehrparteiensystem, Menschenrechte und Demokratie geredet werde, jedoch keiner wisse, was diese Begriffe

eigentlich bedeuten würden. Vielmehr blieben diese "neuen" Begriffe leere Worthülsen, die von jeder Person inhaltlich unterschiedlich interpretiert würden und oftmals zur Legitimation der Verfolgung eigennütziger Interessen herangezogen würden.

Francis war einem hohen Bildungsideal verpflichtet und vertrat die Vorstellung, dass sozialer Aufstieg in Malawi vornehmlich durch einen hohen, formalen Bildungsgrad erreichbar sei. Diese Einstellung wurde auch durch seine Kritik an (männlichen) Schulabbrecher ("school drop-outs") in Chitipa, von denen er sich deutlich abhob, ersichtlich: "Instead of going to school, they go to video shows [in the morning hours]"..."They say education is useless, they have finished but there are no future jobs".¹⁸⁶ Gleichzeitig war er sich aber sehr wohl darüber im Klaren, dass die Möglichkeiten eine Arbeitstelle in Malawi zu finden – auch mit guter Schulausbildung – ohne weitreichende soziale Netzwerke und Beziehungen zu Personen mit gesellschaftlichen und politischen Machtpositionen gering waren.

Die wenige freie Zeit ("*nyengo ya ntchezgo*")¹⁸⁷, die Francis neben dem Selbststudium und den Aushilfstätigkeiten für die Familie blieb, nutzte er, um Musik zu hören oder um gemeinsam mit seinen Freunden Fußball zu spielen. Den im Geschäft seines Vaters vorhandenen Radio-Kassettenrekorder nutzte er nicht nur für seinen Musikkonsum. Das Radio war für ihn auch eine wichtige Informationsquelle für internationale Nachrichten. So hörte er beispielsweise neben dem nationalen, malawischen Programm (MBC 1) auch in Chitipa empfangbare internationale Nachrichtensendungen wie beispielsweise "Focus on Africa" (ein Programm des International Service der BBC), die der globalen politischen Berichterstattung verpflichtet sind. Der erleichterte Zugang zu einem Radiogerät, das auch Musikkassetten wiedergeben konnte, versetzte Francis zwar im Gegensatz zu vielen anderen Jugendlichen in die Lage "seine" Musik in vermehrtem Maße zu genießen. Da das Gerät jedoch im väterlichen Laden stand und nicht sein Eigentum war, über das er unbeschränkt Verfügungsgewalt hatte, konnte er es auch nicht nutzen, um gemeinsam mit seinen Freunden Musik zu hören. Andere Örtlichkeiten, an denen dies möglich gewesen wäre, waren in Chitipa (*boma*) kaum vorhanden. Generell kritisierte Francis die wenigen örtlichen Möglichkeiten für (männliche) Jugendliche sich jenseits von konsumorientierten, kostenintensiven Aktivitäten in Chitipa treffen zu können. Er bedauerte die Schließung der von einem Aktivist des US-amerikanischen *Peace Corps* eingerichteten Bibliothek (siehe weiter oben) und kritisierte die zunehmende Kostensteigerung in allen Bereichen des täglichen Lebens, die sich natürlich auch bei den Freizeitvergnügungen für Jugendliche bemerkbar mache. So wäre beispielsweise der Eintrittspreis für die Video-Vorführungen gerade von 2 MK auf 3 MK angestiegen und

¹⁸⁶ Vgl. dazu den Text des Reggae-Liedes "Prisoner" von Lucky Dube (1989).

¹⁸⁷ Chitumbuka: "Zeit, in der man nichts zu tun hat".

während der Regenzeit, wenn es regelmäßig zu Engpässen in der Elektrizitätsversorgung Chitipas komme, wäre mit einem weiteren Preisanstieg (bis zu 5 MK) zu rechnen.¹⁸⁸

Obleich Francis durch die Möglichkeit der Nutzung der väterlichen technischer Infrastruktur in bezug auf die Befriedigung seiner musikalischen Vorlieben gegenüber seinen Freunden privilegiert war, musste auch er Wege finden, um mit der Knappheit von technischen und kulturellen Ressourcen (wie beispielsweise die generelle Verfügbarkeit begehrter Musikkassetten in ausreichend guter Aufnahmequalität) umzugehen. Dieser Knappheit wurde sowohl von Francis, als auch von vielen andern Jugendlichen in Chitipa, durch Teilen begegnet. Abspielgeräte und Batterien wurden von Freunden gemeinsam benutzt, Kassetten verliehen, ausgetauscht und überspielt (siehe dazu auch die Ausführungen von Joseph weiter unten). Die geteilten musikalischen Interessen, wirkten – wie bereits durch Francis' obige Aussage betont wurde – nicht nur durch inhaltliche Übereinstimmungen, sondern auch durch die angesichts der knappen Ressourcen verfolgten Strategien, diese Interessen zu verwirklichen, gemeinschaftsstiftend und -stabilisierend.

Francis hörte fast ausschließlich Reggae-Musik. Darunter verstand er vornehmlich "Roots Rock Reggae", der in den 1970er und 1980er Jahren in Jamaica entstand und der auch zur Zeit des Interviews auf dem malawischen Markt erhältlich war (siehe folgendes Kapitel). Als bevorzugte Musiker und Musikgruppen nannte er Bob Marley, Peter Tosh, Bunny Wailer, Burning Spear, Dennis Brown und Culture. Doch auch südafrikanische Musiker, wie beispielsweise Lucky Dube, zählten zu seinen Favoriten. Lieder malawischer Musiker, die teilweise auch Reggaemusik spielten, wie beispielsweise Lucius Banda, Coss Chiwalo oder Billy Kaunda, hörte er zwar auch gelegentlich, doch sie genossen bei ihm einen wesentlich geringeren Stellenwert. An der in den Videoshows omnipräsenten *Kwasa Kwasa* Musik gefiel ihm nur die Ästhetik der Tanzdarbietungen, von Rap-Musik distanzierte er sich klar: "I hate rap music". Genauso kurz, klar und emotional begründete er auch seine Vorliebe für Reggae: "Reggae music is simple" und "Reggae touches my heart". Einerseits fühlte er sich von der Musikform Reggae, vom "Reggae beat" emotional berührt, andererseits transportierten die von ihm präferierten Musiker eine verbal sowie nonverbal ausgedrückte Botschaft über die Liedertexte und über die gesamte Inszenierung der Musik. Als Grund seiner musikalischen Präferenz gab Francis die moralisch politische Botschaft der Musiktexte an. Der essentielle

¹⁸⁸ Öffentliche Videovorführungen wurden bereits 1987 während der Herrschaft Kamuzu Bandas in Chitipa eingeführt. Während damals die Vorführungen in der Nähe des Marktes stattfanden, hat sich mittlerweile das Videokino in privat geführte Gaststätten verlagert (siehe weiter oben). Zur Zeit des Interviews entsprachen 3 MK etwa 9 US Cent. Limonaden wie z.B. Fanta oder Coca Cola (0,33 l.) kosteten in Chitipa im Vergleich dazu 15 MK, lokal gebräutes Flaschenbier (0,33 l.) 20 MK. Obleich das Preisniveau niedrig erscheint, war es für die meisten Jugendlichen in Chitipa ohne eigenes Einkommen schwerlich vorstellbar für *ein* abendliches Vergnügen (Videoshow + *Softdrink* = 20 MK) eine zweistellige Summe aufzubringen.

Wert, den Francis den Reggae-Texten entnahm war Freiheit. So verwies er beispielsweise auf ein sinngemäßes Textzitat aus dem bereits oben erwähnten Lied Bob Marleys: "You know, we Africans want to be free...".

Die Texte Bob Marleys waren für ihn eine Möglichkeit über seine eigenen Wünsche von Freiheit zu sprechen. Indem mir Francis unter Einnahme einer pan-afrikanischen Perspektive nicht nur die kulturelle Differenz zwischen "Afrikanern" und den "Anderen" vor Augen führte sowie die politische Differenz zwischen Unterdrückten und Unterdrückern, konnte er auch gleichzeitig über seine eigene, persönliche als unfrei empfundene Lage rasonieren. Zwar waren individuelle und kollektive Freiheit und das Streben danach für ihn die Hauptbotschaften dieser Musik, aber weder stellte er explizit direkte Bezüge zu der sozialen und politischen Situation in Malawi her, noch hatte Francis' verbal geäußertes politisches Bewusstsein Konsequenzen für die äußere Handlungsebene, d.h. für konkrete soziale Handlungen, die sich direkt an diejenigen richteten, die verantwortlich zu machen waren (seien es konkrete Personen, wie beispielsweise nationale oder internationale Politiker oder abstrakte "Mächte" wie beispielsweise imperialistische Staaten). Es führte nicht zu einer politischen Organisation im "klassischen" Sinn (z.B. durch die Mitgliedschaft in einer politischen Partei oder einer formalen politischen Protestgruppe). Francis blieb bei einer vagen politischen *Haltung*, die sich nur indirekt auf einer nonverbalen, symbolischen Ebene äußerte. Allzu eindeutig sollte die symbolische Präsentation jedoch nicht sein. Zwar wollte er beispielsweise gerne mit dem rebellischen Image seines globalen Idols Bob Marley identifiziert werden, fürchtete aber auch durch allzu deutliches öffentliches Präsentieren dieser Symbolik starken lokalen sozialen Druck zu provozieren: "When somebody sees me with my barrett or my cap, my [Bob Marley]T-Shirt and my short trousers and tells me: 'You look like Bob Marley', I am very happy. (...) I like dreadlocks but I find it difficult to wear some because then people would think: 'This man is mad'".

Bezüglich der von seinen musikalischen Helden propagierten religiösen Teilaspekte der Rastafari-Bewegung (s. z.B. Savishinsky 1994, Kremser 1996, Barsch 2003 oder Zips 2007) behauptete Francis ahnungslos zu sein: "I have never read something about it, so I don't know it." Dies erschien aufgrund seiner sonstigen, guten Informationslage über den von ihm präferierten Reggaestil unwahrscheinlich. Er unterschied klar zwischen dem sozialen Status der von ihm verehrten Stars und seiner eigenen sozialen Situation. Während die Reggae-Musiker bereits erwachsen waren, ihre Bildung bereits abgeschlossen hatten und ökonomisch abgesichert waren, sah er sich selbst realistisch als finanziell schwacher Jugendlicher in der Ausbildungsphase. Um dem Erreichen seines hohen Bildungsideals gerecht zu werden, trank

er keinen Alkohol, rauchte keine Zigaretten und nahm auch sonst keine Drogen. Die Assoziation mit dem von vielen der genannten Musiker propagierten, religiös legitimierten Gebrauch von Marihuana lehnte er ab: "These people [the reggae musicians] are all well educated, they are rich, they write songs. Where would I end when I started smoking *Ganja*?"¹⁸⁹

Neben der Beschäftigung mit Musik zählte Fußball zu den Hauptinteressen bei Francis' Freizeitgestaltung. Er spielte nicht nur auf der lokalen Ebene aktiv, sondern war auch durch die in Chitipas Videoshows öffentlich gezeigten Fußballspiele der nationalen englischen Liga sowie über die internationalen Spiele der im Sommer 1998 in Frankreich stattfindenden Weltmeisterschaft gut informiert. Zu seinen Idolen zählten internationale Fußballstars wie z.B. Augustine Azuka "Jay-Jay" Okoja (Nigeria), Ronaldo (Brasilien) oder Zinédine Yazid Zidane (Frankreich).¹⁹⁰

Ein wichtiges Ziel von Francis war die Schule bis zur 12.Klasse zu besuchen (Form 4) und dann mit der *Malawi School Certificate Examination* (MSCE), dem höchsten Abschluss einer staatlichen malawischen Schule, zu beenden. Danach wollte er eine Ausbildung als Automechaniker machen. Er war sich darüber bewusst, dass dies innerhalb Malawis nur im städtischen Umfeld möglich war. Da er jedoch ohnehin seine Zukunft in einer Großstadt sah, plante er nach dem MSCE Chitipa zu verlassen und in die Hauptstadt Lilongwe zu ziehen. Seinen eher realistischen Zukunftsvorstellungen als Automechaniker in Malawi stand der Traum, ein großer Fußballstar zu werden, gegenüber. Diese Option war verknüpft mit Migrationswünschen nach Südafrika. Eine potentielle Migration außerhalb der Region des Südlichen Afrikas oder gar außerhalb des afrikanischen Kontinents wurde von ihm nicht thematisiert.

Konkrete Heiratspläne hatte er nicht. Die Wahl einer Ehefrau wurde jedoch stark durch Francis' Bildungsideal bestimmt und mit dem damit verbundenen Wunsch, nicht sozial abzustiegen: "I don't think about marriage now, but when... it should be a well educated girl. Since life is tough in Malawi, when both are working there is no problem". Wenn er politische

¹⁸⁹ Auch die von Francis verwendete Bezeichnung "*Ganja*" anstelle des lokal üblichen "*Chamba*" für Marihuana deutet auf nähere Kenntnisse der Rolle der berauschedenden Pflanze für die Rastafari-Bewegung hin (zur allgemeinen und rituellen Bedeutung des Marihuana-Gebrauchs in der Rastafari-Philosophie siehe die Beiträge in Zips 2007 und Barsch 2003: 114-118; vgl. auch Savishinsky 1994: bes. 28f., der in dieser Studie die Verbreitung der sozio-religiösen Bewegung unter Jugendlichen in Westafrika untersucht).

¹⁹⁰ Die korrekte Umschrift des als Sohn algerischer Einwanderer (aus der Kabylei) nach Frankreich stammenden Namens ist: Zinæddin Lyazid Zidan. Neben der Identifikation mit dem spielerischen Können der genannten Fußballer ist es vermutlich kein Zufall, dass die Spieler entweder aus einem afrikanischen Land stammen (wie beispielsweise Okoja) oder ihre kulturelle Herkunft als erste Generation afrikanischer Einwanderer aus Algerien (Zidane) bzw. als Nachfahren verschleppter afrikanischer Sklaven (Ronaldo, eigentlich: Ronaldo Luís Nazário de Lima) auf den afrikanischen Kontinent verweist. Ähnliches lässt sich auch für Francis' musikalische Idole, wie z.B. die Reggae-Künstler Lucky Dube (aus Südafrika) Bob Marley oder Peter Tosh (aus Jamaika), behaupten.

Entscheidungsbefugnis hätte, würde er sich auf der lokalen Ebene vor allem für infrastrukturelle und ökonomische Verbesserungen für die Gemeinschaft einsetzen: "If I were MP [Member of Parliament] for Chitipa, I would construct roads and provide employment [in the agricultural sector] for the people here." Auch seine Zukunftsträume waren an der Verbesserung der ökonomischen Situation der sozial marginalisierten, eigenen Statusgruppe orientiert: "I want to become rich to help the sufferers, mainly the youth."¹⁹¹ Jedoch waren seine realistischen Zukunftsprognosen für die weitere politische, soziale und ökonomische Entwicklung Malawis sehr pessimistisch. Durch die von ihm erlebte regionale Spaltung Malawis sah er die nationale Einheit bedroht: "The situation in Malawi will become worse...national unity is in danger".

Bei der abschließenden Möglichkeit zum Ende des Interviews Gegenfragen an mich zu richten, war er vor allem an Informationen über die Situation von Jugendlichen in Deutschland interessiert und reflektierte über Unterschiede und Gemeinsamkeiten über die Situation Jugendlicher in Europa und Afrika.

3.2.2 Joseph: Konsum, Basketball, Videos und "Powershow"

Den 23-jährigen Joseph lernte ich ein paar Tage später als Francis, auch am Anfang der ersten Forschungsphase, durch informelle Gespräche auf der Hauptstraße kennen. Er hatte mein Interesse durch seinen im Verhältnis zu anderen Jugendlichen unterschiedlichen Kleidungsstil geweckt. Zu einer Kombination von weißen, hohen Sportschuhen mit weiten, roten langen Sportshorts und einem ebenfalls roten, weiten, ärmellosen Oberteil, auf dem, ebenso wie auf der gleichfarbigen Mütze das Logo der US-amerikanischen Basketballmannschaft "Chicago Bulls" prangte, trug er eine große, tropfenförmige Sonnenbrille. Damit stach er im Straßenbild Chitipas heraus und ich wurde neugierig darauf, ihn kennen zu lernen. Ähnlich erging es ihm wohl auch in bezug auf mich, denn er sprach mich an, fragte nach einer Zigarette und wollte wissen welcher Grund meinen Begleiter und mich nach Chitipa geführt hätte.

Joseph, der am 28.09.1975 in Blantyre geboren wurde, lebte alleine mit seiner Mutter und war weder formal kirchlich organisiert noch besuchte er regelmäßig Gottesdienste. Sein Vater war bei den *Malawi Young Pioneers* aktiv und wurde 1985 aus für Joseph ungeklärten Gründen verhaftet. Josephs Sichtweise auf das Engagement seines Vaters bei der para-militärischen Jugendorganisation war weniger durch ideelle, moralische Ideale geprägt, als durch

¹⁹¹ Der Begriff "sufferers" verweist nicht nur auf soziale und ökonomische Ungleichheit, sondern auch auf die Rhetorik der Reggae-Texte. Dort wird er als Selbstbezeichnung der Reggae-Musiker benutzt, die sich als Opfer unterdrückender Mächte stilisieren (siehe auch folgendes Kapitel).

Pragmatismus: "For them [the former MCP government] if you wanted something like money or employment... no matter what... you had to serve it." Nach der Inhaftierung des Vaters wurden Joseph und seine Mutter in deren Geburtsregion, nach Chitipa, umgesiedelt: "They [the MCP government] forced us to go back to Chitipa".¹⁹² Die Ehe der Eltern wurde schließlich geschieden. In Chitipa setzte Joseph seine Schulausbildung (*Primary School*) fort, besuchte ab 1991 dort auch die *Secondary School* und verließ diese 1994 nach der Beendigung der 4.Klasse (Form 4).¹⁹³ Seit der Beendigung seiner Schulzeit, hatte er keine Arbeitstelle gefunden. Ökonomisch war er größtenteils von seiner Mutter abhängig. Seine Freunde und er versuchten durch Gelegenheitsarbeiten ("piece work") als Tagelöhner etwas Geld zu verdienen.¹⁹⁴ Zur finanziellen Unterstützung des mütterlichen Haushalts und für den eigenen Bedarf versuchte er sich auch durch informellen Grenzhandel etwas Geld zu erarbeiten. So transportierten seine Freunde und er beispielsweise Kanister mit Benzin oder Petroleum aus Chitipa mit dem Fahrrad über die Grenze nach Tanzania, um den Inhalt dort zu verkaufen. Entweder wurde dann der Gewinn in Form von Geld zurück nach Chitipa gebracht oder es wurden auf dem Rückweg verarbeitete Agrarprodukte (z.B. Zucker), oder industriell gefertigte Güter (wie z.B. Schuhe, Musik- oder Videokassetten) zum Weiterverkauf nach Malawi geschafft (zum Grenzhandel in Chitipa *boma* zwischen Malawi und Tanzania siehe weiter oben).

Ähnlich wie Francis fühlten sich sowohl Joseph sowie seine Freunde Orwell (geboren 1976 in Kalulushi, Zambia) als auch Elias (geboren 1977 in Lufita village, Chitipa), die ich zusammen als Gruppe interviewte, als "Northeners" von der "neuen" malawischen Regierung benachteiligt. Dies drückte sich für sie besonders durch die ausbleibenden Investitionen für die Infrastruktur (Straßen), nationale Bildungs- und Versorgungseinrichtungen (Schulen und Hospital) sowie der mangelnden Fürsorge der Regierung für Schulabgänger aus. Für Joseph und seine beiden Freunde zeigten sich ausschließlich negative Auswirkungen des politischen Wechsels vom Einparteien- zum Mehrparteien-System in Malawi. Josephs Frustration über

¹⁹² Josephs Ausführungen lassen vermuten, dass es sich dabei um eine Zwangsumsiedlungsmaßnahme der damaligen Regierung aufgrund des politisch in Ungnade gefallenen Vaters handelte. Sanktionen dieser Art, die nicht nur diejenigen Personen direkt betrafen, die politischer Vergehen verdächtigt oder beschuldigt wurden, sondern auch deren Angehörige ("Kollektivhaftung") gehörten zu dem gängigen Katalog der Strafmaßnahmen des Banda-Regimes.

¹⁹³ Joseph machte über die formalen Bedingungen seines Schulabschlusses keine Angaben. Es blieb somit unklar, ob er die Schule mit dem MSCE erfolgreich abgeschlossen hatte oder nicht. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er keine formale Schulqualifikation erhalten hatte, da er ansonsten sicherlich sein Sozialprestige erhöhendes Examen erwähnt hätte. Inwieweit dies mit der politischen Verfolgung seines Vaters in Verbindung stehen könnte, blieb unklar, da er sich bezüglich erfahrener Repressionen während der Banda-Ära allgemein sehr bedeckt hielt.

¹⁹⁴ Unter "piece work" (*ganyu*) fallen z.B. temporäre Tätigkeiten beim Feldanbau oder bei der Produktion von Backsteinen, sowie Hilfsarbeiten beim Entladen von Gütertransporten. Die Entlohnung ist meist unsicher und gering, eine gesetzliche und soziale Absicherung gegen Unfall oder Krankheit besteht nicht.

die eigene berufliche Perspektivlosigkeit übertrug er auf die allgemeine Stimmungslage in Chitipa: "This time we are crying. People are crying to have one-party system [back]. Because by this time, I myself would have been employed. I finished school sometime back...". Indem er explizit die beruflichen Perspektiven von Jugendlichen während der Regierungszeit Banda mit der Muluzis verglich, machte Joseph in retrospektiver Verklärung der politischen Vergangenheit Malawis während der Banda-Zeit deutlich, dass die zuvor geäußerte Diskriminierung gegenüber den "Northeners" vornehmlich der demokratisch gewählten Regierung zugeschrieben wurde: "That's why I said I like the one-party-system because they encouraged so many things. Within a year [after leaving school] they [the former government] made sure to employ the people from *each and every district* [Hervorhebung J.S]."

Joseph machte einerseits die Folgen des Mehrparteiensystems für die zunehmende ökonomische und moralische Krise Malawis verantwortlich: "When you talk of these days [now] you need to be corrupted or otherwise you will become corrupt [yourself]. My parents don't have any money to corrupt someone. This means I am suffering. I don't have someone to support me.... to assist me. Any companies, [or] government work you need some money to corrupt someone, so that they can employ you. – otherwise it will be difficult."

Im gleichen Atemzug bedauerte er das Verschwinden von Patron-Klientel-Verhältnissen wie sie unter Banda üblich waren:

Q: "Do you think before multi-party it was better?"

A: Yeah! Exactly! I liked it. Because in those days we had our elder brothers... friends... who helped us."

Q: "So you are disappointed of the change?"

A: "Yes, very disappointed – and it's not only me..."

Allerdings äußerte er auch eine gewisse Unsicherheit darüber, ob der politische Systemwandel *per se* oder die Unfähigkeit der Politiker des neuen Systems für die Krise verantwortlich seien: "I don't know if it is the *matipati*-system itself that worsened the situation – but I know before it was better!" Joseph war in der Beurteilung von Demokratie als neue Regierungsform für Malawi sehr pragmatisch. Für ihn zeigte sich der Wert von Demokratie ausschließlich daran, inwieweit sie für ihn individuell von Vorteil war. Da sich seine persönliche ökonomische und soziale Situation nach seinem Schulabgang nicht verbessert und er das Gefühl hatte, zu den Verlierern des politischen Wandels in Malawi zu gehören, lehnte er Demokratie als Regierungsform für Malawi ab: "In Malawi we are fighting very hard to have democracy (...) [but] we need to understand it and need to use it in a correct

way. (...) I am not saying that we Malawians don't like democracy – there are people who like it because they are enjoying it. But myself I am not enjoying it. That's why I don't like it."

Joseph, der – wie Francis – weder verheiratet war, noch eigene Kinder hatte, rechnete sich selbst zur sozialen Gruppe der Jugendlichen. Er hatte klare Vorstellungen von Jugend als einer unterdrückten Statusgruppe, die mittels des Senioritätsprinzips dominiert wurde: "The elders say: 'We were born before you, how can you be more intelligent than us?' – We [the youth] are really oppressed... there is no development in Malawi". Diese radikale Einstellung äußerte sich jedoch nicht in konfrontativem öffentlichem äußerlichem, sozialem Verhalten gegenüber Älteren. In seinem "öffentlichen" Verhalten war er stets darauf bedacht, die Etikette zu wahren. Sowohl von Joseph als auch von Francis wurde die soziale Unterordnung mittels des kulturell verankerten Senioritätsprinzips in der sozialen Praxis akzeptiert, wenngleich auch im geschützten Raum des Interviews kritisch kommentiert. Jenseits der diskursiv geäußerten moralischen Empörung folgten daraus jedoch keine *direkten* sozialen Handlungen in der Öffentlichkeit, die darauf angelegt waren, den subordinierten Status ihrer sozialen Gruppe, der sie sich zugehörig fühlten, zu verändern. Sie waren sich darüber bewusst in welchen sozialen Situationen, gegenüber welchen Personen eine kritische Position vertreten werden konnte und vor allem, in welcher Form sich diese äußern durfte, ohne Gefahr zu laufen, erhebliche persönliche soziale Sanktionen zu erleiden.¹⁹⁵

In Josephs Verständnis war die Zugehörigkeit zur sozialen Gruppe der Jugendlichen stark an das Unverheiratetsein gekoppelt. Deshalb vermied er beispielsweise in der Gegenwart älterer Erwachsener Alkohol zu trinken: "You know we unmarried ones, when we want to drink, we take the drinks away because we respect older people." Erst auf meine Nachfrage differenzierten Joseph und seine Freunde zwischen männlicher und weiblicher Jugend. Joseph sah den Unterschied für männliche Jugendliche hauptsächlich in der Möglichkeit, den öffentlichen Raum zu besetzen. Er versuchte seine Meinung mit kulturalistischen Universalien moralisch zu legitimieren: "Girls [or more generally: women] should not be in the street without a reason (...) According to our culture any girl who is out of the house after 9... eh 8... no 7 p.m. is not a good girl." Dabei verknüpfte er direkt anschließend explizit den Verstoß gegen diese kulturelle Norm mit sexueller Zügellosigkeit und der Gefahr einer HIV/AIDS-Infektion: "That girl is not good for you. If you are going with her it means you are dead – no matter if there are protection things like condoms." Die beiden anderen Interviewpartner stimmten ihm zu und versuchten den minderen Status von Mädchen gegenüber Jungen mit essentialisierenden Argumenten zu untermauern. Während Elias

¹⁹⁵ Beide verfolgten eine situationsabhängige "Taktik" im de Certeauschen Sinn, wie sie beispielsweise auch von Fenn (2004: 85ff.) am Beispiel von Mzomera, einem jugendlichen Rap-Fan aus Nkhata Bay, beschrieben wird.

behauptete, Mädchen seien physisch unterlegen: "Girls can't cut trees...they can't go long distances", phantasierte Orwell: "Girls are not as intelligent as boys". Wenngleich auch Elias' erstes Argument teilweise auf tradierten, kulturell definierten Werten der Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern abhebt (vgl. Richards 1939, 1956 und Moore & Vaughan 1994), waren die Argumente für die Differenz zwischen den Geschlechtern von beiden vornehmlich durch ein diffuses, patriarchales Überlegenheitsgefühl dominiert, das durch die "Naturalisierung" kulturell zugeschriebener Werte legitimiert wurde.

Eine weitere Folge des politischen Wechsels in Malawi war für Joseph die erodierende Sicherheitssituation im gesamten Chitipa Distrikt sowie in der grenznahen Distrikthauptstadt. Besonders kritisierte er die mangelnde Intervention staatliche Sicherheitsorgane zum Schutz der Bevölkerung: "You need to be secured.... Once you have a house that your property is not disturbed. Chitipa is not a secured place. We only have people to accuse people. The police goes only for people who for example have drunk beyond their limits and arrests them. We need a striking force to protect the border because we can be attacked anytime. People from outside attack the country." Dann erzählte er von Banküberfällen, die zur Schließung der einzigen Bankfiliale in Chitipa (*boma*) geführt hätten und von Überfällen auf offener Straße, bei denen Autos und Motorräder geraubt worden seien ("car hijacking"). Er war fest davon überzeugt, dass die Taten ausschließlich von ausländischen Kriminellen verübt worden waren und forderte ein hartes Durchgreifen durch eine malawische mobile Eingreiftruppe.

Sicherlich wies Joseph damit auf ein drängendes Thema hin das in Chitipa (*boma*) sowie im gesamten Distrikt damals breit diskutiert wurde. Durch die mir gegenüber diskursiv geäußerten Art der Darstellung des Konflikts befeuerte Joseph jedoch einen Diskurs, der "moral panic" verbreitete und sich an die nationale Rhetorik und politische Stoßrichtung der ehemaligen Regierungspartei MCP anlehnte. Seine Forderung nach einem "starken Staat", der die Sicherheitslage durch entschlossenes Vorgehen (d.h. durch die Entsendung von Spezialtruppen) in den Griff bekommen sollte, korrelierte auch mit seinen Vorstellungen der Lösung seiner persönlichen Probleme und Konflikte. Diese wurden von ihm auch durch die Auswahl seiner Praktiken der Freizeitgestaltung und die gesamte Stilisierung seiner "Lebensführung" verdeutlicht, in denen ein trainierter Körper und physische Kraft eine große Rolle spielten (siehe weiter unten).

Nach seinem Schulabgang pflegte Joseph schon seit einigen Jahren Kontakte zu US-amerikanischen Freiwilligen des *Peace Corps*, die in Chitipa verschiedene kommunale Projekte durchführten (siehe weiter oben). Dies brachte auch eine Veränderung seiner musikalischen Vorlieben mit sich: "Before [when I still went to school] I used to listen to

reggae music like Bob Marley and the Wailers, I myself own even 9 albums of them... my best loved is 'Kaya'.¹⁹⁶ But then I stopped listening to Reggae. (...) I changed from Reggae to Rap... Funk and Rap...American type.... Like Maria Carey or Boys II Men..."¹⁹⁷ Als Begründung für diesen Geschmackswandel führte er die politische Botschaft der Reggae-Lieder an: "The message of Reggae is very political. I don't like politics. Politics is a dead end It can change people but sometime it can disturb people." Demgegenüber handelten die Texte, auf die es bei der "Rapmusik" vornehmlich ankomme, auf verschiedenen Bedeutungsebenen von Liebe: "The beats self matter but much more it is the message. The lyrics in rap music are about love: Love to your friend, love to your girl who can be your future wife you can marry and love for the community."

Für Joseph verschmolzen in den Liedertexten romantische Motive gegengeschlechtlicher Liebesbeziehungen, Freundschaft und Hingebung für die Gemeinschaft zu einer einheitlichen Botschaft. Im Gegensatz dazu bevorzugten die beiden anderen Interviewten, Elias und Orwell, Kwasa Kwasa (von Musikern wie beispielsweise Kanda Bongo Man) und "rhumba music" aus dem Congo sowie deren Derivate (von Musikern wie beispielsweise Pepe Kalle oder General Dafoe) bzw. – ähnlich wie Francis – Reggae aus Jamaika oder Südafrika (von Bob Marley and the Wailers oder Lucky Dube). Die unterschiedlichen musikalischen Präferenzen führten jedoch nicht zu Konflikten zwischen den Freunden, wie Joseph erklärte: "[Here, in Chitipa *boma*] we don't have any facilities like for example dance halls. It is only you yourself as a person who decides which music you like." Durch den regen Austausch der knappen technischen Ausrüstung (Abspielgeräte, Kopfhörer und Batterien) sowie der Tonträger (Kassetten) versuche man das eigene musikalische Spektrum im Rahmen der knappen ökonomischen und oftmals nur schwer zugänglichen materiellen kulturellen Ressourcen zu erweitern (siehe Francis' Ausführungen weiter oben). Letztendlich zählte für Joseph der individuelle Nutzeffekt der Inhalte des präferierten Musikstils bei der Definition eigener musikalischer Vorlieben, was er auch gleich in Hinblick auf seine Freunde verallgemeinert formulierte: "We don't matter very much in styles of music, what is more important is what you get."

Josephs soziale Beziehungen zu US-amerikanischen Helfern bewirkten auch eine weitere, seine sportlichen Präferenzen betreffende Veränderung: "I [also] changed from soccer to

¹⁹⁶ Bob Marley and the Wailers: *Kaya*. Island Records, 1978.

¹⁹⁷ Die emische Kategorisierung von Musikstilen in Malawi weicht oftmals von der international gebräuchlichen ab. So werden im internationalen Diskurs die genannten MusikerInnen kaum der Kategorie "Rap" zugeordnet. Das für Joseph entscheidende Motiv der Klassifikation als "Rap" war vielmehr, dass es sich um US-amerikanische Popmusik handelte, die von schwarzen Musikern gespielt wurde und/oder sich "schwarzer" musikalischer Traditionen bediente, es sich also um sogenannte *black music* handelte (zur Diskussion um Stile und Klassifikationen populärer Musik in Malawi siehe das folgende Kapitel 4).

basketball. My best team are the Chicago Bulls, my best players are Michael Jordan... and Dennis Rodman, the 'rude boy'... I like American style. I wish... I wanna be there one time ..." Jenseits des Traums der Migration in die USA hatte er auf der lokalen Ebene bereits begonnen, in einer informell organisierten Basketballmannschaft, bei der vereinzelt auch Freiwillige des *Peace Corps* aktiv mitmachten und/oder die von ihnen durch Sachspenden (z.B. Basketbälle) unterstützt wurden, mit zu spielen. Joseph und seine Freunde nutzten selbstorganisierte, informelle soziale Strukturen, wie beispielsweise das Basketball-Team, um jenseits institutioneller Kontrolle durch Eltern, Schule, Kirche oder Staat, durch sportliche Praxis den Wunsch am US-amerikanischen *way of life* teilzunehmen, leiblich ausagieren zu können. Der Mangel an Örtlichkeiten, an denen sich Jugendliche treffen konnten, wurde – wie zuvor schon von Francis – auch von Joseph beklagt: "My friends and I we are just moving up and down in the *boma*", meinte Joseph, denn es gäbe in der Stadt für Jugendliche keine Freizeiteinrichtungen. Im Gegensatz zu Francis trank er gerne lokal gebräutes Bier (*Katata*) und rauchte gelegentlich Zigaretten aber kein Marihuana (*chamba*), das er jedoch während seiner Schulzeit ein paar Mal ausprobiert hatte. Nach seinem Schulabgang 1994 hatte er jedoch damit aufgehört, da er darin keinen Gewinn für seine persönliche soziale und ökonomische Entwicklung sah: "[I stopped because I realized] it won't take me anywhere."

Ein beliebtes Freizeitvergnügen von Joseph und seinen Freunden war der Besuch von Video-Filmvorführungen. Die Geschichte dieser Freizeitbeschäftigung, die in Chitipa *boma* erst seit ein paar Jahren angeboten wurde, wurde von Joseph stark mit Vorstellungen von Entwicklung verbunden. Der Entwicklungsgedanke wiederum war für ihn mit der Einführung des Mehrparteiensystems verknüpft: "Development in Malawi has come very recently. It was during the multi-party system that people got to know that there were videos (...) It was new to them. At first we were watching videos at the 'project houses' (like for example ESCOM).¹⁹⁸ After some time there were other people in town who bought video tapes from other countries [mostly in neighbouring Tanzania]. By then we were very young and we played soccer and watched videos" (vgl. Josephs Ausführungen weiter oben). After 1994 the video shows took a speedy development."

Die Video-Vorführungen in Chitipa (*boma*) waren auf eine kleine Auswahl von Filmgenres beschränkt, die einerseits von der Verfügbarkeit der Videokassetten auf dem Markt bestimmt waren, andererseits aber auch von der gewinnorientierten Auswahl der Betreiber der Video-Kinos.¹⁹⁹ In emischer Klassifikation wurden vornehmlich Filme folgender Genres gezeigt:

¹⁹⁸ *Electricity Supply Corporation of Malawi Ltd* (Malawis staatlicher Stromkonzern).

¹⁹⁹ Viele der in Chitipa (*boma*) gezeigten Filme (besonders die Musikvideos) stammten von Märkten aus Tanzania als Kopien mit teilweise schlechter technischer Qualität. Meist waren es internationale Produktionen,

"karate films" ("chinese films"), "war films", "police films", "soccer" und "music videos", vereinzelt auch "blue movies" (Filme mit explizit pornographischem Inhalt). Besonders letzteres Genre wurde von Joseph aus moralischen Gründen vehement abgelehnt: "I don't like them [*blue movies*]! I tried but I didn't like them. It was not good for me.... There are certain things which we don't like in our community. There are things which can make someone crazy."²⁰⁰ Während die Darstellung brutaler körperlicher Gewalt bei Joseph und seinen Freunden keine moralischen Bedenken weckte, führte die öffentliche Zurschaustellung sexueller Aktivitäten bei Joseph zur Furcht vor Kontrollverlust. Direkt assoziiert mit einem Verstoß gegen kulturelle Normen wurde – wie bei dem bereits zuvor erwähnten Beispiel seiner Vorstellungen von der Geschlechterordnung, das kollektive Verlustängste der männlichen Kontrolle des öffentlichen Raums und damit die Furcht vor der Erodierung männlicher Dominanz zum Ausdruck gebracht hatte – die Furcht vor einer Infektion mit HIV/AIDS.²⁰¹

Joseph fühlte sich durch die Zensur von Musik und Filmen durch die frühere MCP-Regierung unter H.K. Banda nicht "hintergangen" und stellt in Bezug auf die vorher verbotenen Filme retrospektiv fatalistisch fest: "Some of the films are just useless. Whether you know them or you don't know them – you are just OK." Einerseits wollte er den Eindruck erwecken, Video Shows wären eine Freizeitbeschäftigung für jüngere Jugendliche, einer sozialen Gruppe, der er sich eigentlich nicht mehr zugehörig fühlte (genauso wie zu den Fußball- und Reggae-Fans), andererseits zeigten Nachfragen meinerseits, dass er immer noch von einigen Filmen fasziniert war. Er sah am liebsten US-amerikanische, kampfbetonte Action- Filme mit (weißen) männlichen Helden wie beispielsweise Sylvester Stallone, Chuck Norris oder Jean-

die schon als Kopien von Kopien unzählige Male abgespielt worden waren. Durch oftmals mangelhaften Videoabspielgeräte und Bildschirme war die Qualität der Videovorführungen manchmal so schlecht, dass weder die Bilder klar noch der Ton verständlich waren. Dies wurde häufig durch eine Erhöhung der Lautstärke kompensiert.

²⁰⁰ Zur damaligen öffentlichen Debatte um Zensur pornographischer Video-Filme (*Blue Movies*) in Malawi siehe z.B. die Artikel in der malawischen Tageszeitung *The Nation* vom 01.07.1998 "Chiefs chilled by Blue Movie") sowie vom 02.09.1998 ("Bare Facts: Porn shocks Chiefs") oder den Artikel "The New Censorship" von Anonymous (1999a) in *WASI*, einer malawischen Kunst- und Kulturzeitschrift. In dem Beitrag, der vermutlich von dem herausgebenden Redakteur Steve Chimombo verfasst wurde, kritisiert der Autor die in der malawischen Öffentlichkeit aufkeimende Forderung der Wiedereinführung von Zensurmaßnahmen aufgrund essentialisierender kulturalisierender Argumente kurz nach dem politischen Wechsel in Malawi.

²⁰¹ Sexualität war ein Thema, über das von Jugendlichen beiderlei Geschlechts allgemein – wenn überhaupt – nur zögernd in Interviewsituationen gesprochen wurde. Dies stand im Gegensatz zu den vielen öffentlichen Kampagnen und der in Malawi hohen HIV-Prävalenz (vgl. z.B. Wolf 2006 zur Botschaft von AIDS-Aufklärungsplakaten in Malawi). Von männlichen Jugendlichen und jungen Männern wurde HIV/AIDS vornehmlich als "Problem" moralisch ungefestigter Mädchen und Frauen gesehen (zur Konzeptualisierung von Sexualität bei den Chewa siehe z.B. Wolf 2000 und 2003). Eine Auflistung neuerer, auf empirischen Studien basierender Literatur zum Thema HIV/AIDS in Malawi bietet die Website des *Population Studies Center* der *University of Pennsylvania* (www.malawi.pop.upenn.edu, letzter Abruf: 22.08.2008).

Claude van Damme.²⁰² Das erste Video, das Joseph sah war der "KungFu"-Film "The Big Boss" mit dem aus China stammenden, jedoch in den USA geborenen Schauspieler "Bruce" Lee (Lee Jun Fan) in der Titelrolle.²⁰³ Der Grund seiner Faszination von *Martial-Arts*-Filmen (Action-Filme mit Kampfsporthandlungen) war die beeindruckende Darstellung kanalisierter, körperlicher Kraft durch moralisch hohen Idealen verpflichtete Helden, die sich mittels disziplinierter Kampfkunst gegen "das Böse" einsetzten und als unbeirrbar Einzelkämpfer den Sieg des (moralisch) "Guten" über das "Böse" bewirkten. Die Helden konnten ihre Gefühle direkt über den Körper ausdrücken und der Außenwelt kommunizieren. In seinen Ausführungen verknüpfte Joseph das Grundmotiv des in Malawi allgemein bei männlichen Jugendlichen beliebten Filmgenres der "karate films" mit individuellen Omnipotenz-Phantasien sowie mit Vorstellungen von nationaler Entwicklung. Joseph identifizierte sich in hohem Maße mit den Filmhelden und vor allem mit den von ihnen in den Filmen präsentierten Körpertechniken: "I like very much the power show. I wish I was one of them [the film heroes]. (...) They show their true colours. They show how someone can act. For myself I want to be a soldier. I want to show people how those things go about. I would like other people to join me ... You know, we want to develop our country that it will develop like other countries, like for example the US. That's my aim. (...) As I told you the last time I wish I were in America. I should play basketball and go places where they show their powers. Should train [my body] that in future I could be like one of the Chicago [Bulls] Players. I wish I was one of these people ... to show that Malawi is a developed country."

Die männlich narzisstische Vorstellung von grenzenlosen eigenen Kraftreserven, die Joseph auch für seinen jugendlichen Körper fantasierte, setzte sich aus einer eklektischen Mischung aus Elementen eines US-amerikanischen Lebensstils und Plots aus (asiatischen) *Martial-Arts* Filmen zusammen. Seine Phantasien von Migrationswünschen in die USA waren weniger auf ein dauerhaftes Verweilen dort ausgerichtet, um mit dem dort erworbenen Reichtum ein "gutes Leben" zu finden. Sie dienten eher dazu, sein verletztes Ehrgefühl als Bürger eines

²⁰² Der überwiegende Teil der in Malawi gezeigten *Martial-Arts*-Filme reproduziert Stereotypen hegemonialer Männlichkeit durch männliche Helden vor meist männlichem Publikum. Dennoch existieren auch Ausnahmen, wie beispielsweise die sogenannten "Ninja-Filme", in denen die Heldinnen weiblich sind, deren Geschichten jedoch ähnlich angelegt sind. Allerdings dürfen auch die bei einigen männlich dominierten Filmen eingestreuten ironischen Passagen, die manchmal stereotype Darstellungen brechen, nicht übersehen werden.

²⁰³ Der Film (Regie: Lo Wei, Golden Harvest, HongKong/Thailand 1971), dessen deutscher Titel "Die Todesfaust des Cheng Li" lautet, war "Bruce" Lees Premiere und nicht nur international ein kommerzieller Erfolg, sondern machte den Schauspieler auch zur Ikone der sogenannten "KungFu-Filme". Lee spielt darin einen arbeitslosen Kampfkünstler der vom Land in die Stadt migriert. Dort deckt er einen Rauschgiftiring auf, der von dem Chef der Eisfabrik, in der er Arbeit gefunden hat, betrieben wird. Gegen den Widerstand seiner zahlreichen und scheinbar übermächtigen Gegner obsiegt er letztendlich als Einzelkämpfer durch seine grandiose Kampftechnik und seine moralische Integrität (vgl. dazu die Geschichte des Films "Rocky" mit Sylvester Stallone im folgenden Kapitel).

"Entwicklungslandes" wahrgenommen zu werden, zu kompensieren. Sein individuelles Gefühl von Minderwertigkeit, seine marginalisierte ökonomische und soziale Lage als arbeitsloser, unverheirateter "älterer" Jugendlicher, als Verlierer des demokratischen Wechsels, kompensierte er durch einen trotzigen malawischen Nationalstolz. Über sportlichen Erfolg und über das Erlernen von Körpertechniken, die den kontrollierten Ausdruck physischer Kraft und Stärke ermöglichten, sollte auch eine Teilnahme an Entwicklungsprozessen erreicht werden.

Allerdings sah er längerfristige Zukunftsperspektiven für sich in Malawi aufgrund fehlender sozialer Netzwerke und des allgemeinen moralischen Verfalls nicht: "I don't have any future. This country is corrupted. I don't have anyone to support me. So there is no future for me. What should I do?" Ähnlich pessimistisch wie er äußerten sich auch seine beiden Freunde. Joseph konnte keine realistischen Perspektiven für seine eigene Zukunft entwickeln, träumte aber davon, durch Migration zu Reichtum zu kommen, um diesen nach seiner triumphalen Rückkehr für gemeinnützige Zwecke einzusetzen. Während sich seine beiden Freunde nur eine Binnenmigration vorstellen konnten, um beispielsweise als "Fahrer" oder "Geschäftsmann" ein Auskommen zu finden (und gegebenenfalls bei Erfolg klientelistische Netzwerke auf zu bauen und als zukünftige Arbeitgeber Freunde beschäftigen zu können), kamen für Joseph, der keine konkrete Vorstellungen über potentielle Erwerbstätigkeiten äußerte, neben den USA vornehmlich afrikanische Länder der Region als Migrationsziele in Frage: "I should go somewhere and come back rich.... any place is good: USA, Zambia, South Africa, Botswana, even Swaziland...." Selbst in seinen Träumen blieben Josephs Migrationswünsche stets auf eine Rückkehr nach Malawi ausgerichtet, um danach dort lokal-spezifische ökonomische Interessen zu stärken. So würde er beispielsweise das verdiente Geld in die Verbesserung der Infrastruktur Chitipas investieren, um den Handel zu verbessern oder in die Steigerung der landwirtschaftlichen Produktionsleistungen durch Versorgung der Bauern mit Düngemitteln.²⁰⁴

Seine Freunde und er wollten nach dem Interview nochmals meinen genauen Namen, den genauen Grund für meine Anwesenheit in Malawi und ganz besonders in Chitipa erfahren,

²⁰⁴ 1995 wurden von der damaligen UDF-Regierung Hilfsprogramme für die Landwirtschaft, wie beispielsweise die staatliche Subventionierung von Düngemitteln, stark reduziert. Da sich nur wenige Bauern leisten konnten, Dünger zu Preisen des freien Marktes zu kaufen, führte diese Maßnahme zu einer quantitativen und qualitativen Verminderung der Ernteerträge, die wiederum von der Bevölkerung für die Zunahme von Hungerkrisen verantwortlich gemacht wurde. Allgemein stellten sich, besonders für die rurale Bevölkerung, die Auswirkungen der zentralen Maßnahmen zur Verringerung von Armut (*Poverty Alleviation Program*) der UDF-Regierung als Strategie dar, von der vornehmlich der reiche Teil der Bevölkerung, die Elite, profitierte, während die ursprünglichen Adressaten zunehmend verarmten und damit die ohnehin schon großen sozialen Ungleichheiten noch verschärft wurden (siehe Chirambo 2002: 111).

sowie, die Finanzierungsquellen meines Forschungsvorhabens. Nachdem ich die Fragen beantwortet hatte, baten sie um eine Kopie der Aufnahme des Interviews.

3.3 Francis und Joseph im Vergleich

Ich möchte nun die beiden Portraits miteinander vergleichen, um die unterschiedlichen Lebensstile von Francis und Joseph zu verdeutlichen. Die Auswertung der Interviews zeigte, dass die sozialen Milieus, aus denen die Interviewten stammten, nicht ausschließlich und auch nicht durchgehend die (Stil)Auswahl der beschränkt zur Verfügung stehenden Formen der Freizeitgestaltung bestimmten. Der Einfluss von *Peers* über die Definition gleichartiger Interessen der Freizeitgestaltung, die partiell zu einer – wenngleich auch nur ansatzweise erkennbaren – Ausbildung von gemeinsamen Lebensstilen führte, konkurrierte mit strukturellen Vorgaben durch die Herkunftsmilieus und ließ diese in den Hintergrund treten. Mit dem Begriff Lebensstil ist in Rückgriff auf Webers uneinheitlich gebrauchter Terminologie der "Lebensführung" (vgl. Müller 1997: 372) die in Anschluss an vor allem durch Bourdieu vertretene kultursoziologische Positionen "symbolische Dimension sozialen Handelns" (Fröhlich & Mörth 1994: 14ff.) gemeint. "Einen bestimmten Stil zu haben, bedeutet zunächst einmal kaum mehr, als bestimmte Lebensäußerungen zu stilisieren." Im Gegensatz zu "persönlichen Stilen", die nur Teilbereiche von stilisierten Lebenspraktiken beinhalten, sind Lebensstile "thematisch übergreifende, (mehr oder minder) integrative, gemeinsamen Kriterien folgende Überformungen (und Überhöhungen) des Lebensvollzugs überhaupt" (Hitzler 1994: 79).

Die Anwendung des Begriffs erscheint jedoch nur dann sinnvoll, "wenn der Akteur sich selber tatsächlich als 'Stilist' seines Lebens erlebt" (*ibid.*: 78) und wenn für ihn eine gewisse Auswahlfreiheit besteht, um seine Gestaltungsabsicht verwirklichen zu können. In Anlehnung an Bourdieu (1987a) versteht Fröhlich (1994: 45) unter "Stilisierung des Lebens (...) 'die Setzung des Primats der Form gegenüber der Funktion, der Modalitäten (und Manieren) gegenüber der Substanz'". Der Grad der "Stilisierung des Lebens" ist keine feste Größe, sondern ist von der Position der Akteure im "sozialen Raum" abhängig: Je höher die Position in der sozialen Hierarchie, desto mehr werden durch Stilisierungsprozesse soziale "Distinktionsgewinne" bewirkt. Allerdings ist der "Zwang zur Distinktion" dort besonders hoch, wo eine Unsicherheit über die 'richtige', der sozialen Klasse entsprechenden Repräsentationsformen und -praktiken herrscht, d.h. in Bourdieus Terminologie, in den "mittleren Positionen des sozialen Raums". Unter einem "sozialen Raum" versteht Bourdieu

(1985) ein "Kräftefeld", ein Ensemble aus objektiven Kräfteverhältnissen, das von den sich in diesem bewegenden, sozialen Akteuren weder durch individuelle Absichten, noch durch direkte Interaktionen rückführbar ist und in dem sie sich geleitet durch ihren (internalisierten) Habitus, der "leibgewordenen Geschichte", verhalten. "Die Konstruktionsprinzipien des sozialen Raums (...) bilden die verschiedenen Sorten von Kapital oder Macht, die innerhalb der einzelnen Felder jeweils in Kurs sind." (*ibid.*: 10f.). Das Verhältnis der einzelnen Kapitalarten (neben ökonomischem auch soziales, kulturelles und symbolisches) zueinander bestimmt die Verortung der Menschen im dreidimensionalen "Raum der Positionen". Unter Habitus versteht Bourdieu relativ dauerhafte *Dispositionen* des Denkens, Wahrnehmens, Fühlens und Wollens sozialer Akteure, eine "allgemeine Grundhaltung gegenüber der Welt". "Der Habitus ist (...) ein dem Sozialkörper innewohnendes Gesetz, das, einmal von den biologischen Körpern verinnerlicht, bewirkt, dass die einzelnen ohne entsprechende Absicht und Bewusstsein das Gesetz des Sozialkörpers vollziehen" (Bourdieu 1988: 232). Der Habitus ist einerseits als Produkt des Handelns durch die soziale Lage des Akteurs bestimmt, wirkt aber gleichzeitig auch als Erzeugungsprinzip für die Praxis. Er besitzt also sowohl eine strukturierte Struktur, ist *opus operatum*, als auch eine strukturierende Struktur, ist also zugleich *modus operandi*.²⁰⁵

Bourdieu geht in seiner den Systemcharakter betonenden Perspektive von der Kohärenz von Habitus, Geschmack und Lebensstil aus (Fröhlich 1994: 44) und lässt wenig Handlungsspielräume für soziale Akteure. Schäffer kritisiert mit Verweis auf die Beiträge in Eder (1989) und Gebauer und Wulf (1993) den statischen Charakter Bourdieus Konzeption des Habitus: "Generell ist bei Bourdieu der Zusammenhang zwischen Stil und Habitus auf das distinktive Potential bereits ausgebildeter Stilelemente ausgerichtet. Wie der kollektive und persönliche Habitus in einem Sozialisationsprozeß angeeignet wird, wird in der Betrachtung Bourdieus nicht greifbar. (...) Die Sozialisation des Habitus im Wechselspiel mit stilistischem Wandel innerhalb eines individuell- und kollektivbiographischen Wandlungs- bzw. Erleidensprozesses findet bei Bourdieu zu wenig Berücksichtigung" (1996: 51-52).

Im Vergleich der Lebensstile von Francis und Joseph stehen Aspekte der (1) sozialen Herkunftsmilieus und die Korrelation mit moralischen Werten sowie (2) deren stilistischer Ausdruck in Form jugendlicher Selbstrepräsentationen, (3) Vorstellungen von Jugend und Geschlecht sowie (4) von der eigenen Zukunft im Hinblick auf die subjektiv erlebten Folgen

²⁰⁵ Bourdieu verwendet den Habitus-Begriff vornehmlich für geistige, *innere* Haltungen und Einstellungen, *äußerlich* wahrnehmbare, körperlichen Handlungen und Bewegungen bezeichnet er mit dem griechischen Begriff "Hexis" (siehe Fröhlich 1999: 100-102). Zu Bourdieus Habitus-Begriff siehe stellvertretend Kraus & Gebauer (2002).

der politischen Transformationsprozesse und deren Auswirkungen auf die Lebenswelt von Francis und Joseph im Mittelpunkt. Aus diesem Vergleich leite ich in einem weiteren Schritt Idealtypen ab. Ziel der theoretisch an Max Webers (1968, 2005) "Idealtypus" orientierten, soziologischen Typisierung ist eine Gewinnung trennscharfer Begriffe mittels Übersteigerung eines oder einiger Gesichtspunkte, mit denen empirische Phänomene geordnet werden können. Im Gegensatz zu Typisierungsversuchen, die auf den Bereich der Wirklichkeit abzielen (welche beispielsweise von Ferdinand Tönnies [2005] mit dem Begriff des "Normaltypus" vertreten wurden), bezieht sich Webers "Idealtypus" ausschließlich auf den Bereich der Begrifflichkeit, mit der Wirklichkeit durch soziale Akteure konstruiert wird. Durch begriffliche und sachliche Abstraktion findet eine Modellbildung statt, innerhalb derer Motive, die einer direkten Beobachtung nicht zugänglich sind, deutlich werden, um soziales Handeln von Individuen verstehen und deutend erfassen zu können.²⁰⁶ Dabei rückt der "subjektiv *gemeinte* Sinn" gegenüber einem objektiv "'richtigen' oder (...) metaphysisch ergründete[n] 'wahren' (...), 'gültigen' Sinn" (Weber 2005: 4ff., kursiv im Original) in den Vordergrund. Die dem heuristischen Prinzip verpflichteten Idealtypen, die sowohl rational als auch irrational sein können, zeigen "je in sich die konsequente Einheit möglichst vollständiger *Sinnadäquanz* (...) [und treten] eben deshalb aber in dieser absolut idealen *reinen* Form vielleicht ebenso wenig je in der Realität [auf] wie eine physikalische Reaktion, die unter Voraussetzung eines absolut leeren Raums errechnet ist." (*ibid.*: 14, kursiv im Original). Das Erfassen des *gemeinten* Sinns als "Mehrleistung der deutenden gegenüber einer empirisch beobachtenden Erklärung ist freilich durch den wesentlich hypothetischeren und fragmentarischeren Charakter der durch Deutung zu gewinnenden Ergebnisse erkaufte" (*ibid.*: 11).

Webers "neukantianischer Ansatz" (Balog 2001: 31f., vgl. dazu auch Schelting 1934) geht von einer strukturlosen Beschaffenheit der Welt aus, die "im Prinzip unendlich auslegungsfähig ist" (*ibid.*: 32) und die durch Begriffe nur partiell erfassbar ist. Das "Sich-in-Beziehung-Setzen" zur Welt und deren Deutung wird durch Handlungen realisiert. Nach Weber sind Handlungen "keine 'privaten', prä- oder a-sozialen Phänomene, beruhen nicht auf bloß subjektiven Willensakten, sondern in ihnen können die Regelungen und Strukturen erkannt werden, die ihnen überhaupt einen Sinn verleihen und vor deren Hintergrund sie hervorgebracht werden. Sinngebung und Deutung des jeweils relevanten Ausschnitts der Welt

²⁰⁶ Schütz schlägt in Übereinstimmung mit Weber vor, "nur dann von sozialem Handeln [zu] sprechen, wenn der *Sinn* der Handlung gesellschaftlich ist. (...) Soziales Handeln ist dadurch gekennzeichnet, daß Andere im thematischen Kern oder zumindest im thematischen Feld des *Entwurfs* auftreten" (Schütz & Luckmann 2003: 545, kursiv im Original).

werden in den Zweck-Mittel-Relationen vorausgesetzt (...) [welche] die konstitutiven Elemente der Handlung ausmachen" (*ibid.*: 35). Die sinnvolle Kombination von Zweck und Mittel, das für Weber zentrale Moment des rationalen Handelns, ist jedoch nur möglich "weil die Phänomene der sozialen Welt, in der die Handlung hervorgebracht wird, aus Sicht der handelnden Gesellschaftsangehörigen schon eine Ordnung aufweist" (*ibid.*: 36). Die theoretische Reduktion der Kategorien des Handelns individueller Akteure und des "menschlichen Zusammenhandelns", d.h. des "Gemeinschaftshandelns" macht es nach Weber möglich "individuelle Gesamtheiten als sinnvolle Phänomene zu identifizieren" (*ibid.*: 36).

Während Weber bei der Theoretisierung sowohl der soziologischen Typisierungen als auch des Handlungsbegriffs der logischen Konstruktion des Modells verhaftet bleibt, geht Schütz (1932) differenzierter auf den Handlungsaspekt ein.²⁰⁷ Er unterscheidet zwischen dem Handeln als Tätigkeit (lat.: *actio*), einem uninterpretierbaren Primärphänomen und der Handlung als gedanklichem Entwurf (lat.: *actum*), der auf Deutungen beruht.²⁰⁸ Der Akt des Handelns erzeugt einen "Handlungsentwurf" genannten Sinn einer Handlung, der meist vom Akteur retrospektiv konstruiert wird: "Nur das Erlebte ist sinnvoll, nicht aber das Erleben" (*ibid.*: 49). Damit kritisiert er an Webers Ansatz dessen mangelnde Unterscheidung zwischen "Handeln als Ablauf und vollzogener Handlung, zwischen dem Sinn des Erzeugens und dem Sinn des Erzeugnisses, zwischen dem Sinn eigenen und fremden Handelns, bzw. eigener und fremder Erlebnisse, zwischen Selbstverstehen und Fremdverstehen". Weiterhin führt Schütz aus, Weber frage nicht "nach den Modifikationen, die dieser Sinn für den Partner in der Sozialwelt oder für den außenstehenden Beobachter erfährt, nicht nach dem eigenartigen Fundierungszusammenhang zwischen Eigenpsychischem und Fremdpsychischem, dessen Aufklärung für eine präzise Erfassung des Phänomens ‚Fremdverstehen‘ unerlässlich [sei]" (*ibid.*: 5).

Ich stimme der philosophisch begründeten Kritik Schütz' an Weber bezüglich der Annahme, dass der subjektive Sinn einer Handlung, genauso, wie ihn der Handelnde selbst erfährt, einem empirisch arbeitenden Forscher nicht zugänglich und damit dessen Verständnis nie völlig identisch mit dem des Handelnden sein könne, zu. Allerdings bin ich dennoch der Meinung, dass Webers Überlegungen sowohl zum "Idealtypus" als auch zum Handlungsbegriff durchaus für sozial- und kulturwissenschaftliche Arbeiten sinnvoll sein

²⁰⁷ Zur Diskussion und Analyse der Schütz'schen phänomenologischen Sozialtheorie, die anhand der Termini "Milieu" und "Lebenswelt" auch die verschiedenen historischen Phasen zwischen Früh- und Spätwerk differenziert unterscheidet, siehe Grathoff (1995). Dort findet sich auch ein vollständiges Werkverzeichnis von Schütz sowie eine Zusammenstellung relevanter Sekundärliteratur (Anhang 1 und 2).

²⁰⁸ Vgl. dazu auch Ansätze der Ethnomethodologie und des Symbolischen Interaktionismus (z.B. Garfinkel 1967, Blumer 1969, Steinert 1973 oder Goffman 1977; siehe auch Balog 2001: 89ff.).

können, indem sie Orientierungswerte schaffen, die in einem zweiten Schritt der Analyse durch Gegenüberstellung subjektiver Sinngebungen von Akteuren aus gleichen oder ähnlichen sozialen Milieus sowie von anderen Personen, mit denen sie in sozialen Beziehungen stehen (*Peers*, Geschwister, sonstige Verwandte), verglichen werden können. Damit kann eine Annäherung an den ursprünglich gemeinten Sinn erfolgen, wenngleich auch niemals ein völliges Verständnis.

Um die Abstrahierungsschritte vom Idealtypus "des Jugendlichen" zu dem "der Jugendszene" nicht vollständig im Dunkel des philosophisch theoretischen Bereichs zu belassen, sondern verstärkt an die Empirie (rück)zukoppeln, wird die vergleichende Analyse der beiden Portraits von Francis und Joseph deshalb an relevanten Stellen durch Aussagen und Informationen aus weiteren Interviews mit anderen männlichen und weiblichen Jugendlichen sowie jungen Erwachsenen aus Chitipa, die ich in der Folgezeit durchführte, ergänzt bzw. kontrastiert. So können Werte sowie Sinn- und Relevanzstrukturen von Jugendlichen in Chitipa in differenzierter Form, mit ihren Gemeinsamkeiten aber auch mit ihren Brüchen, dargestellt werden, um über individuelle Motive hinausgehend Aussagen über Regelmäßigkeiten bei informellen Jugendgruppen in Chitipa zu gewinnen, ohne die Daten auf wenig aussagekräftige, konturarme "'Durchschnittstypen', die sich *nur* da einigermaßen bilden lassen, wo es sich nur um *Gradunterschiede qualitativ gleichartigen* sinnhaft bestimmten Verhaltens handelt" (Weber 2005: 15, kursiv im Original), zu reduzieren.

3.3.1 Soziale Herkunftsmilieus und moralische Werte im Verhältnis zu Stamm- und Dominanzkultur

Während Francis zwar formal der katholischen Kirche angehörte, jedoch nicht regelmäßig den Gottesdienst besuchte, doch für eine von der Kirche organisierte lokale Fußballmannschaft spielte, war Joseph nicht formal kirchlich organisiert und spielte bei einer informell organisierten, lokalen Basketballmannschaft mit. Beide waren zum Zeitpunkt des Interviews weder verheiratet, hatten keine eigenen Kinder und lebten in der Distrikthauptstadt Chitipas im elterlichen Haushalt. Francis war vollständig ökonomisch von seinen Eltern abhängig, Joseph dagegen, der nur mit einem Elternteil, der Mutter, zusammenlebte, konnte bereits eine ökonomische Teilunabhängigkeit erreichen.²⁰⁹

Francis' materielle Lage war durch seinen familiären Hintergrund weniger prekär als Josephs und er konnte es sich eher "leisten", materielle Aspekte seiner Lebensgestaltung nicht in den

²⁰⁹ Auf die aus psychologischer Perspektive bedeutsame Rolle des Vaters, besonders für Prozesse der Identitätsbildung, kann in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

Vordergrund zu rücken. Wenngleich auch zum Zeitpunkt des Interviews temporär von der Schule suspendiert, war er – im Gegensatz zu Joseph, der sowohl älter war als auch schon einige Jahre die Schule verlassen und danach keine dauerhafte Erwerbsmöglichkeit gefunden hatte – noch in die schulische Ausbildungsphase integriert. Francis musste, wie auch andere InterviewpartnerInnen mit ähnlichem sozialen Hintergrund (wie z.B. seine jüngere Schwester Prisca oder Alfred und seine Schwestern Evelyn und Maggie), in seiner Freizeit als (unbezahlte) Arbeitskraft im familiären Betrieb mitarbeiten. Zwar unterschieden sich Priscas (geb. 1983) Freizeitaktivitäten in geschlechtsspezifischer Weise von denen ihres Bruders, jedoch war auch bei ihr ein ähnlich politisiertes, auf afrikanische soziale Kontexte fokussierendes Interesse, das mit Werten wie Gerechtigkeit und Freiheit verknüpft war, zu erkennen. So war beispielsweise die Verfilmung des südafrikanischen Musicals "Sarafina!", die vom Kampf südafrikanischer Schülerinnen und Schüler gegen das rassistische Apartheid-Regime handelt und die sie als Video gesehen hatte, für sie von zentraler Bedeutung.²¹⁰

Maggie Nkhonya (geb. 1974 in Karonga) half zusammen mit ihren jüngeren Geschwistern Evelyn Munyenembe (geb. 1976 in Kitwe, Zambia) und Alfred A.G. Mvula (geb. 1984 in Rumphu) bei ihrem Vater im "Chimwemwe Restaurant" aus. Sie war bis zu deren Auflösung Mitglied der Malawi Young Pioneers (MYP) gewesen und bemängelte den qualitativen Niedergang der Bildungsmöglichkeiten in Malawi nach dem politischen Wechsel.²¹¹ Auch bei ihr wurde ein hohes Bildungsideal deutlich, das jedoch auch geschlechtsspezifische Züge trägt: Während unter der Herrschaft H.K. Banda die Mitgliedschaft bei den MYP als "nationale Pflicht" gesehen wurde und die Teilnahme von Mädchen durchaus erwünscht war, war dies bei dem Besuch von *Secondary Schools* nicht in gleichem Maße der Fall. Zudem war die MYP-Mitgliedschaft für Mädchen, besonders, wenn sie, wie im Fall von Maggie, Mutter geworden waren, auch eine Bildungschance, wenngleich die Art der dort vermittelten Bildung – im Gegensatz zur Schulbildung – mehr praxisorientiert war. Nichtsdestotrotz verlor Maggie (und mit ihr auch viele andere Mädchen) mit der Auflösung der Jugendorganisation auch eine *Möglichkeit* der gesellschaftlichen Integration und des Aufstiegs, um jenseits der familienhierarchischen Einbindung einen gewissen Grad an Unabhängigkeit zu erlangen.

²¹⁰ *Sarafina!* ist ein von Mbongeni Ngema geschriebenes und 1988 am Broadway uraufgeführtes, südafrikanisches Musical, das die Geschichte von SchülerInnen während des Anti-Apartheid-Kampfes zur Zeit der Soweto-Aufstände (1976) erzählt. 1987 war es bereits am "Market Theatre" in Johannesburg als Theaterstück aufgeführt worden. 1992 entstand daraus ein Film (Regie: Darrell Roodt), eine Gemeinschaftsproduktion aus Südafrika, Frankreich, Großbritannien und den USA, u.a. mit Miriam Makeba und Whoopi Goldberg in Hauptrollen. 2006 wurde der Film in einer leicht ergänzten Version anlässlich des 30. Jahrestags der Jugendaufstände in Soweto in Südafrika wiederveröffentlicht.

²¹¹ Dies bestätigt auch Chirambo (2002: 111): "The UDF government introduced free primary education in 1994. While enrolment has increased, the quality of education has gone down."

Francis war nicht wie Joseph und andere Jugendliche (wie z.B. Sandy und Peter oder Paulos) gezwungen, seinen Lebensunterhalt selbstständig zu erwirtschaften oder zumindest anteilig Geld hinzu zu verdienen. Sandy Sinkhala (geb. 1972 in Chitipa) betrieb einen Herren-Friseursaloon (*barber shop*) an der "Mango-Line", Peter Sichamba (geb. 1974 in Chitipa) arbeitete als Schneider. Paulos Ghambi (geb. zwischen 1974 und 1980 in Chitipa) arbeitete gelegentlich als Schuster. Er saß aufgrund einer körperlichen Behinderung im Rollstuhl, hatte niemals eine Schule besucht und nur wenige Freunde. Es handelte sich um einen jugendlichen "Außenseiter". Leider konnte ich mit ihm nur ein Interview führen, darüber hinaus hatte er kein Interesse, mich an seiner "Lebenswelt" teilhaben zu lassen.²¹²

Durch die Notwendigkeit "auf eigene Faust" Erwerbstätigkeiten erschließen zu müssen, eröffneten sich jedoch für Joseph und andere Jugendliche aus ähnlichen sozialen Milieus auch größere Handlungsspielräume. Während für diese Jugendlichen neben zunehmenden Chancen zur Erlangung ökonomischer Unabhängigkeit (durch die Erwirtschaftung eigenen Einkommens) auch die Möglichkeiten der sozialen Eigenständigkeit (durch den Aufbau eigener sozialer Netzwerke, die zunehmend nicht mehr der elterlichen Kontrolle unterlagen) stiegen, war die Gruppe von Jugendlichen, die in familiäre ökonomische Netzwerke eingebunden war (z.B. in Form unbezahlter Mithilfe in Läden und Restaurants) und dadurch vollständig in deren ökonomischer Abhängigkeit gehalten wurde, auch vermehrten sozialen Disziplinierungsmöglichkeiten durch den Haushaltsvorstand ausgesetzt, was Bestrebungen zur Unabhängigkeit vom Elternhaus, bzw. dem mit ihnen in verwandtschaftlichen Beziehung stehenden, beherbergenden Haushalt, erschwerte. Francis' Akzeptanz des zeitlichen Herausschiebens der Befriedigung von Bedürfnissen sowie sein allgemeines eher theoretisches Streben nach Freiheit muss deshalb auch im Zusammenhang mit der von ihm erlebten materiellen und sozialen Unmündigkeit im unmittelbaren sozialen Nahraum der Beziehung zu seinen Eltern (d.h. besonders zu seinem Vater) und der ihm zugewiesenen Position innerhalb der Familienhierarchie gesehen werden. Josephs Faszination von einem US-amerikanischen, konsumorientierten Lebensstil war dagegen Ausdruck eines individualisierten Freiheitswillens, der weniger – wie bei Francis – durch Restriktionen der Familie oder anderer sozialer Institutionen (wie z.B. Schule oder Kirche) geprägt war, als durch vielfältige Erfahrungen, die er im gesellschaftlichen Außenbereich gemacht hatte, wo er

²¹² Die Fokussierung auf jugendliche Außenseiter wie Paulos wäre für zukünftige empirische Arbeiten äußerst spannend und gewinnbringend. Forschungen über Jugendliche und Gruppen von Jugendlichen beiderlei Geschlechts, die beispielsweise aufgrund psychischer oder physischer Differenz sowie aufgrund differenter sexueller Orientierungen nicht dem "Mainstream" von Jugendlichen entsprechen, auch unter Jugendlichen sozial stigmatisiert sind und sich deshalb in der Situation einer doppelten Marginalisierung (durch Dominanzdiskurse der Erwachsenen und Hegemonialdiskurse unter den Jugendlichen) befinden, könnten sicherlich dazu beitragen, die Frage nach Differenzierungsprozessen zwischen Jugendlichen näher zu beleuchten.

gelernt hatte, sich beispielsweise als transnationaler Händler durch eigene Initiative und auch durch eigene Kraft eigenverantwortlich handelnd durchzusetzen.

Francis vertrat universelle, theoretisch reflektierte, der Moderne verpflichtete Werte wie Freiheit, Gleichheit, Gerechtigkeit und Bildung, die durch ein "schwarzes", afrikanisches Bewusstsein und der abstrakten Notwendigkeit eines Befreiungskampfs politisiert waren. Er übertrug seine eigene, sozial und ökonomisch marginalisierte Situation theoretisch auf ein kollektives pan-afrikanistisches Bewusstsein, auf ein politisches Ideal, das sich grundsätzlich im Gegensatz zu Vorstellungen von "weißen", kapitalistischen Dominanzdiskursen verortete, ja das sogar historisch erst als Ergebnis von Kolonialismus, imperialistischer und rassistisch unterlegter Expansionspolitik entstanden war. Josephs Werteorientierung dagegen war nicht so eindeutig. Trotz der Erfahrungen seines Vaters mit dem Banda-Regime, warf er einerseits einen nostalgischen, verklärenden Blick zurück auf die Zeit vor dem politischen Wechsel in Malawi, andererseits war er fasziniert von der "Wucht" konsumorientierter kapitalistischer Symbolik, die ökonomischen Erfolg, materiellen Wohlstand und soziale Macht verhiessen, zu deren Erreichen jedoch der Einzelne auf individuelle Fähigkeiten, sich gegenüber anderen durchzusetzen, zurückgeworfen war. Er war in einem Zwiespalt zwischen dem Wunsch nach individualisiertem Erfolgsstreben und Verpflichtungen gegenüber der lokalen Gemeinschaft gefangen. Seine "Liebesmetapher"(siehe oben), die er bei der Interpretation der Texte des von ihm präferierten Stils US-amerikanischer populärer Musik gebrauchte, brachte diesen Konflikt auf den Punkt. Dieser Konflikt spiegelte sich auch in seinen Erfahrungen als informeller Händler wider. Joseph schöpfte aus seinen Erfahrungen sozialer Praxis, jenseits des "Schonraums" seiner Familie. Seine Wertorientierungen/Ideale wurden anhand utilitaristischer/zweckrationaler Erwägungen gemessen, die durch seine bisherige Erfahrungen sozialer Praxis für seine individuell verfolgten Ziele von Vorteil waren, ohne dabei strukturelle Einbindungen in hegemoniale Diskurse zu reflektieren.

Während Francis seine Erfahrungen ökonomischer und sozialer Marginalisierung an theoretisch reflektierte, politische Ideale von Gerechtigkeit und Freiheit koppelte, um diese zu transzendieren, suchte Joseph die Lösung seines Konflikts in der symbolischen Teilhabe an konsumorientierten Praktiken der "westlichen" kapitalistischen Welt durch mimetische Praktiken. Im Sinne der *Birmingham School* des *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) lässt sich Josephs Stil als "'magische Lösung' gesellschaftlicher Problemlagen begreifen" (Seifert 2004: 318, vgl. auch die Beiträge in Hitzler & Pfadenhauer 2001), der sich durch die symbolische Praxis speist, während Francis' Stilisierungsprozesse durch retrospektive Reflektion eine Einbindung in Diskurse um Macht, Herrschaft und Rassismus

erfahren, die seinen Stil für eine Politisierung öffnen, an deren Ende die Organisation in politischen Protestbewegungen stehen *könnte*, jedoch nicht zwingend *muss*.

Trotz aller sozio-struktureller Zwänge durch hierarchisch geschichtete soziale Institutionen (Elternhaus, Schule, Kirche, malawische Regierung) wurden sowohl bei Francis als auch bei Joseph aber auch die Bedeutung der horizontalen, geschlechtshomogenen sozialen Beziehungen im gesellschaftlichen Nahfeld (*Peers*, Freundeskreis, Clique) auf die Herausbildung geschmacklicher Präferenzen und den damit verbundenen Werten deutlich. Diese Werte äußerten sich jedoch nicht nur diskursiv sondern wurden durch symbolische selbstrepräsentative Praktiken in der Öffentlichkeit ausgedrückt.²¹³

Die Selbstrepräsentation von Francis und Joseph unterschied sich nicht nur durch äußerliche Merkmale wie beispielsweise den Kleidungsstil, sondern auch durch die sozialen Praktiken zur Gestaltung ihrer Lebenswelten im Bereich der Freizeit (Konsum von Produkten populärer Kultur wie z.B. Musik und Videofilme sowie sportliche Aktivitäten) und durch einen partiell unterschiedlichen Wertekanon. Ganz gegensätzlich waren diese Werte – wie bisher gezeigt werden konnte – allerdings nicht, vielmehr waren sie durchzogen von Brüchen und Gemeinsamkeiten. Bei aller Differenz waren die wichtigsten von Francis und Joseph gemeinsam vertretenen Werte das Ethos des Teilens, die Verantwortlichkeit für die lokale Gemeinschaft in Chitipa und die Superiorität des Männlichen gegenüber dem Weiblichen.²¹⁴ Diese Werteorientierungen waren konform mit denen des Dominanzdiskurses.

3.3.2 Stilistischer Ausdruck und Werte

Am Beispiel von Kleidung und Musik, die neben Tanz (s. Kapitel 5) nach Willis (1990) wesentliche Bereiche der "grounded aesthetics" für Jugendliche darstellen, in denen sich Jugendliche durch "kreative Konsumpraktiken" Stilelemente mittels mimetischer Praktiken aneignen können, die gesellschaftlich präferierten Körperbildern entgegenlaufen und somit durchaus als kritischer Kommentar verstanden werden können, werden nun die unterschiedlichen Ästhetiken von Francis und Joseph analysiert.

In dem von Allman (2004) herausgegebenen, auf afrikanische Kleidung fokussierenden Sammelband weisen die darin vertretenen AutorInnen auf die vielfältigen Funktionen von

²¹³ Zur Diskussion um das komplexe Geflecht unterschiedlicher "Zonen der Öffentlichkeit" siehe Probst (2005: Kap. 14).

²¹⁴ Das Ethos des Teilens ist nicht nur als Reaktion auf die Knappheit der verfügbaren Ressourcen interpretierbar, sondern erfüllt vielfältige Funktionen wie z.B. die Verbesserung des Zugangs zu Ressourcen und Verbreiterung der Rezeptionsmöglichkeiten und des spezifischen Wissensbestands (beispielsweise über einen spezifischen, präferierten Musikstil). Damit dient das Teilen dem Erwerb sozialen *und* kulturellen Kapitals im Bourdieuschen Sinne.

Kleidung hin. Dabei werden an regional heterogenen Beispielen auf unterschiedlichen Ebenen deren identitätsstiftende Funktionen (z.B. in Bezug auf Geschlecht, Alter, ethnische Gruppe und/oder Gemeinschaft, Zugehörigkeit zu Klassen, Nationen oder Religionen) diskutiert. Grundsätzlich sind sich die AutorInnen über den politischen Charakter und in die Einbettung von Kleidung in historisch wandelbare Machtfelder einig (Martin 2004). Als "terrains of power" sind Kleidungsformen und der durch die soziale Praxis der sie tragenden Personen initiierte symbolische Diskurs zwar kein Ersatz für den verbalen und/oder schriftlichen Ausdruck, doch kann diese symbolische Dimension für die Analyse politischer und sozialer Transformationsprozesse zugänglich machen, die durch die ausschließliche Beobachtung und Interpretation sozialen Handlungen nicht erschließbar sind (Allman 2004: 4, vgl. auch Burman & Turbin 2002).

Während Francis Kleidungsstil sich an politisierten, pan-afrikanistischen Attitüden schwarzer Reggaemusiker orientierte, lehnte sich Joseph an eine Sport- und Freizeit-Ästhetik US-amerikanischer Basketball-Stars an. Die Entscheidung für einen bestimmten modischen Stil korrespondierte mit der von beiden jeweils bevorzugten Praktiken der Freizeitgestaltung und damit einhergehend auch mit dem bevorzugten Konsum unterschiedlicher Produkte populärer Kultur. Im Vergleich war für Francis der Konsum populärer Musik, für Joseph der von Videofilmen von größerem Interesse. Der Medienkonsum, d.h. die Konsumpraktiken von populären audio-visuellen Produkten, waren jedoch keineswegs passive, individuelle, technische Akte der Wahrnehmung. In Übereinstimmung mit Erlmann (1995: 12), der in Anlehnung an Willis (1990), de Certeau (1988) und Goodwin (1990) argumentiert, verstehe ich "in der Konsumtion einen kreativen Akt, in dem die Verbraucher ihre Existenz als Autoren den Produkten einschreiben." Die Konsumpraktiken sind als kreative, selektive mimetische Aneignungsprozesse zu verstehen, die kollektive Diskurse über die Interpretation des Gehörten und Gesehenen innerhalb der geschlechtshomogenen *Peer Groups* initiierten, die konstitutiv auf jugendkulturelle Szenen (siehe weiter unten) wirkten.²¹⁵ Die spezifische Auswahl wurde durch (individuelle und kollektive) "Einpassungen" in Sinnzusammenhänge der jeweiligen Lebenswelten von den Interviewten retrospektiv anhand persönlich vertretender Werte diskursiv legitimiert. Einerseits wurde die Auswahl von Stilelementen von

²¹⁵ Auf die verschwimmenden Grenzen zwischen kulturellen Produzenten und Konsumenten im Bereich der Jugendkultur wurde unter anderem auch von Vertretern der *Birmingham School* (CCCS) wie beispielsweise Hebdige (1979, 1988) oder Willis (1978, 1981, 1990) hingewiesen, vgl. Lave *et al.* (1992). Siehe dazu auch Schäffer (1996: 60), der davon spricht, dass Jugendliche Stile "schaffen, bzw. rezipieren bzw. im Nachvollzug rezipierend erschaffen." Dieses sich an Lévy-Strauss' Prinzip der *bricolage* orientierende "Sinnbasteln" (Hitzler 1994, siehe dazu auch die Kritik von May & von Prondczynsky 1988; vgl. Schäffer 1996: 52) ist jedoch kein Freibrief zur Kombination beliebiger Stilelemente nach persönlichem, individuellen *Gusto*, sondern durch die Kenntnis von sowie die Zugangsmöglichkeiten zu bestimmten Stilen und Stilelementen und vor allem durch die "Einpassungsmöglichkeit" in Relevanzstrukturen beschränkt.

den Werten des Auswählenden geleitet, andererseits wirkte aber diese Auswahl wiederum auf die vom Auswählenden vertretenen Werte zurück.

Während Francis seine musikalische Vorliebe für jamaikanische und re-afrikanisierte Reggae-Musik über die Liedertexte mit einem pan-afrikanischen, kollektiven, politischen Bewusstsein und einem Streben nach Gerechtigkeit, Freiheit und Unabhängigkeit verband, wurde die von Joseph präferierte US-amerikanische Soul-, Funk und Rap-Musik, deren Texte meist von (unerfüllten) Romanzen und von gegengeschlechtliche Paarbeziehungen handelten, von ihm mit einem "westlichen", amerikanischen Lebensstil verbunden, der viele politische Aspekte, besonders die Frage nach Machtverhältnissen, auszublenden schien. Stattdessen wurde der harmonische Charakter der sozialen Beziehungen individueller und kollektiver Natur (zwischen Freunden und Liebenden sowie zwischen Individuum und lokaler Gemeinschaft) betont und (potentielle sowie diskursiv geäußerte) Konflikte nicht thematisiert.

Viel wichtiger als die Identifikation mit musikalischen Idolen waren für Joseph allerdings Videofilme US-amerikanischer, weißer Film-Helden, die aufgrund überlegener moralischer Einstellungen und sich mittels disziplinierter Körperkraft im Kampf gegen alle Widerstände als Individuen durchsetzten und schließlich auch soziale Anerkennung erreichten. Während Francis eher nach universellen, ideellen Werten wie Bildung und Freiheit von Unterdrückung strebte, für die er auch bereit war, zeitlichen Aufschub und Verzicht in Kauf zu nehmen, waren für Joseph materielle Werte und Konsummöglichkeiten, sowie sie in seinen Vorstellungen für einen US-amerikanischen Lebensstil charakteristisch waren, von zentraler Bedeutung. Bei seinen Vorbildern, den Video- Musik- und Sportstars, spielten ethnische Identität oder Hautfarbe scheinbar keine Rolle (zumindest wurden diese von ihm nicht bzw. wenig reflektiert), wichtig war für ihn die Verkörperung des von ihm bewunderten "westlichen" Lebensstils, wohingegen Francis sowohl bei seinen musikalischen als auch seinen sportlichen Identifikationssubjekten deren kulturelle und ethnische Identifikation mit Afrika von zentraler Bedeutung waren. Während Francis diskursiv eine klare Verbindung zwischen seiner musikalischen Präferenz und seiner persönlicher Werteorientierung herstellte und sich auch formal von anderen musikalischen Ausdrucksformen abgrenzte, verwies Joseph anhand seiner eigenen Biographie auf die historische Wandelbarkeit musikalischen Geschmacks. Mit dem Beginn sozialer Beziehungen zu US-amerikanischen *Peace Corps Volunteers* änderten sich auch sein Musikgeschmack und seine persönlichen Einstellungen. Allerdings betonte Joseph die individuelle, utilitaristische Bedeutung der gewählten stilistischen Präferenzen – sei es bei der Auswahl von Musik oder von Videos. Er widersprach damit Francis' Sichtweise, in der das Bekenntnis zu einem spezifischen Stil eher als

persönliche a-historisch konzeptualisierte Eigenleistung erschien, der als konstituierender Faktor von Freundschaften einerseits gemeinschaftsstiftend wirkte und andererseits aber auch eine klare Grenzen gegenüber denjenigen Jugendlichen definierte, die andere ästhetische Ausdrucksformen expressiver populärer Kultur bevorzugten. Zwar war der Differenzierungsgrad zwischen den Jugendszenen durch die habituellen und (retrospektiv) diskursivierten Konstruktionen von Exklusivität unterschiedlich, aber allgemein waren spezifische Stilisierungen ein konstituierender Faktor für informelle Jugendgruppen – egal ob sie ein kollektives idealistisch politisiertes Ethos (wie bei Francis) oder ein individualistisch hedonistisch konsumorientiertes (wie bei Joseph) ausdrückten.

3.3.3 Vorstellungen von Jugend und Geschlecht

Sowohl Francis als auch Joseph fühlten sich als Jugendliche gegenüber Erwachsenen und Ältesten sozial und ökonomisch marginalisiert. Francis reproduzierte Vorstellungen von Jugend, die direkt dem Dominanzdiskurs, so wie er beispielsweise von den "großen" Kirchen propagiert wurde (siehe Kapitel 4), entnommen waren. Jenseits der Ideologieebene war er sich jedoch darüber bewusst, dass diese mit der von ihm erlebten sozialen Realität, und mit dem von ihm vertretenen Gleichheitsethos kollidierte. Hier ist sicherlich auch seine Verbindung zur katholischen Kirche von Bedeutung. Zwar engagierte er sich nicht in direkt den Glaubensfragen, besuchte auch nicht (regelmäßig) den Gottesdienst und nahm auch kein kirchliches Amt wahr, doch seine Organisation im Rahmen des Sportangebots der Kirche war nicht zufällig gewählt. In Anbetracht der moralischen Korruption wie er sie von "weltlichen" Institutionen des Staates (z.B. der Schule) oder dessen Repräsentanten (Politiker, lokale Amtsinhaber) erlebte, war seine Weigerung für die Fußballmannschaft der Schule zu spielen und stattdessen für das katholische Team aktiv zu sein, ein moralisches Statement. Obwohl er dadurch sozialen Sanktionen ausgesetzt war, die ein für ihn wichtiges Ziel, das Erreichen eines hohen Schulbildungsabschlusses, gefährdeten, bezog er eindeutig Stellung. Seine eindeutige Entscheidung zugunsten der katholischen Mannschaft zeigte, dass er durchaus bereit war, für moralisch integre Institutionen einzutreten, wenngleich dies von ihm auch nicht explizit diskursiv geäußert wurde, sondern vielmehr durch soziale Praxis demonstriert wurde. Seine moralische Positionierung erfolgte durch leibliche Praxis.

Während es oberflächlich betrachtet so zu sein schien, dass die Kircheng Zugehörigkeit von Jugendlichen kein relevantes Gesprächsthema war, zeigte sich in der "tieferen" Analyse der Interviewaussagen, dass die Kirchenhierarchie einen wichtigen Referenzpunkt für das Selbstverständnis der Interviewten bildete. Die Kirchenältesten spielten bei der Zuschreibung

von Jugend eine wichtige Rolle. So wurde beispielsweise von Jugendlichen beiderlei Geschlechts wie beispielsweise von Abraham (geb. 1975 in Chitipa, Vater einer Tochter und Mitglied der African International Church) oder von Maggie (geb. 1974 in Karonga, Mutter einer Tochter und Mitglied der *Church of Central Africa Presbyterian* [CCAP], s.o.) betont, dass sie von den Kirchenältesten (sowohl von *mainline* als auch von *smaller churches*) zur Gruppe der Jugendlichen zuordnet wurden, egal, ob sie verheiratet und/oder bereits Eltern waren. Die Vertreter der Kirchenhierarchie reproduzierten sozio-kulturelle Vorstellungen des Senioritätsprinzips, wurden von den so Klassifizierten jedoch weder als Individuen noch als Repräsentanten der kirchlichen Ordnungsvorstellungen in Frage gestellt. Die Kritik daran blieb der allgemeinen, feststellenden Ebene verhaftet, ein öffentliches Aufbegehren oder gar Handlungen, um diesen Zustand zu verändern unterblieben. Zu groß war die Angst dadurch in "Schwierigkeiten" zu geraten. Diese "Schwierigkeiten", in die man als Jugendlicher geraten konnte, wenn man das Senioritätsprinzip öffentlich anzweifelte, wurden von Sandy und Peter (siehe weiter oben) folgendermaßen konkretisiert: "Older people are very familiar with witchcraft. Once you quarrel with them – then *basi!* – you go faster than you came."²¹⁶ They eliminate you! This is why sometimes, we give them respect which we were not supposed to give them. Because we fear the way they are. I am going to be eliminated – I am going to die immediately. If I respect them, they love me. They say: Oh, this is a good boy – and they would never use witchcraft against me."

Aber nicht nur eine direkte, als Opposition zur Gerontokratie aufgefasste Äußerung barg die Gefahr der Sanktionierung, auch symbolische Statements, die in diese Richtung interpretiert werden konnten, waren gefährlich. Auch das Tragen von während der Banda-Herrschaft nicht erlaubten Frisuren (z.B. "*Mike Tyson cut* oder *Rasta [dreadlocks]*) oder von nicht der Konvention entsprechenden Kleidung (z.B. von extrem weitgeschnittenen Hosen mit aufgesetzten Taschen), zog die Befürchtung der Missbilligung durch die Ältesten und die Angst vor Sanktionen nach sich.²¹⁷ Der Friseur Sandy und der Schneider Peter hatten aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit einen Einblick in die von Jugendlichen nachgefragten modischen Stile. Sie konnten genau darüber Auskunft geben, welche Frisuren oder welche

²¹⁶ *Basi* (Chichewa für "aus", "Ende") ist ein umgangssprachlich gebrauchter Begriff, der oftmals mit Handgesten gebraucht wird, um den unwiderruflichen Charakter einer Aussage zu betonen. Das in obigem Zitat gebrauchte Stilmittel des *code-switching* (vom Englischen in Chichewa) verstärkt die Kraft der intendierten Aussage des Sprechers.

²¹⁷ Der *Mike Tyson cut* ist nach dem in vielen afrikanischen Ländern bekannten und von meist männlichen Jugendlichen als Idol verehrten US-amerikanischen schwarzen Boxer benannt. Übergroß geschnittene Hosen mit aufgesetzten Taschen (*baggy pants*) sind in Malawi als "Yo-trousers" bekannt (Information aus einem Interview mit Peter Sichamba, Chitipa *boma*, 10.10.1998). Zur Etymologie der Bezeichnung und zur Bedeutung des Kleidungsstücks für männliche jugendliche Rap-Fans siehe das folgende Kapitel 4; vgl. auch Fenn (2004) und Gilman & Fenn (2006).

Kleidungsstücke von den Ältesten kritisch beäugt und kommentiert wurden und welche nicht, d.h. wo die Grenzen der sozialen Konventionen verliefen. So erläuterte Sandy die enggefasste Vorstellung davon, was aus der Sicht der Ältesten als probater Haarschnitt für junge Männer galt am Beispiel der in seinem Friseursalon häufig nachgefragten Haarschnitte, folgendermaßen: "Most boys like *Mike Tyson cut* and *English cut* best." Sowohl der erstgenannte Stil, bei dem beide Seiten am Kopf großflächig ausrasiert wurden, sodass nur ein breiter Haarstreifen stehen gelassen wurde, der sich von Stirn bis zum Nacken zog, als auch der andere, bei dem keine Stellen am Kopf ausrasiert wurden, sondern die Schnittkante dem Haaransatz folgten und diesen betonten, sodass die Haare bis tief den Nacken reichten, wo eine gerade Schnittkante dessen Länge betonte zogen pejorative Kommentierungen der Ältesten nach sich: "The older people don't like these cuts. They think, once you wear *Mike Tyson cut*.... They could say: You are a thief, you are a burgler. But this is not true!" Neben der von Sandy und Peter erwähnten Differenz zwischen ruralen und urbanen modischen Stilen setzten die beiden den politischen Wandel in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Möglichkeit für Jugendliche nun die unsicheren Grenzen zwischen dem, was "erlaubt" war und dem, was keinesfalls möglich war, spielerisch auszuprobieren: "Before *matipati*, the *Mike Tyson cut* was not there. More [hair]styles came after *matipati* like *Rasta style [dreadlocks]*. I saw some in Mzuzu – but not in Chitipa, here. Young people here.... They fear the people talk talk."²¹⁸

Es zeigten sich auch geschlechtsspezifische Varianten der sozialen Kontrolle modischer Stile durch soziale Autoritäten. So wiesen beispielsweise Silimyake (geb. 1979), Tumanyare (geb. 1980 in Karonga *boma*) und Joice (geb. 1981 in Chitipa *boma*), drei Freundinnen, die alle der *Church of Central Africa Presbyterian* (CCAP) angehörten, jedoch dort kein Amt ausübten, auf den ästhetischen Unterschied der Selbstrepräsentation durch Kleidung und Mode zwischen den Generationen hin: "Blouse and skirt, this is fashion now! Only old women wear *chitenje*. But when we wear lipstick or earrings... they will be removed [by the teachers] at school."

Nicht nur die Angst der Assoziation mit Devianz durch die Ältesten oder durch andere Autoritäten der lokalen Gemeinschaft und der nationalen Gesellschaft (wie z.B. LehrerInnen), schränkten den Spielraum für das Ausprobieren neuer Stile ein, sondern die allgemeine Wahrnehmung einer geringen Ambiguitätstoleranz, die jedoch sowohl von männlichen als auch von weiblichen Jugendlichen selbst reproduziert wurde. Die in den Interviews diskursivierten Vorstellungen von Freiheit, der Wunsch nach materieller und sozialer

²¹⁸ Zur Diskussion um die Diskriminierung von Schülern öffentlicher Schulen aufgrund ihres Frisurstils (z.B. *dreadlocks*) in Post-Banda-Malawi, die bis zum Verbot des Schulbesuchs reicht, siehe z.B. Mhango (2008).

Unabhängigkeit, waren jedoch nicht nur von einer objektiven "Klassenlage" und von dem Grad der Fremdbestimmung durch dominante Institutionen bestimmt, sondern auch durch die Zugehörigkeit zum männlichen Geschlecht.²¹⁹ Alle befragten Jugendlichen beiderlei Geschlechts äußerten durchgehend klare Vorstellungen von Geschlechterrollen, die getrennte soziale und kulturelle Sphären der Geschlechter voraussetzten. Die überwiegende Mehrheit der männlichen Jugendlichen konstruierte ihre gegengeschlechtlichen *Peers* als subordinierte, defizitäre Subjekte. In Komplizenschaft mit dominanten patriarchalen Diskursen ignorierten sie die von Interviewpartnerinnen mehrheitlich postulierten, grundsätzlich gleichen Fähigkeiten von Mädchen und Frauen.

Die Postulierung männlicher Superiorität durch den Dominanzdiskurs wurde beispielsweise in bezug auf Vorstellungen von Moral und von geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung von männlichen Jugendlichen nicht nur in theoretischer Form übernommen, sondern auch als soziale Praxis erlebt und reproduziert. So waren es vornehmlich (ältere) männliche Jugendliche, die selbstständige Erwerbsstrategien im Bereich des Handels (z.B. im informellen Grenzhandel), Handwerks (z.B. als Friseur, Schneider oder Schuster) oder Kleingewerbes (z.B. als *Sugar-Boys*, *Parafin-Boys*, *Petrol-Boys*, Kassettenverkäufer auf bzw. vor dem Markt, s.o.) entwickeln konnten, da diese mit dem Agieren in der öffentlichen Sphäre, die mit Ausnahme ritueller Bereiche durch Männer dominiert und kontrolliert wurde, verbunden waren. Francis und Joseph konnten sich jedoch sicher sein, gegenüber weiblichen Jugendlichen aufgrund ihres Geschlechts etwas mehr an Privilegien zu genießen. Das Bekenntnis zu einer hegemonialen Männlichkeit machte sie – wie *fast* alle anderen männlichen Jugendlichen auch – wiederum zu Komplizen der Vertreter des Dominanzdiskurses, indem sie ihren eigenen subordinierten sozialen Status durch Interpretationen kulturell und/oder chauvinistisch-patriarchal begründeter Superiorität gegenüber ihren weiblichen *Peers* erhöhten und den zuletzt genannten einen minderen Sozialstatus zuschrieben. Es gab aber auch Ausnahmen: So äußerten sich beispielsweise Alune (geb. 1980 in Blantyre) und Sikateshe (geb. 1978 in Karonga) in einem Interview dahingehend, dass Mädchen und Jungen sowohl in ihren Fähigkeiten als auch in der Wahl der Formen ihrer Selbstrepräsentation (z.B. durch Kleidungsstile) gleich ("equal") seien.²²⁰ Als Beleg dafür, dass Mädchen (Frauen) beispielsweise auch in gleichem Maße wie Jungen

²¹⁹ In Anlehnung an Weber und Bourdieu ist der Begriff "Klassenlage" von dem der "Klassenstellung" zu unterscheiden. Während letztgenannter "eine Position in der Struktur aufgrund der Beziehung zu anderen konstitutiven Teilen der Struktur" bezeichnet, also relational zu verstehen ist, sind mit dem Terminus Klassenlage "'objektive' materielle Existenzbedingungen" sozialer Akteure gemeint (Fröhlich 1994: 42).

²²⁰ Sicherlich spielte für diese geäußerten Meinungen auch die gemischgeschlechtliche Interviewsituation eine Rolle.

(Männer) kämpfen könnten, wurden dabei die "Ninja-Videos" (*Martial-Arts*-Filme, in denen weibliche Heldinnen die Hauptrolle spielen) herangezogen. Auch das Tragen von Hosen in der öffentlichen Sphäre Chitipas wurde – zumindest in diskursivierten Äußerungen im Rahmen des Interviews – toleriert. Mädchen mussten dabei allerdings die kritischen Kommentare der Öffentlichkeit ignorieren.²²¹

3.3.4 Zukunftsvorstellungen vor dem Hintergrund subjektiv erlebter

Auswirkungen der politischen Transformationsprozesse

Francis und Joseph vertraten die Ansicht, im Vergleich zu Bewohnern anderer Regionen Malawis sozial und ökonomisch benachteiligt zu sein. Besonders die schlechte ökonomische Situation (teure Lebenshaltungskosten, schlechte infrastrukturelle Anbindungen) wurde sowohl von ihnen als auch von allen anderen Interviewten als bewusst von der malawischen Regierung verfolgte Strategie interpretiert, die eine "Entwicklung" Chitipas verhindere. Hier wurde eine Kontinuität von Einparteienherrschaft und Mehrparteiensystem gesehen, obwohl durchaus theoretisch graduelle Unterschiede in der Beurteilung der politischen Lage vorhanden waren. Die von beiden geäußerte Kritik an "matipati" hob stark auf den moralischen Verfall Malawis in allen gesellschaftlichen Bereichen ab. Zwischen Einführung des Mehrparteiensystems und Demokratie als Regierungsform wurde differenziert. Der Vergleich zur Politik der Post-Banda-Regierung wurde wesentlich an der mangelnden Verbesserung der ökonomischen Situation und an der wirtschaftlichen, sozialen und politischen Vernachlässigung der gesamten Region des Nordens, speziell jedoch des Chitipa Distrikts, fest gemacht. Aus einer Position der ökonomischen, sozialen und politischen Marginalisierung wurde der "neue" Präsident (Bakili Muluzi) als Person abgelehnt, nicht jedoch zwingenderweise eine demokratische Regierungsform *per se*. Bei beiden, Francis und Joseph, herrschte Verwirrung darüber, was genau Demokratie in der politischen Realität bedeuten sollte. Während Francis den allgemeinen Missbrauch in der sozialen und politischen Praxis moralisch verurteilte, bemängelte Joseph nicht die eigennützliche Manipulation durch

²²¹ Während der Herrschaft Kamuzu Bandas waren die Kleidungs Vorschriften durch einen "dress code" entlang der *Gender*-Grenzen strikt reglementiert. Das Tragen von Hosen in der Öffentlichkeit war für Frauen verboten, um essentielle Bereiche der hierarchischen Geschlechterordnung, die über die Kontrolle von Sexualität hergestellt werden, nicht zu erodieren. Die Einhaltung dieser Reglementierung wurde beispielsweise von den *Malawi Young Pioneers* (MYP) überwacht – und Verstöße teilweise auch mit Hilfe von einem meist aus männlichen Jugendlichen bestehenden "Straßenmob" unverzüglich geahndet (z.B. durch die Anwendung von Gewalt und/oder durch die öffentliche Entkleidung der betreffenden Person). Diese historischen Erfahrungen wirken bis heute nach: "(...) [W]earing trousers (...) was illegal during the Banda era because they emphasise the shape of a woman's thighs and buttocks – bodily features considered highly erogenous zones in Malawi. Though no longer illegal, many Malawians still feel that the wearing of trousers by females is inappropriate for these same reasons" (Gilman & Fenn 2006: 379). Siehe auch die Einleitung dieser Arbeit.

politische Akteure sondern vielmehr, dass er persönlich davon ausgenommen war, "die neuen Verhältnisse" zum eigenen Vorteil zu nutzen.

Dennoch führte bei beiden die Unzufriedenheit zunächst nicht zu einem Gefühl durch die hinzugetretene Möglichkeit der Wahl nicht politisch partizipieren zu können. So bekundete beispielsweise Joseph, dass er bei den Präsidentschaftswahlen 1994 von seinem Wahlrecht Gebrauch gemacht hätte und beide wollten bei der kommenden *General Election* 1999 ihre Stimme abgeben. Diese Aussagen liegen im allgemeinen, malawischen Trend. So war sowohl bei den ersten Präsidentschaftswahlen (1994) als auch bei den darauffolgenden, 1999, die Wahlbeteiligung hoch.²²²

Seit der ersten nationalen Abstimmungsmöglichkeit (*National Referendum* 1993), bei der die nationale Beteiligung bei 69% lag und der ersten demokratischen Wahl 1994 (80% Wahlbeteiligung), konnte sich die politische Mobilisierung zum Urnengang in Malawi kontinuierlich steigern. Der bereits zuvor amtierende Präsident Bakili Muluzi konnte sich 1999 mit landesweit 51,37 % nur mit einer hauchdünnen absoluten Mehrheit gegenüber dem Kontrahenten der vormals langjährigen Regierungspartei MCP, Gwanda Chakuamba (44,3%) durchsetzen. Auf regionaler Ebene stellten sich die Mehrheitsverhältnisse jedoch völlig anders dar: So erhielt Muluzi in der Northern Region nur 9,37%, während sein Kontrahent Chakuamba mit 87,92% einen überwältigenden Sieg verzeichnen konnte. Ein ähnliches Stimmenverhältnis zeigte sich auf der Distriktebene, bei der letztgenannter Kandidat fast zehnmal mehr Wählerstimmen auf sich vereinigen konnte, als der schließlich als Präsident bestätigte Muluzi (siehe in Ott, Phri & Patel 2000: Appendices 1,2 und 9).²²³ Wie alle anderen Interviewpartner beiderlei Geschlechts beteuerten auch Francis und Joseph in den Interviews ihre Bereitschaft auch zukünftig an Wahlen teilzunehmen. Die Präsidentschaftswahlen 2004 ließen jedoch ein ganz erhebliches Nachlassen der allgemeinen Wahlbeteiligung erkennen.

²²² Bei den zweiten demokratischen Wahlen 1999 lag die Wahlbeteiligung landesweit bei 92% der registrierten, wahlberechtigten Bevölkerung. Dabei lag die Northern Region mit 93% der leicht über dem Landesdurchschnitt (Patel 2000). Über die Durchführung der Wahlen 1999 gibt es konträre Meinungen: Während die Wahlbeobachter der Vereinten Nationen den Urnengang als "substantially free and fair and acceptable" bezeichneten (zit. nach Hellner 2000), kommen andere Autoren wie beispielsweise Patel (2000: 24), Dozentin am *Chancellor College, University of Malawi* zu einer gegenteiligen Beurteilung: "The 1999 elections in Malawi have left behind a strong impression of being a poorly conducted, managed, and generally unsatisfactory event."

²²³ Die Parlamentswahlen, die auf nationaler Ebene eine überwältigendes, jedoch mit 93 Sitzen (Gesamtzahl der Parlamentssitze: 192) knapp unterhalb der Grenze zur absoluten Mehrheit liegendes Ergebnis für die Partei (UDF) des alten und neuen Präsidenten Muluzi ergaben, während die MCP nur 66, die (damalige) Partei des im Norden äußerst beliebten Chakufwa Chihanas, AFORD immerhin 29 Mandate erringen konnte, zeigen unter regionaler Perspektive gleichfalls ein anderes Bild: In den Wahlkreisen der Northern Region gingen alle Parlamentssitze, bis auf jeweils einen, an Kandidaten der AFORD (mit den Ausnahmen Nkhata Bay Distrikt, in dem zwei Mandate an Kandidaten der MCP, eins an den der UDF gingen und dem Karonga Distrikt, in dem AFORD sämtliche Mandate gewann. Siehe Appendices 4, 5 und 6 in Ott, Phri & Patel 2000).

Sowohl Francis als auch Joseph hatten Vertrauen in die politische und ökonomische Zukunft Malawis. Francis setzte in seinen sehr konkreten Vorstellungen auf gute Schul- und Ausbildung, um sich eine Zukunft in Malawi aufzubauen. Zusammen mit einer zukünftigen Ehepartnerin, die seinem Bildungsniveau entsprechen sollte, stellte er sich eine Zukunft innerhalb Malawis, im urbanen Bereich vor. Er war bereit als Investition in die Zukunft auf "schnellen" Reichtum zu verzichten, wollte aber auf jeden Fall seinen "Mittelklassestatus" erhalten und somit an die väterliche Tradition anknüpfen. In einer realistischen Einschätzung seiner Lage wusste er, dass dies nicht einfach werden würde, doch das Land zu verlassen, um woanders sein Glück zu suchen, schien ihm nur im Traum als Fußballer möglich. Aber selbst dieser blieb auf Südafrika beschränkt, eine Migration außerhalb des afrikanischen Kontinents war für ihn – selbst im Traum – nicht vorstellbar. Joseph dagegen hatte nur sehr unkonkrete Vorstellungen von der Erringung materiellen Reichtums, dessen Quelle in afrikanischen Ländern der Region Südliches Afrika lag. Er drückte jedoch auch den Wunsch aus, in die von ihm bewunderten USA gelangen zu können. Hier zeigte sich die latente Tendenz Josephs zu "magischen" Lösungen von individuellen und gesellschaftlichen Konflikten, während Francis realitätsorientierte, strategische Lösungsvorschläge entwarf. Joseph träumte nicht nur in sehr unkonkreter Weise davon, dort nicht nur persönlich mit seiner (körperlichen) Kraft beeindruckend zu können, um gleichzeitig als Repräsentant eines global politisch und ökonomisch marginalisierten Landes "Eindruck" zu machen, sondern auch in konkreterer Form (d.h. durch eine Basketball-Karriere) zu schnellem, materiellen individuellen Reichtum (d.h. Geld) und Ruhm zu kommen.

Für beide war die Vorstellung politische Macht (konkret das Amt des parlamentarischen Vertreters für "ihren" Distrikt) wahrzunehmen mit dem Einsetzen für bessere materielle Bedingungen für die lokale Gemeinschaft verknüpft, wobei Joseph sich sehr wohl darüber bewusst war, dass lokale Macht stark von den nationalen Mehrheitsverhältnissen abhängig war, während Francis in diesem Punkt wenig differenziert, idealistisch argumentierte.

3.4 Soziologische Typisierung und Analyse

3.4.1 Bildung von Idealtypen und Abstrahierung auf der Ebene von Jugendszenen

Nachdem ich nun die "Lebensführung" beider "realen" Individuen Francis Alididimkumbwa und Joseph Chilale miteinander verglichen habe, leite ich aus dem Ergebnis des Vergleichs in einem weiteren Abstraktionsschritt die Idealtypen, die ich "Francis" und "Joseph" nennen

will, ab. "Francis" verkörpert den Idealtypus eines intellektuellen, politisch idealistischen Jugendlichen aus einem sozialen Milieu der "Besitzenden", "Joseph" dagegen einen hedonistisch, körperbetonten, pragmatischen Jugendlichen aus einem ärmeren sozialen Milieu. Die Herausbildung unterschiedlicher Werte wurde durch die sozialen Herkunftsmilieus vorstrukturiert. So spielten Erfahrungen mit dem sozialen Nahbereich (Elternhaus, Verwandtschaft, Älteste), lokalen, regionalen sowie nationalen konfessionellen und staatlichen Institutionen (Kirche, Schule, nationale Politik) durchaus eine Rolle, die spezifischen Wertorientierungen sind jedoch nicht zwingend durch sie determiniert und begrenzt. Andere Erfahrungen mit realen und über die Medien vermittelten "virtuellen" transnationalen sowie globalen Akteuren (MigrantInnen und HändlerInnen in Chitipa, afrikanische und internationale Stars des Musik-, Film-, Sport- oder Mode) traten nach dem politischen Wechsel in Malawi in vermehrter Form hinzu und mit dem Wegfall staatlicher Institutionen zur Organisation "der Jugend", mit der Aufgabe des Definitions- und Repräsentationsmonopols (bzw. dessen Abschwächung und Pluralisierung), entstanden nun vermehrt Möglichkeiten für Jugendliche, sich selbst als soziale Gruppen zu organisieren. Die Vergemeinschaftungsprozesse unter den Jugendlichen konnten sich nun vermehrt an geschmacklichen Präferenzen der Jugendlichen selbst orientieren und auch in die Öffentlichkeit treten.

"Francis" und "Joseph" repräsentieren zwei unterschiedliche Typen von Jugendlichen in Chitipa (*boma*), die ihren Freundeskreis aus Altersgenossen (*Peers*) rekrutieren, mit denen sie gleiche oder ähnliche Interessen im Freizeitbereich und bei der Freizeitgestaltung teilten. Sie bildeten damit im Sinne Mitterauers (1986) informelle Jugendgruppen. Somit stehen beide Typen andererseits auch für unterschiedliche informelle Jugendgruppen, -cliquen oder -szenen, die sich im postkolonialen Malawi in den ersten 10 Jahren nach Beendigung der Herrschaft Kamuzu Bandas begonnen haben herauszubilden. Eine Szene ist nach Farin (2003: 65) ein "meist loses Netzwerk von Menschen mit ähnlichen Orientierungen und/oder Interessenslagen, vor allem zur Freizeitgestaltung." Diese Definition erscheint mir im Gegensatz zu anderen wie beispielsweise der von Hitzler, Bucher & Niederbacher (2001) formulierten, die aufgrund ihrer Verengung durch spezifisch geteilte kulturelle Techniken sowie des euro-zentrischen Blickwinkels für meine Zwecke nicht adäquat ist, auch anwendbar für den malawischen Kontext (vgl. Straub 2006: 17f.). Ergänzend zu Mitterauers Terminologie, die vornehmlich auf die Organisationsform von Jugendlichen abzielt (siehe Einleitung), tritt darin die relativ offene Begrifflichkeit inhaltlicher Übereinstimmungen von Orientierungen und Interessenslagen hinzu, die genug Raum lässt, um die "Grauzonen", der

Sinnproduktion jugendlicher Lebenswelten zu berücksichtigen, ohne dadurch die fragile theoretische Konstruktion der Szenen, die es ermöglicht die Einzelaussagen der männlichen Jugendlichen als generationsspezifische gesellschaftliche Formation zu analysieren, zu zerstören. Denn die von mir beschriebenen Jugendszenen in Malawi sind keinesfalls als klar voneinander abgetrennte, sich gegenüberstehende soziale Formationen zu verstehen, deren Zugehörigkeiten sich gegeneinander ausschließen würden. Im wesentlichen durch gemeinsame Aktivitäten im Freizeitbereich bestimmt, wirken sie gemeinschaftsstiftend, sind jedoch weder eindeutig durch das ausschließliche Bekenntnis zu *einem* spezifischen Musik- und Kleidungsstil definiert noch durch das Vertreten eines einheitlichen, geschlossenen Wertesystem eindeutig voneinander verschieden. Vielmehr sind Grenzen zwischen den Jugendszenen fließend und immer wieder neu verhandelbar.

Der absolute Charakter der Ablehnung alternativer populärer Musikstile führt zusammen mit dem exklusiven Anspruch der gemeinsam mit allen seinen Freunden vertretenen Präferenz *eines* spezifischen Musikstils und der Ausübung einer damit korrelierenden Sportart zu dem Schluss, dass "Francis" seinen Freundeskreis anhand der gemeinsam geteilten Werte auswählt. Er ist mit ihnen befreundet, *weil* es (wie im Beispiel von Francis) Reggae- und Fußballfans sind ("Weil-Typus"). Demgegenüber konstruiert "Joseph" seinen Freundeskreis weniger exklusiv an gemeinsam geteilten Stilen (und den Werten die diese repräsentieren) ausgerichtet, sondern anhand der gemeinsam verfolgten Praktiken zur Freizeitgestaltung. "Joseph" und seine Freunde treffen sich, *um* gemeinsam Musik zu hören, Videofilme zu schauen oder Basketball zu spielen ("Um-zu-Typus").²²⁴ Die inhaltlich damit verbundenen Werte sind für den Zusammenhalt dieser Gruppe von minderer Bedeutung (d.h. sie besitzen keinen exklusiven Charakter), wichtig ist die gemeinsame Praxis, das gemeinsame "Machen". Das "Einpassen" in seine Wertvorstellungen ist abhängig vom individuellen Nutzen, den er aus spezifischen Teilen der gemeinsamen Praktiken ziehen kann. "Francis" verfolgt eine wertrationale Strategie bei den Vergemeinschaftungsprozessen, "Joseph" eine zweckrationale, am individuellen Nutzwert orientierte.

In Mannheims (1964) Perspektive wird der Klassenbegriff durch den Begriff der Generationslage ersetzt, den er wiederum universal fasst. In seiner Behauptung, "generationsspezifisches Sinnverstehen" fundiere "Gemeinsamkeiten (...), die zwischen den Generationen selbst einer Gruppe (z.B. eines Volkes oder einer Landsmannschaft) nicht von vorneherein bestehen" (Grathoff 1995: 139) betont er die "konjunktiven Erfahrungsräume" (Mannheim 1980: bes. 155ff., vgl. auch Bohnsack 1989, 1997, die Beiträge in Bohnsack *et al.*

²²⁴ Ich lehne mich hier und in der folgenden Analyse an die Unterscheidung von Motivationsrelevanzen in "Um-zu-Zusammenhänge" und "Weil-Zusammenhänge" bei Schütz (Schütz & Luckmann 2003, bes.: 286-312) an.

1995, Schäffer 1996 oder Straub 2006). Diese konstituieren eine Gemeinsamkeit durch das kollektive Erleben einschneidender Ereignisse und die daraus entstehende inhaltlich wie formal vielfältige Kommunikation über das Erlebte. "Erst durch Realitätssetzung in ideologische Gestalten, in phantastische Narrationen oder Theorien wird (...) die erwünschte Gemeinsamkeit konstituiert" (Grathoff 1995: 139). Die Begründung dieser Vergemeinschaftungsprozesse konkretisiert Mannheim (1980: 77, kursiv im Original): "Dass ich einer Gruppe angehöre, besteht nicht darin, daß ich stets aus meinen Motivationszusammenhängen heraus zufällig *ab und zu* mit Erlebnisgehalten anderer, derselben Gruppe angehörenden Individuen in Übereinstimmung gerate, sondern daß ich eine große Strecke der Erlebniszusammenhänge mit den übrigen Gruppenmitgliedern zusammen vollziehen kann. Wir sind nur soweit und insofern vergemeinschaftet, als wir solch gemeinsame Strecken des Erlebens miteinander zurücklegen." Etwas später fährt er fort: "Gemeinschaftserlebnis entsteht nur dort und von dem Zeitpunkt an, wo die verschiedenen Individuen zumindest gewissen äußeren Schicksalen gegenüber (...) denselben Erlebniszusammenhang in sich vollziehen" (*ibid.*: 78). Allerdings setzen diese Prozesse der Vergemeinschaftung nicht zwingend voraus, "daß das *erlebende* Individuum sich stets dessen [des geistigen Gehalts dieser Prozesse, JS] *bewußt* ist. Ganz im Gegenteil wird das naive unreflektierte Individuum seine geistigen Objektivationen der Funktionalität nach *seinem individuellen* Erlebnisstrom zuzurechnen geneigt sein. Das Problem, ob als Funktionen erlebte geistige Gehalte der Individualität oder der dahinter stehenden Gruppe zuzurechnen sind, wird erst dann auftauchen, wenn die Gruppen (...) sich gegenüber stehen und am Fremdsubjekt sich nun das ihm gruppenmäßig anhaftende von zufällig Individuellen abhebt" (*ibid.*: 81, kursiv im Original).

Mannheim betont also nicht nur die Unbewusstheit des Subjekts während des Vollzugs von Prozessen der Vergemeinschaftung, sondern er weist auch auf die daraus entstehenden langfristigen über-individuellen Folgen für das Subjekt hin: "Ist aber das jeweilige Bewusstsein des Individuums von Erlebnisschemata durchwirkt, die auch dann funktionieren, wenn die zu diesen Schemata gehörige Gruppe nicht leibhaftig gegenwärtig ist, so ist die Zurechnung gewisser Ideen zu gewissen Gruppen auch dann erlaubt; es besteht auch dann eine Funktionalität gegenüber gemeinsamen Erlebniszusammenhängen, wenn das Individuum dem Anscheine nach nur aus sich heraus handelt, wenn es nicht in Vertretung oder als Glied der Gruppe, sondern in eigener Person zu agieren vermeint. Einzelne Handlungen, Schöpfungen, werden bis zu einem gewissen Grad auch dann gruppenbedingt sein, wenn die Gruppe nicht selbst leibhaftig gegenwärtig ist" (*ibid.*). In Mannheims Verständnis von

Generation ist die mittelbare Qualität der Erlebens- und Handlungsrelevanz von zentraler Bedeutung, die in einer Generation "zur Stimmigkeit geteilter Sinnhaftigkeit führt: man teilt eine Welt über generative Teiler (Relevanzen), die generationsbestimmend wirken" (Grathoff 1995: 140). Allerdings ist die "Sinncharakteristik eines Generationszusammenhangs (...) eine lebensweltliche und daher 'vor-semantisch': D.h., erst eine empirische Analyse ihrer generativen Weltbezüge wird ihre Sinnstrukturen aufklären können" (*ibid.*: 141).

Die interviewten Jugendlichen bezogen sich ausnahmslos immer wieder aufs Neue auf die einschneidenden, gemeinsam erlebten Folgen des historischen, politischen Wechsels in Malawi. Die sinnhaften Verknüpfungen von Erfahrungen des politischen Wandels in Malawi mit der eigenen Biographie und mit Vorstellungen der eigenen Zukunft, die sich entlang der Interviewaussagen zur Wahrnehmung und Interpretation der Lebenswelt bewegen, verdeutlichen, dass es sich bei den Interviewten um Vertreter einer neuen malawischen Generation handelt, der beide Idealtypen, sowohl "Francis" als auch "Joseph" zugehörig sind und die ich als *Post-Banda-Generation* bezeichnen möchte.

3.4.2 Typen von Lebensstilen malawischer Jugendszenen

Nach Müller (1997: 376-77, kursiv im Original) sind Lebensstile "raum-zeitlich strukturierte Muster der Lebensführung (...), die von Ressourcen (materiell und kulturell), der Familien- und Haushaltsform und den Werthaltungen abhängen. Die Ressourcen umschreiben die *Lebenschancen*, die jeweiligen Optionen und Wahlmöglichkeiten; die Haushalts- und Familienform bezeichnet die *Lebens-, Wohn- und Konsumeinheit*; die Werthaltungen schließlich definieren die vorherrschenden *Lebensziele*, prägen die Mentalitäten und kommen in einem spezifischen Habitus zum Ausdruck." Müllers Lebensstilkonzept ist dualistisch konstituiert und gruppiert sich in Anlehnung an Ganzeboom (1987) um einen materiellen und einen kulturellen Pol, "die man auch als materielles und ideelles Substrat bezeichnen könnte. Das materielle Substrat umfasst soziale Herkunft und Beruf, die Einkommens- und Vermögensverhältnisse einer Person oder Gruppe, das ideelle Substrat resultiert aus sozialer Herkunft und Familie, die Bedürfnisse und Mentalitäten prägen" (*ibid.*: 377). Lebensstile äußern sich in vier zentralen Dimensionen: Expressives, interaktives, evaluatives und kognitives Verhalten (vgl. auch Ferchhoff 1995, Vollbrecht 1995). Während sich das *expressive Verhalten* in Freizeitaktivitäten und Konsummustern zeigt, das *interaktive Verhalten* in Formen der Geselligkeit und des Heiratsverhaltens zum Ausdruck kommt, drücken sich im *evaluativen Verhalten* Werteorientierungen, Einstellungen und Haltungen aus, die sich beispielsweise im religiösen Bereich in Kirchenbindungen, im politischen in

Wahlverhalten oder im kulturellen Bereich in ethnischer Identität niederschlagen. Die vierte Dimension zur Analyse von Lebensstilen, das *kognitive Verhalten*, steuert die Selbstidentifikation sowie die "Zugehörigkeit und die Wahrnehmung der sozialen Welt überhaupt". Diese "mit Abstand am schwierigsten zu fassende Dimension" (Müller 1997: 378) "umklammert" partiell die drei oben erwähnten und lässt sich nur unzureichend mit dem Begriff "Identitäten" oder "Weltbilder" bzw. "-anschauungen" erfassen. Vielmehr beschreibt diese Dimension das "Feld" (im Bourdieuschen Sinn), innerhalb dessen sich scheinbar "selbstverständliche" sinnhafte Alltagsvorstellungen über die Ordnung der Welt (im Sinne des Bourdieuschen [1976] Gebrauchs des "Doxa" Begriffs) entwickeln, bestätigen oder verworfen werden, oder allgemein gesprochen: durch die soziale Praxis konstituieren, um "Distinktionsgewinne" (1987a) zu erzielen.²²⁵

Anhand dieser soziologischen Theoretisierung lassen sich Typen von Lebensstilen bilden, und es kann eine Lebensstilanalyse vorgenommen werden. Obwohl Müllers Ansatz der eurozentrischen soziologischen Perspektive verpflichtet ist und durch die Verwendung unscharfer, psychologischer Termini (wie beispielsweise "Mentalitäten") oder bezüglich der Gleichsetzung des "Kulturellen" mit dem "Ideellen" zu kritisieren ist, erscheint mir der Vorschlag – unter Berücksichtigung der erwähnten Kritikpunkte – durchaus sinnvoll, um die vom mir bisher herausgearbeiteten Lebensstile malawischer männlicher Jugendlicher vergleichend gegenüber zu stellen. So können nochmals die wesentlichen "(ideal)typischen" Unterschiede – aber auch Gemeinsamkeiten – zwischen den Jugendszenen herausgestellt werden. Dies soll nun in tabellarischer Form geschehen, wobei ich darauf verzichte, den beiden von mir dargestellten Typen von Jugendszenen gesonderte Namen zu geben. Vielmehr bezeichne ich die *Jugendszenen* mit den Namen "FRANCIS" und "JOSEPH", um sie von "Francis" und "Joseph", als Idealtypen von jugendlichen Individuen, wie sie weiter oben beschrieben wurden, zu unterscheiden.

Die Lebensstilanalyse verfügt nach Müller (*ibid.*: 379-80, meine Hervorhebungen und Ergänzung) über folgende Vorzüge gegenüber anderen Formen der Sozialanalyse: "Sie verknüpft Makro- und Mikroebene, verbindet strukturelle *und* prozessuale Aspekte und scheint zu komplexer Sozialstrukturanalyse besonders geeignet, weil sie den Wandel der Schichtung wie der Haushaltsstruktur zu verfolgen gestattet; sie vermeidet dabei jeglichen 'Strukturalismus' oder 'Ökonomismus', indem sie etwa von der sozialstrukturellen Position

²²⁵ Bourdieu (1993b: 188) versteht unter "Feld" einen "(...) Spiel-Raum, ein Feld objektiver Beziehungen zwischen Individuen oder Institutionen, die miteinander um ein und dieselbe Sache konkurrieren." Die "Struktur eines Feldes" ist durch spezifische "Machtverhältnisse, durch die es sich als Feld konstituiert" geprägt und sollte auch immer eine "Beschreibung der Geschichte dieses Feldes" mit einschließen (*ibid.*: 159).

oder der sozioökonomischen Lage *direkt* auf spezifisches Verhalten schließt. Vielmehr geht sie Homologien und Wahlverwandtschaften zwischen dem Raum der Klassen [bzw. der sozialen Milieus] und dem Raum der Lebensstile bzw. Lebenschancen und Lebensstilen nach und verknüpft Arbeit und Produktion mit Freizeit und Konsum." Besonders erlaubt sie, vertikale und horizontale Differenzen sowie interne Differenzierungsprozesse zwischen Jugendgruppen bzw. Jugendszenen zu betrachten.

Auf der folgenden Seite stelle ich die bereits im vorangegangenen Text ausführlich beschriebenen und interpretierten "Konturen des Lebensstils" nach Müller (1997) in tabellarischer Form für die Jugendszenen "FRANCIS" und "JOSEPH" vergleichend gegenüber.

3.4.3 Tabellarische Darstellung von Lebensstil-Typen malawischer Jugendszenen

Dimensionen des Lebensstils:	Lebensstil-Typen:	
	"FRANCIS"	"JOSEPH"
expressives Verhalten	<p>Freizeitinteressen (hierarchisiert): (1) Populäre Musik: globale Stile, afrozentrisch (z.B. Reggae) (2) Sport: formelle Organisation (z.B. Fußballverein) (3) Video: Non-fiction, globale Genres (z.B. Fußball-Videos)</p> <p>Kleidungsstil: militärisch ("military chic")</p>	<p>Freizeitinteressen (hierarchisiert): (1) Sport: informelle Organisation (z.B. Freizeit-Basketball-Team) (2) Video: Fiction, globale Genres (z.B. [US-amerikanische] <i>Martial Arts</i>-Filme) (3) Populäre Musik: globale Stile, USA-zentriert (z.B. "Rap" [eigentlich: R&B oder: "black music"])</p> <p>Kleidungsstil: sportlich ("leisure style")</p>
interaktives Verhalten	<p>Vergemeinschaftungsform: <i>Weil</i>-Typus Geselligkeitsform: individuell ausgerichtet Medienpräferenz: Musikkassetten, Radio (Hören)</p>	<p>Vergemeinschaftungsform: <i>Um-zu</i>-Typus Geselligkeitsform: kollektiv ausgerichtet Medienpräferenz: Videokassetten (Sehen)</p>
evaluatives Verhalten	<p>wertevermittelnde Institutionen: Kirche, Elternhaus Werte: Freiheit, Gerechtigkeit, Gleichheit Werteausrichtung: immateriell/ideell Werteorientierung: wertrational Wertefokussierung auf: Bildung (Geist) Werteorientierung an: Moderne lokale Repräsentanten d. Werte: Familie globale Repräsentanten d. Werte: Afrikanische (schwarze) Stars Lebensführung: asketisch</p> <p>strukturelle Übereinstimmungen: - Marginalisierungserfahrungen, <i>aber:</i> Solidarität mit lokaler Gemeinschaft - Enttäuschung über politischen Wandel (Mehrparteiensystem, Demokratisierung), <i>aber:</i> Beteiligung an Wahlen - Männliche Dominanz</p>	<p>wertevermittelnde Institutionen: Markt, Selbst Werte: Reichtum, Geld, Macht Werteausrichtung: materiell Werteorientierung: zweckrational/nutzorientiert Wertefokussierung auf: Kraft (Körper) Werteorientierung an: Tradition lokale Repräsentanten d. Werte: Staat globale Repräsentanten d. Werte: US-amerikanische Stars Lebensführung: hedonistisch</p> <p>strukturelle Übereinstimmungen: - Marginalisierungserfahrungen, <i>aber:</i> Solidarität mit lokaler Gemeinschaft - Enttäuschung über politischen Wandel (Mehrparteiensystem, Demokratisierung), <i>aber:</i> Beteiligung an Wahlen - Männliche Dominanz</p>
kognitives Verhalten	<p>- lokale Identität (d. Vaters/d. Eltern) - soziale/leibliche Praxis wird reflektiert und intellektuell in machtdurchwirkte Felder eingebunden - (intellektualistische, politisierte, Lösungen von Konflikten)</p>	<p>- nationale Identität (d. malawischen Staats) - soziale/leibliche Praxis als mimetische, Macht wird nur bezüglich des eigenen Nutzens reflektiert - ("magische, rituelle", individualisierte Lösungen von Konflikten)</p>

3.4.4 Analyse der Lebensstil-Typen "FRANCIS" und "JOSEPH"

Die von mir typisierten Lebensstile der Jugendszenen "FRANCIS" und "JOSEPH" sind exklusiv männlich. Bei der Abstraktion der wesentlichen Bereiche, in denen sich das *expressive Verhalten* der Szenen ausdrückt, habe ich mich auf die sozialen Praktiken der Freizeitbeschäftigungen aus dem Bereich der populären Kultur beschränkt, weil populäre Kultur durch die leichte Zugänglichkeit ihrer Inhalte keine spezifischen sozialen und kulturellen Techniken und auch keine besonderen Vorkenntnisse für deren Konsum erfordert. Populäre Kultur ist für Akteure aller sozialen Milieus leicht zugänglich – wenngleich auch die Interpretation der Inhalte sowie der Umgang mit ihren ästhetischen Formen durchaus unterschiedlich sein kann. Dennoch handelt es sich bei dem Begriff des "Populären", wie z.B. Bourdieu (1993a) am Beispiel der "populären Sprache" und des "populären Sprechens" zeigt, keineswegs um eine Kategorie, die jegliche sozialen und kulturellen Differenzen ignoriert und einer Art Egalität der kulturellen Produktion, Distribution und des Konsums oder der Rezeption das Wort reden würde – auch wenn dies oftmals in populären Kunstformen suggeriert wird. Bourdieu (*ibid.*: 81) weist auf "determinierende Faktoren des Habitus" und auf die Einbettung in Märkte hin, die den Zugang zu und den Gebrauch von einer "populären Sprache" an machtdurchwirkte Felder rückkoppeln. Zu den wesentlichen Faktoren, die hierbei eine Rolle spielen, zählt er Geschlecht, Generation, soziale Stellung, soziale Herkunft (urban oder rural) und ethnische Zugehörigkeit (zur weitergehenden Diskussion um populäre Kultur am Beispiel "populärer" Musik siehe folgendes Kapitel).

Durch elektronische Medien vermittelte audio-visuelle Kunstformen aus dem Bereich der populären Kultur, wie z.B. Videofilme, sind in Malawi – wenngleich in wesentlich beschränkterem Maße als beispielsweise in den meisten Ländern der nördlichen Hemisphäre – genauso wie auf Tonträger (meist Musikkassetten) gespeicherte und damit auf Bedarf reproduzierbare populäre Musik für Jugendliche verfügbar. Zudem gibt es, den Konsum von Musik betreffend, auch die Möglichkeit eines Konzertbesuchs, bei dem musikalische Darbietungen "live" aufgeführt werden (das folgende Kapitel wird diesen Sachverhalt näher beleuchten). Sport wiederum, die ich als dritte wesentliche Freizeitbeschäftigung von Jugendlichen identifizieren konnte, kann ebenfalls aktiv als Spieler und passiv durch den Konsum von Medien (z.B. Fußball-Videos) genossen werden. Auch der vierte Bereich, die Entscheidung für einen spezifischen Kleidungsstil ist von mir als aktive soziale, kulturelle und ästhetische Praxis analysiert worden, wenngleich hier natürlich auch eine visuelle Reproduktion bestimmter modischer Stile durch Medien (z.B. Zeitschriften, Wandmalereien bei Friseursalons, Präsentation modischer Stile in Musik-Videos) gegeben ist.

Die einzelnen Bereiche *innerhalb* einer Dimension des Lebensstils stehen – ebenso wie die Dimensionen *untereinander* – in wechselseitigen Beziehungen miteinander. Dies gilt nicht nur bezüglich der Ästhetik, sondern auch bezüglich des von den Konsumenten (bzw. von den Praktizierenden beispielsweise einer spezifischen Sportart) mit den Inhalten verbundenen Verständnisses der Aussagen, die an spezifische Stile gebunden sind. Die intendierten, (d.h. die "gemeinten") inhaltlichen Aussagen der Autoren (z.B. Komponisten, Modedesigner, Regisseure, "Erfinder" einer Sportart), der Produzenten (Musiker, Schneider, Kameramänner und Schauspieler, Sportler) und die von den Konsumenten/Rezipienten (Publikum) bzw. den Praktizierenden zugeschriebenen Interpretationen der Aussagen können, müssen jedoch nicht übereinstimmen.²²⁶ Ein Faszinosum von populärer Kultur ist ja gerade der ihr innewohnende polyseme Charakter, der die Deutungshoheit über den 'Sinn des Ganzen' (seien es ein Video-Film, ein Musikstück, eine Sportart, die einzelnen Accessoires eines Kleidungsstils oder deren Kombination) in Richtung der Rezipienten verschiebt.

Jugendliche der Szene "FRANCIS" konstituieren sich als Gruppe vornehmlich über die Auswahl eines spezifischen Musikstils, einer damit (im Sinne der Konsumenten) korrespondierenden Sportart und eines entsprechenden Kleidungsstils und nur in wesentlich geringerem Maße über den Konsum spezifischer Genres von Video-Filmen. Die hierarchische Ordnung der Freizeitpraktiken bei der Szene "JOSEPH" ist davon different: Am wichtigsten ist hier der Sport, gefolgt von dem Konsum von Video-Filmen. Der Konsum spezifischer Musikstile ist für diese Jugendlichen weniger bedeutsam für die Konstituierung ihres Lebensstils, wenngleich populäre Musik als Kunstform auch hier durchaus von Bedeutung ist. Gleich wichtig ist beiden Szenen der mit ihrem Gesamtstil verbundene Kleidungsstil. Indem die Akteure der Szene "FRANCIS" den politisierten Charakter ihres kollektiv geteilten Lebensstils durch modische Symbole aus dem Bereich des Militärischen (wie beispielsweise durch die Integration von Baretts und khakifarbenen Hosen) anreichern, mit dem der andererseits eher "lässige" Charakter des Kleidungsstils konterkariert wird, machen sie damit Anleihen bei einem historischen Stil des "radical chic" (z.B. der *black-power*-Bewegung), den ich auch in Hinblick auf die vertretenen Werte (siehe weiter unten) als stimmig empfinde und den ich als "military chic" bezeichne. Verwiesen wird durch diesen "military chic" auch auf Idole aus dem beim expressiven Verhalten der Gruppe besonders wichtigen Bereich der populären Musik. Demgegenüber wird beim Kleidungsstil der Szene "JOSEPH" der Bereich der Freizeit und besonders des Sports betont. Deshalb habe ich diese modische

²²⁶ Wenngleich auch die Rolle der Distributoren (Musik- und Filmverlage, Händler, Organisatoren von Kultur- und Sportereignissen) nicht zu vernachlässigen ist, soll diese an dieser Stelle zunächst ausgespart werden. Ich gehe im folgenden Kapitel am Beispiel der populären Musik näher darauf ein.

Stilisierungsform als "leisure style" bzw. "leisure chic" bezeichnet. Auch hier steht der Kleidungsstil, der durch den Gebrauch einschlägiger Symbole (wie beispielsweise eine farbliche und vom Schnitt her gesehene Anlehnung an die Ästhetik der Trikots der bewunderten Sportmannschaft, die Verwendung von Schriftzügen oder heraldischer Symbole eines spezifischen Teams usw.) in Korrespondenz mit dem bevorzugten Freizeitinteresse und der aktiven Freizeitgestaltung.

Ich möchte hier keinesfalls den Eindruck erwecken, es handle es sich dabei um eine strikte formale Hierarchisierung kultureller und sozialer Praktiken, die stets bewusst verfolgt würden, noch um ausschließlich exklusive. Vielmehr ist die von mir vorgestellte Ordnung der Dimension des expressiven Verhaltens eines spezifischen Lebensstils ein exemplarischer Beleg für meine weiter oben geäußerte Behauptung, konstitutive Elemente der differenten Lebensstile seien in vielfältiger Weise miteinander verknüpft. Erst in der Gesamtschau und vor allem durch die diskursiv geäußerten Begründungen der spezifischen Präferenzen durch die Jugendlichen selbst, ergeben diese ersten Feststellungen einen auch für Außenstehende der jugendlichen Szenen rational nachvollziehbaren Sinn. Zum einen wird dieser durch die Analyse formaler Aspekte (Formen der Vergemeinschaftungsprozesse, der Geselligkeit, und der präferierten Mediennutzung) zum anderen aber in weit bedeutsameren Maße durch die inhaltliche Verknüpfung der Praktiken expressiven Verhaltens mit Werten und Wertorientierungen erschließbar (siehe weiter unten).

Während sich die Jugendlichen der Szene "FRANCIS" zusammenfinden, *weil* sie konkrete Stile expressiven Verhaltens miteinander teilen, treffen sich Vertreter der Gruppe "JOSEPH", *um* sich gemeinsam zu vergnügen. Die durch die Vergemeinschaftungsprozesse entstehende soziale Kohäsion ist bei der zuletzt genannten Jugendszene das bestimmende Moment, und demnach kann das "Dazugehören" zur Gruppe auch nicht – wie bei den Akteuren der Gruppe "FRANCIS" – durch das Bekenntnis zu einem spezifischen Musik- oder Filmstil exklusiv geregelt werden. Weil die Herstellung von Gemeinschaft bei der Szene "JOSEPH" also das bestimmende Moment des interaktiven Verhaltens ist, habe ich diese Szene in ihrer Geselligkeitsform auch als "kollektiv ausgerichtet" bezeichnet. Allerdings ist auf der *inhaltlichen* Ebene bei dieser Szene eine starke individualistische Komponente von Bedeutung. Die individuelle Auswahl der für den persönlichen Stil sinnhaft erscheinenden Stilelemente aus dem heterogenen Angebot, der von Jugendlichen der Gruppe repräsentierten Stilarten (z.B. im Bereich der populären Musik) folgt eigennützig Kriterien.

Wenn nun allerdings für die der Szene "FRANCIS" zuzurechnenden Jugendlichen die für Vergemeinschaftungsprozesse inhaltlich bedeutsamen Kongruenzen (und auch die

differenzstiftenden Parameter) durch das eindeutige Bekenntnis zu spezifischen Stilen (z.B. zu einem bestimmten musikalischen Stil) bestimmend sind, dann folgt daraus zweierlei: Zum einen ist die Abgrenzung zu anderen Szenen oder Gruppen klar definiert und zum anderen bedarf es zur Herausbildung eines gemeinsam vertretenen Gruppenstils nicht der permanenten Zusammenkunft (sofern es sich nicht um ausdrücklich nur durch eine Gruppe ausübbarer Aktivität wie beispielsweise einen Mannschaftssport handelt). Da aber der Musikkonsum auch solitär erfolgen kann (sofern der Zugang zu entsprechender technischer Ausrüstung gegeben ist), habe ich der Szene "FRANCIS" bezüglich der Geselligkeitsform eine individuelle Ausrichtung zugeordnet.²²⁷ Zwar liegt es in der Natur der Sache, dass auch diese Szene nicht vornehmlich aus vereinzelt Individuen besteht, die alleine Musik hören. Allerdings kommt dies (wie weiter oben bei Francis beschrieben) in der sozialen Realität durchaus vor. Beide Jugendszenen bedienen sich elektronischer Medien (Video- und Musikkassetten, Radio), bei Szene "JOSEPH" wird dem Sehen vorrangige Bedeutung beigemessen (Primat des Auges), bei Szene "FRANCIS" dem Hören (Primat des Ohrs).²²⁸

Bevor ich nun die unterschiedlichen Werteorientierungen und Werte der Jugendszenen diskutiere, möchte ich auf strukturelle Übereinstimmungen hinweisen, die beiden von mir vorgestellten Jugendszenen gemein sind und die einerseits Erfahrungen, andererseits aber auch essentielle Vorstellungen von kultureller und sozialer Ordnung betreffen. Hier sind zunächst die vielfältigen ökonomischen, politischen, sozialen und kulturellen Marginalisierungserfahrungen zu nennen, welche die Jugendlichen auch mit allen anderen sozialen Gruppen im Chitipa Distrikt teilten und die zu einer erhöhten Solidarität mit der lokalen ("Chitipa") und auch regionalen Gemeinschaft ("Northeners") führte. Weiterhin das Erleben eines einschneidenden politischen Wandels (Übergang zum Mehrparteienstaat und zu einer formalen, demokratischen parlamentarischen Demokratie) und dessen nationalen, regionalen sowie lokalen Folgen, was mich dazu führte – wie ich weiter oben angemerkt habe – sie gemeinsam als eine "neue Generation", die Post-Banda-Generation, zu bezeichnen. Die Vertreter dieser Generation waren einhellig von dem politischen Wandel zu einem Mehr-

²²⁷ Der "einsame" Konsum ist theoretisch natürlich auch bei Video-Filmen möglich. Hier ist aber zu beachten, dass der Zugang zu technischen Ressourcen (Video-Abspielgeräte, TV-Bildschirm) wesentlich schwieriger ist, da diese technischen Geräte nur geringerem Maße zur Verfügung stehen. Die Ausrüstung zur Wiedergabe von Video-Filmen ist einerseits wesentlich teurer als die für Musikkassetten, was sicherlich als hauptsächliche Begründung gelten darf. Andererseits existierte zur Zeit der Interviews auch erst eine kurze "Tradition des Fernsehens" in Malawi, das bis 2001 kein eigenes nationales Fernsehprogramm hatte (siehe auch folgendes Kapitel).

²²⁸ Die Frage, inwieweit diese Hierarchisierung der Sinne mit den jeweils ihnen eigenen spezifischen Qualitäten (vgl. dazu allgemein z.B. Simmel 1992 oder 1998) mit der historisch unstrittigen Entwicklung von oralen zu literalen Traditionen an dieser Stelle bezüglich der Lebensstil-Debatte einen besonderem Erkenntnisgewinn bringt, kann hier nicht diskutiert werden. Vgl. dazu auch den anfänglichen Hinweis zur Bedeutung der Sinnesmodalitäten für die Konstituierung "der Welt in aktueller Reichweite" (Schütz & Luckmann 2003: 71ff.).

Parteiensystem und einer formal demokratischen Regierungsform enttäuscht und beurteilten die konkreten Auswirkungen der Transformationsprozesse durchweg negativ. Trotz aller Frustrationen ließen sie sich jedoch das Recht auf politische Partizipation nicht nehmen und hofften durch die Wahrnehmung des Wahlrechts ihrer Stimme politisches Gehör verschaffen zu können – zumindest zu dem Zeitpunkt der Forschung.²²⁹

Ich habe bereits mehrmals darauf hingewiesen, dass es sich bei den von mir beschriebenen Jugendszenen um geschlechtshomogene männliche Gruppen handelt. Dementsprechend spielten natürlich auch eigene Vorstellungen von Männlichkeit und Männlichkeitsbildern (siehe dazu die Einleitung, Kapitel 5 und 6), sowie generell die soziale, kulturelle und symbolische Ordnung der Geschlechter eine wichtige Rolle. Aus Sicht der Jugendlichen war diese Ordnung von männlicher Dominanz geprägt und die subordinierte soziale Position von Mädchen und Frauen wurde – wie bereits weiter oben an einigen Beispielen ausgeführt – mit Hilfe vielfältiger Argumente begründet und auch reproduziert. In der postkolonialen Geschichte Malawis wurden kulturelle Werteorientierungen von dem autoritären Ein-Parteienstaat vorgegeben und konnten jahrzehntelang nur "hinter vorgehaltener Hand oder in codierter Form kritisiert werden. Nun, da viele (politische und moralische) Ordnungsvorstellungen im "neuen" Malawi öffentlich zum Disput standen, erschien die Betonung männlicher Superiorität für die männlichen Jugendlichen und jungen Männer essentiell. Neben der Bedeutung für die Herausbildung der eigenen Geschlechtsidentität, die natürlich für Jugendgruppen allgemein einen hohen Stellenwert einnimmt, war die dieserart konstruierte Hierarchie der Geschlechter eine "Wahrheit", die nicht angezweifelt werden konnte. Sie wirkte in alle Dimensionen des Lebensstils in unterschiedlicher Form hinein. Sexualität erwies sich auch bei den Jugendlichen in Malawi als Feld, in bzw. auf dem heftige Machtkämpfe ausgefochten werden, und auf dem hegemoniale Vorstellungen von unterschiedlichen Akteuren und Institutionen miteinander konkurrieren. Die Kontrolle über Sexualität war ein essentieller Bestandteil der Strategien von Macht, die von männlichen Jugendlichen – gleich welcher Szene sie zugeordnet werden können – verfolgt wurden und die sie keinesfalls Preis geben wollten.²³⁰

²²⁹ Die spätere Entwicklung nach den ersten Jahren des Wechsels scheint hier eine allgemeine Veränderung z.B. bezüglich der Wahlbeteiligung oder der Entwicklung der politischen Kultur aufzuzeigen (siehe z.B. die Beiträge in Englund 2002). Ich habe deshalb bewusst darauf verzichtet der Post-Banda-Generation einen spezifischen Namen zu geben, dessen Bedeutung über die rein zeitliche Nachordnung der Regierung Bandas hinausweist und der sowohl "Generation Hoffnung" aber auch "Generation Enttäuschung" lauten könnte. Darüber ist zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit das "letzte Wort" noch nicht gesprochen.

²³⁰ Foucault (1983, 1986a,b) hat für die europäische Geschichte und Gegenwart bereits eindringlich auf diesen Punkt hingewiesen. Zur neueren ethnologischen Diskussion um Sexualität, Körper und Geschlecht siehe z.B. die Beiträge in Alex & Klocke-Daffa (2005).

Von der Jugendszene "FRANCIS" werden vornehmlich ideelle Werte wie Freiheit, Gerechtigkeit und Gleichheit vertreten, die von einer anerkannten sozialen Institution wie der Kirche und vom Elternhaus geteilt wurden. Das Mittel zur "Verwirklichung" der immateriellen Werte ist das Streben nach Bildung, d.h. die Ausbildung des Geistes. Die Szene "JOSEPH" dagegen vertritt materielle Werte wie Reichtum (Geld) und Macht. Dies sind Werte, die zweckrationalen Verhaltensnormen des (kapitalistischen) Marktes oder des individuellen Eigennutzes folgen und die als Mittel der "Verwirklichung" auf physische Kraft fokussieren, die sich im Körper der Jugendlichen manifestiert. Während die der Gruppe "FRANCIS" zugerechneten Jugendlichen zu einer asketischen Lebensführung neigen, die sich an humanistischen Werten der Moderne orientiert, ist die Lebensführung der Szene "JOSEPH" dagegen hedonistisch ausgerichtet und orientiert sich einerseits an kapitalistischen, andererseits aber auch an lokalen und nationalen Traditionen, wie sie aus der postkolonialen Geschichte des Landes als prägend erlebt worden waren. Dementsprechend werden auf der lokalen Ebene des Alltags diese Werte auch durch Personen repräsentiert, die entweder ökonomisch oder/und politisch erfolgreich sind. Beides ist – auch im "neuen" Malawi nur möglich, wenn diese sich nicht in Opposition zu Regierung und Staat befinden.²³¹ Deshalb habe ich den abstrakten Begriff "Staat" als lokalen Repräsentanten für die Szene "JOSEPH" gewählt. Die Werte der Szene "FRANCIS" dagegen werden auf der lokalen Ebene durch die konkrete (Herkunfts)Familie alltäglich repräsentiert. Als globale Repräsentanten der jeweiligen Gruppenwerte gelten für beide Jugendszenen international bekannte Stars (Sportler, Schauspieler, Musiker). Während die Szene "FRANCIS" sich durch schwarze Stars aus Afrika oder der Diaspora repräsentiert fühlt, nehmen für die Akteure der Gruppe "JOSEPH" diese Rolle US-amerikanische *Celebrities* ein. Die Entscheidung darüber, wer auf der globalen Ebene als Repräsentant von der jeweilige Szene anerkannt wird und wer nicht, korrespondiert stark mit den jeweiligen Präferenzen des expressiven und des interaktiven Verhaltens.

Die letzte Dimension der Lebensstile, das kognitive Verhalten, wurde im vorangegangenen Text bereits ausführlich dargestellt. Deshalb will ich nur auf drei, wie mir scheint, markante Unterschiede hier eingehen. Der erste Punkt ist aufgrund der Multikulturalität des "Lebensraums" der Szenen von Bedeutung, denn er betrifft das Bekenntnis der jeweiligen

²³¹ Dies ist neben der zwar ambivalent geäußerten, jedoch durchgängig vorhandenen Sympathie für das frühere Banda-Regime bzw. durch die nostalgische Verklärung der postkolonialen politischen Geschichte Malawis ein weiterer Grund, warum ich bei Jugendlichen dieser Szene parteipolitische Sympathien auf Seiten der ehemaligen Regierungspartei (MCP) vermuten würde. Dies ist jedoch nur eine Hypothese, die nicht durch empirische Daten belegt ist. Zudem ist die parteipolitische Zuordnung in Malawi stark regional bezogen und personengebunden. Die neuere politische Geschichte Malawis hat jedoch gezeigt, dass die Fluktuation von Politikern zwischen den politischen Parteien keine Seltenheit ist. Parteiprogramme scheinen nur von sekundärer Bedeutung zu sein.

Szenen zu einer Gruppenidentität. Die Gruppe "FRANCIS" neigt zu einer *ethnischen* Identitätszuschreibung, die sich an der lokalen Herkunft des elterlichen Genitors orientiert, wohingegen die Szene "JOSEPH" sich mehr einer *nationalen*, malawischen Identität verpflichtet fühlt.

Der zweite Punkt betrifft das Verständnis von und das Verhältnis zu Macht. Während die Jugendlichen, die der Szene "FRANCIS" zugeordnet werden können, ihre sozialen und ihre leiblichen Praktiken theoretisch reflektieren und dabei auch eine Verortung bezüglich der Einbindung in Machtprozesse vornehmen, wird von den Akteuren der Gruppe "JOSEPH" soziale und leibliche Praxis als mimetischer Akt verstanden, dem keine theoretische Verortung in Machtprozessen folgt. Macht wird nur insoweit reflektiert, indem sie zum individuellen Nutzen funktionalisiert werden kann.

Dies – und nun komme ich zum dritten und letzten Punkt – hat einen unterschiedlichen Umgang mit Konflikten zur Folge. Da die Jugendlichen der Gruppe "FRANCIS" Konflikte in Machtprozesse eingebettet konzeptualisiert und anhand globaler humanistischer Werte, denen sie verpflichtet ist, politisiert, besteht hier ein reflektierter Zugang zur Lösung von Konflikten, der auch Möglichkeiten des Widerstands transportiert. Dadurch entsteht für die Jugendszene erhebliches Potential, das zu einer Transformation zu politischen Protestgruppen führen kann, jedoch nicht zwingend muss. Obgleich der Ausschluss von Konsummöglichkeiten der "kapitalistischen Welt" kritisch bemerkt wird, unterbleibt bei Akteuren der Szene "JOSEPH" eine spezifische, bewusste Einbettung der Konfliktursachen in Machtprozesse. Stattdessen werden Strategien der "magischen" Lösung von Konflikten bevorzugt, die stark individualistischen Interessen folgen. Mögliches widerständiges Potential wird nicht politisiert nicht als gruppenspezifische, systemüberwindende Kraft realisiert, sondern vielmehr einer "ritualisierten" Lösung durch das gemeinsame Agieren als Gruppe zugeführt. Dies mag dem Einzelnen durchaus Erleichterung von Konfliktdrücken bringen, ihn persönlich stärken und sogar potentiell zu einer "realen" Lösung eines spezifischen Konflikts beitragen. Doch das Potential längerfristig als *Gruppe* politisch wirksam zu werden, indem Kritik an der eigenen sozialen Lage in Widerstand zu hegemonialen Strategien als soziale Statusgruppe formuliert wird, ist damit wesentlich geringer.

Da, wie sich gezeigt hat, der Konsum von populärer Musik eine immens wichtige Rolle bei der Konstituierung des jugendlichen Lebensstils spielt, weil sich die Jugendlichen daraus wichtige inhaltliche und formale Elemente aneignen, um ihre Lebenswelt sinnhaft zu konstruieren, handelt das folgende Kapitel von den unterschiedlichen Traditionen und Spielarten malawischer Populärmusik. Der Darstellung der malawischen Lebenswelt und der

Analyse der ideal-typischen Lebensstile malawischer Jugendszenen folgt nun eine Darstellung der musikalischen Welten. Dabei wird auch hier versucht widerständiges Potential sowohl auf der semantischen Ebene (Musiktexte), der audio-visuellen Darbietungsformen über elektronische Medien (Radio, Tonträger, Musikvideos) und der konzertanten Aufführungspraktiken (Konzerte) als auch auf der symbolischen (audio-visuelle und performative Inszenierungsformen der Musikanten und ihrer Musik) zu identifizieren.

KAPITEL 4

Populäre Tanz- und Unterhaltungsmusik in Malawi:²³² "This song will sing history, your story, my story"

*Ndikuthokoza pondipatsa ufulu*²³³
Koma ufulu ndi njala sumakoma
(Thank you for the freedom
But freedom with an empty stomach is nothing)

Lucius Banda: *Njira Zao* (Their Ways)
Aus dem Album *Ceasefire* (1995)

GL6 is Back in Dwangwa
We have a-gone to see ya, a support in the pitch
A fuck-a list of niggas, I'm comin'
(...) *a sucker from Nkhata Bay here to Dwangwa*
*You gotta-ah!*²³⁴

Auszug einer Komposition von GL6
(eine Gruppe junger Rapper aus Nkhata Bay/Dwangwa, Malawi 2000)
zit. nach Fenn (2004: 109)

*

"There is no lack of research literature on music in Malawi", stellt Gerhard Kubik im Vorwort einer Aufsatzsammlung (Strumpf & Phwandaphwanda 1993: Foreword) fest, die verstreute musikethnologische Beiträge über und aus Malawi bündelt. Und er fährt fort: "In fact, Malawi figures among some better studied areas in the panorama of sub-Saharan musical cultures"

²³² Die große Vielfältigkeit von Tanzmusik-Traditionen, die mehr oder weniger tief in rituelle Kontexte eingebettet sind (wie beispielsweise *Vimbuza*, *Gule Wankulu*, *Chioda* oder *Chilimika*) können in diesem Kapitel aufgrund des beschränkten Platzes nicht behandelt werden, obwohl sie auch unterhaltende Funktionen besitzen. Kompetente Einblicke in die *Vimbuza* Tradition bieten z.B. Soko (1984), Vail & White (1991: bes. 231-277) und Friedson (1996). Zu *Chilimika* siehe z.B. Gilman (2001, 2004). Das nachfolgende Zitat stammt von Lucius Bandas Komposition *Down Babylon* des gleichnamigen Albums (1995a).

²³³ *Ufulu* bedeutet nicht nur Freiheit sondern auch Großmut oder Großzügigkeit (Morris 2000: 64), wurde aber von allen Übersetzern, mit denen ich zusammengearbeitet habe in diesem Zusammenhang mit "Freiheit" übersetzt. Vgl. dazu auch Lucius Bandas Komposition *Ufumu wa Ambuye* (God's Sovereignty) auf dem Album *Ceasefire* (1995b), in der er singt: *Ndikuthokoza pondipatsa ufulu, koma ufulu ndi njala siumakoma. Kapolo okhuta apotsa mfumu ya njala.* (Thank you for giving me freedom but freedom with hunger is never sweet. A slave who is full is happier than a hungry master). Siehe Chirambo (2002: 110).

²³⁴ Der Rap wurde ursprünglich anlässlich eines Fußballspiels einer Schulmannschaft komponiert (siehe Fenn 2004: 107).

(*ibid.*).²³⁵ Im Bereich der frühen populären Musik Malawis sind es vor allem die musikethnologischen Arbeiten Kubiks, in denen er sich in schriftlicher Form (oftmals in Zusammenarbeit mit einheimischen Musikern und Wissenschaftlern), aber auch durch die Sammlung von Film- und Tonaufnahmen (z.B. Kubik 1974, Museum Collection Berlin [West] 1989, Kubik 1995) und durch das eigene Musizieren mit malawischen Musikern (z.B. der Kachamba Brothers' Band [Kachamba 1992]) detailliert und differenziert aus musikethnologischer Perspektive mit verschiedenen malawischen Musiktraditionen beschäftigt.²³⁶ Diese musikethnologischen Arbeiten leisten einen wichtigen Beitrag zu Debatten innerhalb der Vergleichenden Musikwissenschaften.

Neuere malawische Populärmusik der Post-Banda-Zeit hat nach der Lockerung der Zensurmaßnahmen der MCP-Regierung einen erheblichen Zuwachs an stilistischer Vielfalt erfahren. Für malawische Rezipienten wurde die Musik durch die zunehmende Privatisierung der Musikindustrie und von Medien, die diese pluralistischen Musiktraditionen durch die Möglichkeiten der elektronischen Speicherung und Reproduktion (z.B. durch Musikkassetten oder Musikvideos) verbreiteten sowie durch lokal oder international gesponserte Konzert-Tourneen vermehrt zugänglich gemacht (z.B. durch politische Parteien im Rahmen von Wahlkampfveranstaltungen oder beispielsweise von der nationalen Getränkeindustrie im Rahmen von Werbekampagnen und durch Institutionen der Entwicklungszusammenarbeit im Rahmen von Hilfsprojekten).²³⁷ Die meisten der im Ausland produzierten, internationalen aber auch viele der lokalen Aufnahmen verschiedener populärer Musikstile sind auf den

²³⁵ Zu früher populärer Musik in Malawi siehe Chakanya (1921), Nurse (1964 and 1993), Katundu (1993), Kubik (1968, 1971/72, 1974, 1981, 1982, 1987a, 1989a,b, 1993a,b,c, 2004), Malamusi (1993, 2004), Strumpf (1989, 1992, 1998), Strumpf & Phwandaphwanda (1993), Muyenza & Strumpf (1993) sowie Anonymous (1999b). Die Doppel-LP der Museum Collection Berlin (West, hg. von Artur Simon, 1989) sowie Paseli (1989) und Kachamba (1992) bieten musikalische Beispiele. Eine Übersicht der Filme und Musikaufnahmen Daniel Kachambas gewährt Kubik (1988). Für einen enzyklopädischen, kurzen Überblick postkolonialer malawischer populärer Musik siehe Harlow (1985), Lwanda (1999) und Bender (2000: 239-243). Lwanda (1999) enthält eine Auswahl-Diskographie verschiedener neo-traditioneller malawischer Musiker. Seine Pamtondo Records' Internet-Seite (www.pamtondo.com) bietet CDs, MCs und Musikvideos unterschiedlicher malawischer Musiktraditionen an. Eine historische Analyse im Kontext kolonialen und postkolonialen politischen Widerstands ist bei Cimombo & Chimombo (1996) und Chirwa (2001) zu finden, zu zeitgenössischen malawischen neo-traditionellen Musikstilen, sozialen sowie politischen Botschaften, politischem Widerstand sowie zu Zensurmaßnahmen siehe Chirambo (2001, 2002, 2004, 2006) und Lwanda (1998, 1999, 2003, 2004, *forthcoming*). Neuere, zeitgenössische Musikstile wie malawischen Rap, HipHop, Ragga und Ragamuffin diskutieren Fenn (2004, *forthcoming*) und Gilman & Fenn (2006). Ein Vergleich des Sprachgebrauchs bei tanzanischem und malawischem Rap bieten Perullo & Fenn (2003), vgl. auch Fenn & Perullo (2000) für eine frühere Version des Artikels.

²³⁶ Vgl. Bender (2000: 239ff.). Die Würdigung von Kubiks Publikationen kann aufgrund der enormen Produktivität des Autors und Musikers, der Malawi auch durch verwandtschaftliche Beziehungen verbunden ist, an dieser Stelle nur exkursorisch bleiben. Zu Kritik an Kubiks theoretischem Ansatz siehe Kapitel 1.

²³⁷ Auch der Import regionaler und internationaler audio-visueller Tonaufzeichnungen aus benachbarten Ländern (wie beispielsweise aus Tanzania) sowie der Einfluss von globalen Medien (wie das Internet oder internationaler sowie regionaler Musiksendungen des Fernsehens, beispielsweise aus Südafrika) trugen zur Pluralisierung der Musikszene in Malawi bei (siehe weiter unten).

malawischen Märkten als illegal kopierte Musikkassetten (*bootlegs*) erhältlich. Dies gilt besonders für von den urbanen Zentren abgelegenen, ländlichen Regionen. Obwohl eine Institution, die *Copyright Society of Malawi* (COSOMA), existiert, ist diese Form der "Piraterie" (sowohl von Audio- als auch von Videokassetten – und in neuerer Zeit auch von den digitalen Speichermedien CD und DVD) in Malawi weit verbreitet.²³⁸ Original-Kassetten werden mit einem Aufkleber gekennzeichnet. Kassettenpiraterie ist zwar ein Betrug an den KünstlerInnen, jedoch manchmal der einzige Weg, auf dem neuere und/oder begehrte Musik- (und Video-) Aufnahmen den Weg zu den Rezipienten finden. Die wenig kostenintensive Herstellung der Kopien bedeutet allerdings nicht unbedingt, dass die Käufer damit die Produkte günstig erwerben können. Da besonders in ländlichen Regionen ein unzureichendes Distributionssystem für die Tonträger existiert, können die Kaufpreise für kopierte Kassetten, deren technische Qualität oftmals wesentlich schlechter ist als die der Originalaufnahme, höher sein als für das Original-Produkt. Es ist zu erwarten, dass die zunehmende Digitalisierung das Problem zukünftig noch verschärfen wird, da diese Technologie Kopien (fast) ohne Qualitätsverlust ermöglicht. Allerdings bedarf es des Zugangs zu digital arbeitenden technischen Geräten (z.B. Computer mit Kopierfunktionen für CD- und/oder DVD), und die globale Musik- und Film-Industrie hat inzwischen bereits Techniken entwickelt, um das illegale Kopieren zu verhindern, wie beispielsweise die Ausrüstung der Original-Produkte mit elektronischen Kopierschutz-Mechanismen. Diese können jedoch längst von findigen Computerbenutzern umgangen werden.

In neueren Fallstudien, die sich vornehmlich mit der Kommentierung der Folgen des politischen Wandels in Malawi befassen, wurde besonders von malawischen Autoren das Forschungsfeld der populären Musik immer wieder aufgegriffen (z.B. Chimombo & Chimombo 1996, Chirambo 2001, 2004, 2006, Lwanda 1998, 2003, 2004, *forthcoming*). Dabei wurde die Populärmusik zwar oft aus der Produzentenperspektive (besonders in Hinblick auf das subversive politische Potential der Liedertexte und den Diskurs über HIV/AIDS) historisch vergleichend analysiert. Arbeiten über zeitgenössische malawische Musikstile, die aus sozialanthropologischer Perspektive musikethnologische Daten theoretisch und dabei Fragen nach Widerstand und (individuellen) Spielräumen der Akteure (*agency*) aus der Sicht jugendlicher Rezipienten untersuchen, liegen bisher aber nur in wenig systematisierter Form vor. Erst in neuerer Zeit erschienen Publikationen aus dem Umfeld der US-amerikanischen *University of Indiana*, die auch über die Analyse der semantischen Ebene hinausgingen und vermehrt aus der Perspektive der jugendlichen Konsumenten diskutierten

²³⁸ Eine Gesetzgebung zum Urheberrecht musikalischer Kompositionen (*Copyright Act of Malawi*) wurde in Malawi erst 1988 formal verabschiedet (Lwanda 1995: 136).

(z.B. Perullo & Fenn 2003, Fenn 2004, *forthcoming*, Gilman & Fenn 2006). Daran schließt die vorliegende Arbeit an.

Die sozialen und politischen Transformationsprozesse Malawis, so wie sie aus der Perspektive der Musiker thematisiert werden, eröffnen ein Diskursfeld, in dem Jugendliche nicht nur Stellung beziehen können gegen Unterdrückung und Ausbeutung durch die Elite des Landes, sondern auch gegen andere Hegemonialdiskurse, in denen beispielsweise Klassen-, Generationen- und Geschlechterordnungen sowie Vorstellungen von Ethnizität propagiert werden, zu denen sie in einem konfliktiven Verhältnis stehen. Dieses Feld ist jedoch *nicht ausschließlich* diskursiv konstituiert, wie Chirwa (2001: 1, meine Hervorhebung) feststellt: "In Malawi, as in Africa in general, dance and poetic *performances* are important forms of social discourse" (vgl. dazu auch z.B. die Beiträge in Spencer 1985, Vail and White 1991 oder Kamlongera *et al.* 1992).²³⁹

Bei populärer Musik spielen nicht nur semantische Aspekte der Liedertexte eine Rolle, sondern die Art und Weise der expressiven kulturellen Darstellung, d.h. auf welche stilistische Weise die Aussagen dem Publikum präsentiert werden ist untrennbar mit inhaltlichen Aussagen verwoben. Die in ihrer Gesamtheit inszenierten *Performances* der Populärmusik können von jugendlichen Fans als eine Art Steinbruch verwendet werden, um nach dem Prinzip der *Bricolage* "Sinn zu basteln" (Hitzler 1994) und zur Herausbildung von Ich- und kollektiven Wir-Identitäten. Unterschiedliche neo-traditionelle Musiktraditionen stehen, wie ich im vorangehenden Kapitel gezeigt habe, in einer engen Beziehung zu der Herausbildung von Jugendszenen mit spezifischen Lebensstilen, die nach dem Wegbrechen eng reglementierter Zukunftsperspektiven für Jugendliche durch das Einparteiensystem zunehmend an Bedeutung gewinnen. Allerdings sollen in den folgenden Ausführungen über die musikalischen Traditionen Malawis weder die Produktions- und die Distributionsbedingungen populärer Musik, noch historische sowie transnationale Prozesse vernachlässigt werden.

Anhand der "musikalischen Welten", die speziell dem jungen männlichen Publikum im ersten Jahrzehnt nach dem politischen Wechsel in Malawi zur Verfügung standen, werde ich in diesem Kapitel stilistisch differente Ausdrucksformen populärer Musik in Malawi rekonstruieren. Dazu bedarf es einer historischen Perspektive, um zu verdeutlichen, an welche Traditionen neue musikalische Stile anknüpften. Eine detaillierte Darstellung populärer Musik in Malawi würde, jenseits methodischer Schwierigkeiten, das Genre exakt gegenüber anderen Musikformen abzugrenzen und aufgrund des dafür benötigten umfangreichen Datenmaterials

²³⁹ Zur Theoriediskussion des *Performance*-Begriffs siehe Kapitel 1 dieser Arbeit.

den Rahmen dieses Kapitels sprengen. Deswegen werde ich im Folgenden nur exemplarisch die historische Entwicklung der auf Tonträger aufgenommenen und damit elektronisch reproduzierbaren neo-traditionellen Musik ab dem Zeitpunkt der ersten Schallplattenaufnahmen (nach dem Zweiten Weltkrieg) bis zu dem ersten Jahrzehnt des neuen Millenniums näher eingehen. Ich gebrauche den Begriff "neo-traditionelle Musik" um damit lokale Musiktraditionen zu charakterisieren, die sich industriell produzierter Instrumente und elektrisch verstärkter Ausrüstung bzw. elektronischer Instrumente und Geräte bei der konzertanten Aufführung oder bei kommerziellen Zwecken dienenden elektronisch reproduzierbaren Aufnahmen bedienen.²⁴⁰

In dieser historischen Phase von etwa 60 Jahren wurde aus Nyasaland, dem Mitglied der *Federation of Rhodesia and Nyasaland*, Malawi, aus kolonialer Zwangsherrschaft wurde postkoloniale Autokratie. Schließlich fand ab 1992 der Wechsel zu einem Mehrparteiensystem statt – ein politischer Wechsel, über dessen vielfältige Folgen für männliche Jugendliche bereits im vorangegangenen Kapitel berichtet wurde. Die historischen Transformationsprozesse spiegelten sich auch in einer erhöhten Pluralität von in Malawi produzierten Stilen neo-traditioneller Musik wider, die durch Prozesse der Globalisierung und der "Medialisierung der Welt" beschleunigt wurden und werden.²⁴¹ Nach Malawis Übergangsprozess zu einem Mehr-Parteien-Staat gewann nur ein kleiner Teil der Bevölkerung, die Elite, Zugang zu Technologien, welche die elektronische Reproduktion

²⁴⁰ Ich bin mir darüber bewusst, dass diese Definition nicht unproblematisch ist. Gerhard Kubik (1987: 1-3; 1991: 203-204) hat beispielsweise sowohl den Gebrauch des Begriffs "neo-traditional music" (obwohl er ihn in älteren Publikationen selbst an zentraler Stelle verwendet hat z.B. 1974, 1981) als auch "popular music" mit dem Argument kritisiert, dass – besonders, was den zuletzt genannten Begriff angeht – man nur von "African music traditions" ("afrikanischen Musiktraditionen") von variabler zeitlicher Dauer und mit unterschiedlichen historischen Auswirkungen sprechen könne. In Anlehnung an Mensah (1970), unterscheidet Kubik (1987:2) zwischen "passive", "moribund" und "active music traditions". Diese sich an Oswald Spenglers (1918, 1922) deterministisch konzeptualisiertes Geschichts- und Kulturverständnis anlehrende Position ist zwar kritikwürdig, jedoch ist Kubiks grundsätzlicher Einwand, der sich in seinem Kern gegen eine implizite Hierarchisierung von Kunsttraditionen wendet, welche die Dominanz und die Qualität eurozentrischen Geschichtsverständnisses propagiert, durchaus berechtigt. Doch sollte Erlmanns (1991: 9ff.) frühe Beobachtung der Bedeutung der Beziehung zwischen "Tradition" und "Modernität" aus der emischen Perspektive zeitgenössischer afrikanischer Musiker und die daraus resultierende Dynamik zeitgenössischer afrikanischer Musikkulturen nicht vergessen werden. Auch eine Entscheidung für den Gebrauch der Terminologie "Musiktraditionen" bleibt allgemein unbefriedigend, weil damit der unscharfe und von Kubik nicht näher definierte Begriff der Tradition eingeführt wird. Allerdings trifft das partiell auch auf die von mir benutzte Terminologie der "neo-traditionellen Musik" zu, die jedoch die von mir beabsichtigte Einschränkung des Untersuchungsfeldes gegenüber des größeren Bereichs der populären Musik besser gewährleistet. Angesichts der lokalen Aneignungsprozesse globaler musikalischer Traditionen durch KünstlerInnen und RezipientInnen/KonsumentInnen erheben diese musikalischen Stile der Populärmusik den Anspruch zur "Tradition" zu werden. Deshalb habe ich mich in diesem Kapitel für die Verwendung des umstrittenen Begriffs "neo-traditionell" entschlossen, auch wenn diese Lösung ebenfalls nicht völlig befriedigend ist.

²⁴¹ Die von Altheide & Snow (1988) als "mediation" bezeichneten Prozesse der Medialisierung werden als "impact of the logic and form of any medium involved in the communication process" (*ibid.*: 195) definiert. Bei dieser sehr allgemein gehaltenen Definition stehen die Anpassungsleistungen an die Bedürfnisse der Medien mit dem Ziel, eine hohe Publizität zu erlangen, im Zentrum.

(durch Audio- und Videokassetten, auch durch digitale Medien wie beispielsweise CD, DVD und das Internet, siehe weiter unten und das folgende Kapitel) ermöglichten.²⁴² Die Lockerung der restriktiven Kontroll- und Zensurmaßnahmen führte jedoch allgemein zu einer Pluralisierung ästhetischer Optionen durch die Entwicklung einer Vielzahl musikalischer Stile, die ihre Botschaften nicht nur durch die gesungenen Texte kommunizierten, sondern auch durch die "Rahmung" der musikalischen Präsentation mittels eines komplexen Geflechts von Symbolen. Die Gesamtheit eines musikalischen Stils wird in Abhängigkeit von spezifischen sozialen, kulturellen und historischen Zusammenhängen durch performative Akte hervorgebracht. Die Schaffung eines musikalischen Gesamtstils setzt von den ihn produzierenden sozialen Akteuren (Individuen oder Gruppen) einen Willen zur Stilisierung voraus und beinhaltet mehr als nur die klangliche und semantische Darbietung von Musikstücken. Ein Musik-Stil schließt die öffentliche Präsentation von spezifischen "Techniken des Körpers" (Mauss 1997a) wie beispielsweise Tanz, Mimik, Gestik, Sprachgebrauch, Körperdekorationen (Kleidung, Frisuren, Schmuck u.a.m.) ein und impliziert mimetische Aneignungsprozesse durch das Publikum, die auch als Prozesse der Verleiblichung bezeichnet werden können (siehe dazu Kapitel 1). Durch die Prozesse soziokultureller Aneignung der von mir im Folgenden beschriebenen Kunstform der neotraditionellen Musik durch das junge Publikum rücken die Körper von Adoleszenten, Jugendlichen und jungen Männern sowie deren öffentliche Repräsentationen in den Mittelpunkt des Interesses. Die jungen Körper erscheinen als "(...) the site on which a youth culture, which is also a counterculture, is expressed. (...) If we consider that countercultural manifestations are above all a language that makes self-expression possible, then the body can be seen as the main tool of young people, the only resource at their disposal in the public space." (Diouf 2003: 10).

Aber nicht nur auf der Ebene der "Körpersprache", sondern auch auf der textlich semantischen Ebene hat Musik kommunikative Funktionen wie beispielsweise die Speicherung von Geschichte, die durch die Präsentation als Liedertexte im performativen Kontext neue Lesearten ermöglicht und sie so einer kritischen Reflexion des Publikums

²⁴² Zu allgemeinen Auswirkungen der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken siehe Benjamins (1963) wegweisende Publikation, die einerseits metaphysisch argumentiert (durch die Einführung des Aura-Begriffs), andererseits aber auch politisch, indem sie Kritik an der Moderne sowie an der Funktionalisierung von Kunst durch autoritäre Massenbewegungen (wie beispielsweise Faschismus) formuliert. Nach Benjamin verwandeln sich Bilder durch die Möglichkeit der unbegrenzten Reproduzierbarkeit in Abbilder mit der Folge, dass sich dabei deren "Aura" verflüchtigt. Diesen Verlust von Aura bestreitet jedoch Erlmann (1995: 12) in Anlehnung an Chambers (1990): "Es ist nicht länger die körnige Textur eines *originalen* Gemäldes oder Objektes, einer originalen Stimme, die uns in eine Geschichte und eine Tradition hineinzieht, sondern es ist die Quantität der folgenden Reproduktionen, die uns heute eine historische Präsenz und die Reproduktion einer Aura garantieren" (*ibid.*: 12, kursiv im Original). Vgl. auch Schulz' (2001: 346f.) Kritik an der These der "corrupting power of mass culture", die von Vertretern der "Frankfurter Schule" (z.B. Horkheimer & Adorno 1972) geäußert wurde.

zugänglich macht.²⁴³ Populäre und speziell neo-traditionelle Musik erzählt – oder besser: singt – von Geschichten des alltäglichen Lebens, so, "wie es wirklich ist". Denn die SängerInnen und die Musikgruppen übernehmen in ihren Texten die Perspektive der "einfachen" Leute und teilen diese mit der Mehrheit des Publikums.²⁴⁴ Damit wird den ZuhörerInnen nicht nur eine Möglichkeit der Identifikation mit den in den Musikstücken formulierten Aussagen, sondern auch des Vergleichs mit eigenen Vorstellungen zukünftiger Szenarien geboten. Ich stimme mit Chirambo (2002: 104) an Gramscis (1956, 1980, 1987, 1991) theoretischen Ansatz angelehnten Perspektive überein, der populäre Musik in Post-Banda-Malawi sieht, als "an emerging political discourse; as a space for debate and action against the dominant ideology of the élite."²⁴⁵

Probleme und Konflikte des täglichen Lebens und soziale, politische und ökonomische Auswirkungen der Transformationsprozesse waren besonders während der ersten beiden Amtsperioden von Bakili Muluzi und der Regierungspartei UDF ein prominentes Thema malawischer neo-traditioneller Musik – und sie sind es bis in die neuere Gegenwart, wengleich mittlerweile eine Akzentverschiebung festzustellen ist (siehe weiter unten). Doch längst nicht alle Kompositionen vermitteln explizite politische Inhalte. Auch scheinbar "unpolitischen" Liedern wohnt in vielen Fällen kritisches Potential inne, zumindest, wie ich weiter unten zeigen werde, auf der strukturellen Ebene (z.B. durch den polysemen Charakter der Liedertexte oder den symbolischen Bruch mit anerkannten Normen der hegemonialen Kultur).

In diesem Kapitel stelle ich bekannte postkoloniale malawische MusikerInnen vor, die in spezifischen historischen Phasen "populär" waren.²⁴⁶ Anhand von Beispielen zeichne ich Stilentwicklungen malawischer neo-traditioneller Musik exkursorisch nach. Zwei Unterhaltungs- und Tanzmusik-Traditionen, Gitarren-Musik und *Kwela Jive*, dienen als wesentliche Beispiele, um die historische Periode vor und während der Herrschaft des "Life

²⁴³ In den meisten afrikanischen Länder sind reine Instrumentalstücke in der neo-traditionellen Musik nicht weit verbreitet.

²⁴⁴ Vgl. z.B. die Rap-Komposition *Hali Halisi* (Swahili: "The Real Situation") des tanzanischen Musikers Mr. 2 alias "Too Proud" (Joseph Mbilinyi) von seinem Album *Niite Mr. 2* (1998), das ein großer musikalischer Erfolg in Malawi, Tanzania und im gesamten ostafrikanischen Raum Ende der 1990er Jahre war, oder Lucius Bandas Komposition *Down Babylon* von seinem gleichnamigen Album (1995a), in der er singt: "(...) this song is dedicated to all the families that have lost their loved ones through the system of Babylon (...) this song will sing history, **your** story, **my** story (...)". Das bedeutet jedoch nicht, dass populäre Musik *per se* einen "populären Geschmack oder Erfahrung ausdrückt", wie Erlmann (1995: 12) anmerkt.

²⁴⁵ Dieser theoretische Ansatz wurde ab den 1970er Jahren von Vertretern des 1964 gegründeten "Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies" (CCCS) vor allem durch die Debatte um Populär- und Jugendkulturen im akademischen Diskurs "populär" (siehe dazu auch die Einleitung dieser Arbeit und zur Geschichte der *Cultural Studies* Marchart 2008).

²⁴⁶ Ich gebrauche den Begriff "populär" an dieser Stelle in dem Sinn, dass die KünstlerInnen ein großes Publikum erreichten.

President" H.K. Banda und der Einheitspartei MCP (1964-1994) abzudecken. Es folgen Beispiele musikalischer Stile, die sich während und kurz nach dem politischen Wechsel 1994 großer Beliebtheit beim malawischen Publikum erfreuten. Dabei fokussiert meine Darstellung vornehmlich auf die Aussagen der Texte. Nach der Vorstellung der zwei für männliche Adoleszente und Jugendliche sehr attraktiven Stile neo-traditioneller Musik, Reggae und Rap, die sich erst in Post-Banda-Malawi in großer Vielfalt entwickeln konnten und sowohl in elektronisch reproduzierbarer Form (Tonaufnahmen) als auch durch öffentliche Präsentationsformen (Konzerte, Ausstrahlungen im Radio) eine weite Rezeption erfuhren, werden beide Musikstile verglichen. Zunächst wird anhand von Konzertereignissen, die jeweils von Vertretern der beiden in Kapitel 3 herausgearbeiteten Jugendszenen, "FRANCIS" und "JOSEPH", vorrangig besucht werden, das politische Potential (bezogen auf die Dimension der *politics*) der *Performances* herausgestellt. Dann folgt ein Vergleich der beiden auf Tonträgern vorliegenden Musikstile. Im letzten Teil des Kapitels werde ich am Beispiel eines der bekanntesten malawischen Musikers den Zusammenhang zwischen Reggae-Musik und aktivem politischem Engagement, das zu konkreten politischen Handlungen (bezogen auf die Dimension der *polity*) führt, diskutieren. Das Kapitel schließt mit einem weiteren Beispiel, das deutlich macht, auf welche Weise kritisches Potential, das besonders in Reggae-Stilen auszumachen ist, zu konkreten sozialen Handlungen und politischen Aktionen (bezogen auf die Dimension der *policy*) führen kann.²⁴⁷

4.1 Populäre Musik, elektronische Medien und das Publikum

Malawi was the country where visiting gentlemen were asked to shave off beards, ladies had to keep their skirts below the knee and everyone had to measure their jeans for signs of illegal flare. Until 1994. Then, a new, democratically elected government booted out the sagging, apartheid South African-aligned dictatorship of 'Life President' Hastings Banda. Though the poverty remains--this is a country where 'as heard on the radio' is still more common than 'as seen on TV' – Malawi is once more a free and vibrant nation – and music is everywhere."

Lwanda (1999: 533)

Malawische Musik wurde historisch durch verschiedene externe afrikanische und außer-afrikanische Musiktraditionen wie beispielsweise im 19. Jahrhundert durch Instrumente und Tänze der Ngoni des Südlichen Afrika, später auch durch westliche Kirchen-, Militär- und

²⁴⁷ Zu den Dimensionen des Politikbegriffs siehe die Einleitung dieser Arbeit.

Schulmusik beeinflusst. Bedingt durch die große Anzahl an Arbeitsmigranten in die Minen nach Südafrika und in den *Copper Belt* (im kolonialen Nordrhodesien, dem heutigen Zambia), verbreiteten sich im frühen 20. Jahrhundert Banjo- und Gitarrenstile in Malawi sowie in der gesamten Region. Mit der Einführung von Grammophonen, Radios und Musikkassetten vergrößerte sich der Einfluss nord- und südamerikanischer, südafrikanischer und kongolesischer Tanzmusikstile schnell (siehe Kubik 1993b: 5). Nachdem in Malawi ab 1994 öffentliche Video-Kinos aufkamen und mit der zunehmenden Pluralisierung und Privatisierung der Radiostationen ab 1999 (siehe Media Institute of Southern Africa 2004: 29ff.) kam es zu einer stärkeren Verbreitung lokal produzierter und global erfolgreicher Pop-Musik unter dem malawischen Publikum.²⁴⁸ Obwohl die Einführung eines nationalen Fernsehens bereits seit 1996 geplant war, konnte die Ausstrahlung der ersten Programme des malawischen Fernsehens erst ab 2000 beginnen (*ibid.*: 31f.).²⁴⁹

Nach dem politischen Wechsel erweiterte auch der staatliche Radiosender, die *Malawi Broadcasting Corporation* (MBC), der als vormals völlig von dem herrschenden Regime kontrollierte Monopolist bisher mit einem Programm (MBC 1) landesweite Sendungen ausgestrahlt hatte, sein Angebot um ein weiteres (MBC 2). Seit 1998/99 wurden in Städten wie Blantyre oder Lilongwe kleinere, private, lokal operierende Radiostationen gegründet, die nach und nach die Reichweite ihrer Programme landesweit auszudehnten. Ferner entstanden lokal sendende Radiostationen mit meist religiös ausgerichteten Programmen wie beispielsweise *African Bible College* (in Lilongwe) oder *Calvary Family Church Radio*, *Transworld Radio* sowie *Blantyre FM* (in Blantyre), *Radio Islam* (in Limbe) und *Radio Maria*.²⁵⁰ Weiterhin wurden *Radio Yako*, "Malawi's first internet radio" (www.radioyako.com) oder *KwachaFM* (www.kwachafm.com), die von den USA, Großbritannien, Südafrika und auch von Malawi aus produziert werden, gegründet.²⁵¹ Das Radio ist, wie in vielen anderen afrikanischen Ländern, das einflussreichste Kommunikationsmedium in Malawi. Nach UNICEF & ACPF (2006: 52) besaßen 2006

²⁴⁸ Allerdings gab es auch schon vor 1994 – je nach regionaler Lage und Zugang zu technischem Equipment – die Möglichkeit, ausländische Radiosender zu empfangen (z.B. aus Tanzania und Südafrika) oder internationale Programme aus Europa (z.B. *BBC World Service* oder Deutsche Welle).

²⁴⁹ Vornehmlich in den Städten und in den Strandhotels der touristischen Gebiete um den Malawisee konnten bereits schon zuvor externe Fernsehsender wie beispielsweise *Channel O* aus Südafrika (ein pan-afrikanischer Musiksender) oder *MTV* aus den USA über Satellitenverbindungen empfangen werden.

²⁵⁰ Obgleich *Transworld Radio* ursprünglich das Ziel hatte, einen nationalen Senderadius zu gewährleisten, bekam die Radiostation im Dezember 2000 nur eine Lizenz für eine lokale Programmausstrahlung (in einem Radius von etwa 50 km um Blantyre). *Radio Maria* (www.radiomaria.mw) wurde ursprünglich in Italien von Priestern und Gemeindemitgliedern gegründet und strahlt nun von Mangochi (Südmalawi) 24 Stunden täglich Programme mit vorwiegend religiösen aber auch sozialen Themen aus. Die Radiostation sendet vornehmlich in Chichewa/Chinyanja, es gibt jedoch auch einige wenige Programme in der Yao-Sprache.

²⁵¹ *KwachaFM* sendet überwiegend urbane Musik aus Malawi und aus afrikanischen Ländern der Region Südliches Afrika.

beispielsweise fast Dreiviertel der gesamten Haushalte Malawis ein Radiogerät (städtische Haushalte: 90%, ländliche 70%).

Blantyre entwickelte sich immer mehr zur "Medienhauptstadt" Malawis. So kamen ab 1998 zwei neue ambitionierte private Radiostationen in Blantyre hinzu: Dort gründete sich *FM 101 Power*, eine private Radiostation, die ihren Senderadius nach und nach auf die *Central* und später auch auf die *Northern Region* ausdehnte. Ein Jahr später, 1999, ging mit *102,5 Capital Radio* eine weitere private Radiostation in Blantyre auf Sendung, die ebenfalls ihren Senderadius schnell ausdehnen und ab 2000 durch eine Partnerschaft mit südafrikanischen Medienunternehmen einen neuen transnationalen Akzent setzen konnte. Beide Stationen senden vornehmlich Musik- und Unterhaltungsprogramme. Der Einfluss der Regierungspartei auf die neuen Medienbetriebe wurde nach 1994 immer wieder durch entsprechende Regulative (z.B. Gründung der *Malawi Communication Authority*, MARCA, 1999) oder durch die Nichtratifizierung der Gesetzgebung zur Regelung der freien Kommunikation (*Communications Bill*, 1999)²⁵² tendenziell aufrecht erhalten und blieb – wenngleich auch in wesentlich liberalisierter Form – weiterhin bestehen. Die Einbettung der Produktions- und Distributionsprozesse medialer Produkte in Machtprozesse ist unübersehbar.

Neben privaten Radiostationen etablierten sich nach 1994 auch private malawische Produktionsfirmen wie z.B. ab 1999 die *Kings Multimedia Productions Ltd.* in Blantyre (siehe Media Institute of Southern Africa 2004: 29ff.). Durch die voranschreitende weltweite Digitalisierung der Medien wurde der Einfluss des Internets auch in Malawi immer größer. Besonders für die malawische Elite hat mittlerweile das Internet eine wichtige Rolle bei der globalen Distribution malawischer populärer Musik unterschiedlicher Stilarten und lokaler Adaptionen internationaler Musiktraditionen (wie beispielsweise Rap, Reggae, *R'n'B*, aber auch Gospel- und Hymnen der Kirchenmusik) sowie von Tänzen und der visuellen Darstellung von Musik durch Musikvideos übernommen.²⁵³

Die digitale Datenübertragung hat nicht nur die Produktions-, Distributions- und Konsummöglichkeiten kultureller Produkte verändert sondern auch die Inhalte und die Ästhetik der Repräsentationen. So schaffen beispielsweise Musikvideos – gleich, ob sie in digitaler oder analoger Form vorliegen – durch die Kombination von Klang, Musik und Text

²⁵² Dieses Gesetz ersetzte den seit 1996 formulierten Entwurf eines Rundfunkgesetzes (*Draft Broadcasting Bill*), der nach 1994 die absolute Kontrolle des Banda Regimes über Presse und Rundfunkanstalten abschaffen wollte.

²⁵³ Zur Information über die afrikanische Rap-Szene im Internet siehe z.B. www.africanhiphop.com. Digitale Musikvideos unterschiedlicher technischer, ästhetischer, stilistischer und inhaltlicher Qualität (von professionell produzierten, kommerziellen Video-Clips bis zu Teilen von Konzert-*Performances*, die in Malawi oder auch außerhalb des Landes von Amateuren aufgenommen wurden) sind über die Internet-Portale YouTube (www.youtube.com), MySpace (www.myspace.com) oder MalawitheWarmHeart (www.malawithewarmheart.com) abrufbar.

mit Tanz, Mode und theatralischen Elementen eine eigene Ästhetik (siehe folgendes Kapitel, vgl. auch Seebode 2007). Bislang hat aber aufgrund der knappen ökonomischen Ressourcen nur eine kleine elitäre Gruppe von Malawiern Zugang zu CD- und DVD-Playern sowie zu Computern. Es existiert nach wie vor ein "media gap" zwischen Malawi und den westlichen Ländern. Der "mediale Graben" (Trieselmann 2007) zwischen der "westlichen", ja sogar mehr noch zwischen großen Teilen der asiatischen Welt und Teilen der südlichen Hemisphäre, ist tief. Er ist einerseits durch unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten zu digitalen Medien entstanden, andererseits auch durch die Qualitätsunterschiede der vorhandenen Hard- und Software, sowie durch die unterschiedlichen Bedingungen zur sicheren Inbetriebnahme durch die Mediennutzer (wie z.B. regelmäßige Stromzufuhr, Wartungs- und Reparaturmöglichkeiten, störungsfreie Verbindung zum entsprechenden Server). Obwohl digitale Veröffentlichungsformen wie beispielsweise CD, DVD oder das Internet bisher für die Verbreitung der Mehrheit lokal produzierter Musik in Malawi bisher nur eine marginale Rolle spielten, haben bekanntere malawische MusikerInnen wie beispielsweise Lucius Banda, Black Missionaries, Mlaka Maliro oder Ethel Kamwendo-Banda bereits seit ein paar Jahren begonnen, für ihre Aufnahmen die Möglichkeiten digitaler Technik zu nutzen und neben den Tonaufnahmen auf Musikkassetten diese auch auf DVD durch visuelle Inszenierungen (Musikvideos) zu ergänzen (siehe dazu folgendes Kapitel).

Die Hauptverbreitungsquellen populärer Musik in Malawi immer noch das Radio, (analoge) Audio- und Videokassetten und natürlich Konzertveranstaltungen, bei denen malawische und internationale Musikgruppen vor einem Publikum *live* musizieren. Neben Aktivitäten lokaler Konzertveranstalter und internationaler Institutionen wie z.B. des *French Cultural Centres* in Blantyre (vgl. dazu Abb. 4 in der Einleitung) hat vor allen Dingen seit dem Beginn des neuen Millenniums das *Lake-of-Stars-Festival*, das jährlich an den Stränden des Malawisees statt findet, die lokale Musikszene um internationale Künstler und um ein internationales Publikum bereichert.

Die Mehrheit des Publikums zeitgenössischer malawischer neo-traditioneller Musik besteht aus männlichen Adoleszenten, Jugendlichen und jungen Männern. Nach dem Zusammenbruch der institutionalisierten politischen Jugendorganisationen der vormals regierenden Einheitspartei MCP haben malawische Jugendliche nach neuen Vorbildern und Strategien zur Meisterung ihrer Zukunft gesucht. Die von der Banda-Generation tradierten Richtlinien und Optionen waren plötzlich wertlos im "neuen" Malawi, denn Vieles, auf das man sich früher verlassen konnte, war mit dem Abtritt des Autokraten ebenfalls verschwunden – und neue, überzeugende Orientierungshilfen waren umstritten, unsicher oder

existierten erst gar nicht. Deshalb bot es sich für Jugendliche geradezu an, die gemeinschaftsstiftende Funktion von populärer Musik zu nutzen, um sich informell über den gemeinsamen Konsum von Musik zu organisieren und sich wiederum über unterschiedlichen Geschmack innerhalb der Statusgruppe sozial zu differenzieren. Angesichts des sozial, kulturell, ökonomisch und politisch marginalen Status malawischer Adoleszenten und Jugendlicher ist es deshalb von Bedeutung zu fragen, was die essentiellen Themen der von ihnen bevorzugten Musikstile sind, wie diese inszeniert werden und vor allem, ob in den Liedern kritisches Potential gegenüber hegemonialen Vorstellungen allgemein, bzw. Widerstand gegenüber der dominierenden Ordnungsvorstellungen zum Ausdruck gebracht wird – und wenn, ob dieses kritische Potential zu konkreten sozialen und politischen Handlungen bei Jugendlichen führt oder führen kann.

4.2 Traditionen populärer Tanz- und Unterhaltungsmusik

4.2.1 Musikalische Traditionen in der Kolonialzeit: Black Paseli, der Pionier elektronisch reproduzierbarer, neo-traditioneller Gitarrenmusik Malawis

Der erste neo-traditionelle malawische Musiker, dessen Lieder auf Schallplatten aufgenommen wurden, war Black Paseli. Geboren am 6. August 1921 in Mlumbe, einem zu Zomba gehörigen Dorf (Katundu 1993: 53), entwickelte er sich schnell zum Pionier malawischer neo-traditioneller Musik. Er starb dort am 26. Mai 1998 (Strumpf 1998: 28). Seine Biographie (vgl. dazu Katundu 1993, Paseli Brothers Band 1989: Seite B und Strumpf 1998) zeigt, dass die Entwicklung seines Gitarrenstils eng mit globalen Einflüssen verknüpft war, ja sogar ohne diese gar nicht so möglich gewesen wäre. Das Gitarrenspiel lernte Paseli als er ab 1933/34 als "house boy" und "car boy" bei einem britischen Richter namens Mackay in Zomba angestellt war (siehe Katundu 1993 und Strumpf 1989). Das frühe Repertoire des Musikers bestand aus tradierten Liedern der Yao und später auch aus "englischen Liedern", die er während seiner Zeit in der Armee (1938-1945) lernte.²⁵⁴ Dies führte nicht nur zu Cover-Versionen europäischer "Folk-Songs" wie z.B. bei *My Bonnie Lies over the Ocean* (Strumpf 1989), sondern auch zur Verarbeitung der europäischen Einflüsse in Eigenkompositionen. Seine musikalischen Kenntnisse gab Black Paseli früh an seinen älteren Bruder Barry und seine Schwester Ella weiter. Mit ihnen gründete er nach dem Krieg die "Paseli Brothers

²⁵⁴ Paseli war in der britischen Armee u.a. in Burma stationiert. In einem Interview von 1989 gibt er auch schottische Musik, die er bei Aufenthalt in der damaligen britischen Kolonie Rhodesien kennen lernte, als wichtige Inspirationsquelle an (Strumpf 1989).

Band", die in Bars, Bierhallen und kolonialen Clubs auftrat. Strumpf (*Liner Notes* zu Paseli Brothers Band 1989: keine Seitenzahl) stellt die musikalische Entwicklung Pselis in den historischen Zusammenhang mit der kolonialen Herrschaft: "'Pop' guitar groups in Central Africa, such as the Paseli Brothers Band, developed shortly after World War II primarily in places of colonial economic activity and locations where employed people congregated, e.g. commercial centres, government *bomas*, and mining towns."

Die Beschäftigung bei der *Nyasaland Railways Administration* und bei der Armee führten Paseli nach Süd- und Nord-Rhodesien (heute: Zimbabwe bzw. Zambia), nach Indien und Kenia, wobei er stets als Musiker auftrat und neue Einflüsse in sein Repertoire aufnahm.²⁵⁵

Die Instrumentierung der Paseli Brothers Band bestand aus Gitarre, Banjo, Mundharmonika, Hawaii-Gitarre und Akkordeon. Durch frühere Kontakte nach Harare, dem damaligen Zentrum für Musikaufnahmen der Region, gelang es ihm bald nach dem Ende des Ersten Weltkriegs dort erste Musikaufnahmen zu machen.²⁵⁶ Die Zeit war günstig, denn die erstarkende Nachkriegsökonomie der Kolonialgebiete im Südlichen Afrika hatte eine zunehmende Verbreitung von Radio und Grammophongeräten zur Folge, was wiederum die Möglichkeit eröffnete, ein größeres Publikum zu erreichen. Da jedoch die in Anlehnung an militärische Traditionen sehr beliebten Instrumente Saxophon und Trompete im damaligen Nyasaland kaum zugänglich waren, setzte sich bei Bands aus Nyasaland die Gitarrenmusik durch. Die Funktion der damaligen neo-traditionellen Musik stellt Kubik (zit. nach Strumpf 1989: *Liner Notes* zu Paseli Brothers Band, keine Seitenzahl) folgendermaßen dar: "This created (...) a new kind of music that was inter-ethnically communicable, responded to the tastes of the raising working class, and was considered fashionable and status-enhancing". Dies galt nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Musiker.²⁵⁷

Als Paseli 1946 in Zomba Augenzeuge einer Flutkatastrophe wurde, bei der fast 100 Menschen ihr Leben verloren, komponierte er das Lied *Napolo Wachabe* (Napolo [the dragon] is disastrous).²⁵⁸ Dieses Lied und ein weiteres, *Ndifera Mdyenda* (I will die away

²⁵⁵ In einem Interview (Strumpf 1989) äußerte Paseli, er habe in Süd-Rhodesien oft vor einem Publikum, das sowohl aus Schwarzen als auch aus Weißen bestand, gespielt. Er war jedoch nie ein Profi-Musiker, in dem Sinn, dass er sein Geld für den Lebensunterhalt ausschließlich durch seine Musik verdiente. Nach dem Krieg, als er endgültig nach Malawi zurückgekehrt war, spielte er bei privaten Festen und Hochzeiten sowohl in ruralen als auch in urbanen Gebieten sowie in städtischen Bars und Bierhallen.

²⁵⁶ Paseli spricht in einem Interview von 100-200 Liedern für die er jeweils etwa £ 200 - 1000.- erhalten habe (Katundu 1993: 54 und Strumpf 1989).

²⁵⁷ So berichtet Paseli retrospektiv davon, dass für ihn seine musikalische Karriere auch den Effekt gehabt habe, soziale Beziehungen aufzubauen, die ansonsten aufgrund seiner sozialen und ökonomischen Position nicht möglich gewesen wären. Dies gilt besonders für Beziehungen zu Frauen. Kompositionen wie *Che Bella Mpikane* (Bella, listen) oder *Moni Che Anna* (Hello Anna) thematisieren diesen Aspekt (Paseli Brothers Band 1989, A: 7 und 8).

²⁵⁸ Diese Komposition ist zu hören auf: Paseli Brothers Band (1989, A: 4). Einen Versuch, Teile des Textes als Satire auf die Geschlechterordnung zu interpretieren unternimmt Anonymous (1999b). In dem vermutlich von

from home), wurden in Malawi von einem südafrikanischen Geschäftsmann namens Garton 1947 aufgenommen (siehe Katundu 1993). Mit *Napolo* erlangte Paseli auch in Malawi einen hohen Bekanntheitsgrad. Durch den Einsatz bestimmter Spieltechniken (mit Daumen und Zeigefinger der Spielhand werden im "finger-picking-style" Tonläufe erzeugt, die sich mit Akkorden abwechseln) und seinem Gesangsstil, bei dem die Stimme rau und klagend die Aussagen vermittelte, gelang ihm die Schaffung eines unverwechselbaren, eigenen Stils. Inhaltlich beschäftigten sich seine Lieder mit sozialen Problemen des Alltags der "einfachen" Leute in der Stadt: Streit in Bars, Alkoholabusus und das konfliktive Verhältnis der Geschlechter waren dabei zentrale Themen. Zusammen mit Soza Molesi Chisale, Mofolo Chilimbwalo und James Kachamba gehörte Black Paseli zur "ersten Generation" von Musikern, die in der Folgezeit einen neo-traditionellen Gitarrenstil entwickelten und ausbauten, wie er für den gesamten zentralafrikanischen Raum charakteristisch war (vgl. Kubik 1981: 97ff.).²⁵⁹ Besonders der Gitarrenstil, bei dem der Spieler sich des Plektrums zum Anschlagen der Saiten bediente, erfreute sich bald in urbanen Zentren des malawischen Südens wachsender Beliebtheit z.B. in Zomba, der damaligen Hauptstadt und in Blantyre, dem ökonomischen Zentrum, wo sich damals auch der einzige internationale Flughafen befand. Aufgrund der dortigen guten Infrastruktur, der Verfügbarkeit industriell gefertigter ("westlicher") Instrumente und der vielfältig vorhandenen Örtlichkeiten, wo für eine zahlendes Publikum Konzertauftritte veranstaltet wurden, konnte sich die Musiktradition schnell etablieren.

In den ruralen Regionen Zambias (und später auch Malawis) erfuhren Musiktraditionen wachsende Beliebtheit, die durch in Bauweise und Klang an industriell gefertigten Banjos orientierte, meist selbstgefertigte Saiteninstrumente dominiert wurden. Banjos kamen mit den urbanen Tanzorchestern ab den 1920/30er Jahren in die Region Südliches Afrika. Sie gehörten zur instrumentalen Standard-Besetzung von Big Bands, die sich mit einer jazz-artigen Tanzmusik, zu der sich in Einzel- oder Paar- Gesellschaftstanzstilen (wie z.B. Charleston oder Foxtrott) bewegt wurde, zunächst im urbanen Raum der gesamten Region großer Beliebtheit erfreuten.²⁶⁰ Die besondere Bedeutung des Musikinstruments für die *Gender*-Identität männlicher Adoleszenten, besonders in den ländlichen Regionen Zambias und Malawis, wird durch Kubiks Analyse der Funktion von Banjo-Bands für die jungen

Steve Chimombo verfassten Artikel werden auch neuere textliche Anpassungen nach 1994, in denen das Thema AIDS zentral wird, diskutiert.

²⁵⁹ Bekannte Kompositionen von Soza Molesi Chisale sind z.B.: *Chalakwa lelo* (Mistake today) und *Wanyamulidwa Esinati* (She has been carried away, Esinati) (siehe Kubik 1987a: 21 ff.).

²⁶⁰ Nach 1947/48 kam es in den USA zu einer Wiederkehr der Banjo-Musik, die nun in der stilistischen Ausprägung des *Bluegrass*-Stils im weiteren Verlauf zu verschiedenen Plattenaufnahmen (z.B. durch Pete Seeger) führte, die wiederum die Banjo-Stile im Südlichen Afrika beeinflussen sollten (siehe Kubik 1993c: 43).

Musikanten in Zambia deutlich, die Analogien zu Übergangsriten herstellt: "The banjo itself, therefore, has become not only a symbol of a transitional stage in a young man's life, but specifically of the virility, and its expression, associated with the time-framework of puberty" (1993c: 38).²⁶¹

Während des Zweiten Weltkriegs und danach gewann lateinamerikanische Tanzmusik – und mit ihr auch entsprechende Paar-Tanzstile (wie z.B. Rumba oder Cha-Cha-Cha) – an Einfluss. Von den 1950/60er Jahren an verbreitete sich ein weiterer musikalischer Einfluss aus Südafrika in Malawi, der kreativ lokal adaptiert wurde: der "Kwela Flute Jive" (siehe Kubik 1987a, 1993a,c).

4.2.2 Musikalische Traditionen in der Banda-Zeit

4.2.2.1 Daniel und Donald Kachamba: Gitarrenmusik und der *Kwela*-Stil

James Kachambas Söhne, Daniel und Donald verbrachten ihre Kindheit und frühe Jugend mit ihrer Familie in Salisbury, dem heutigen Harare (Zimbabwe). Daniel (1947-1987) und sein jüngerer Bruder Donald (geb. 1955) wurden in Singano, einem Dorf nahe Chileka, Blantyre (Malawi) geboren (siehe Kubik 1987a, 1993a). Nach ihrer Rückkehr nach Malawi gründeten die beiden Brüder die Kachamba Brothers Band, die zunächst *Twist*- und *Jive*-Musik aus Südafrika zu einem eigenen, unverwechselbaren Musikstil, dem *Malawi Twist* verschmolz. Daniel Kachamba entwickelte die von der "ersten Generation" malawischer Gitarristen (siehe weiter oben) praktizierte Musiktradition weiter und baute ihn zu einem spezifischen Gitarrenstil, *sinjonjo* aus (siehe Lwanda 1999: 534). Sein Bruder Donald übernahm südafrikanische, auf industriell gefertigten Metallflöten ("penny-whistles") gespielte Musikformen und verarbeitete diese in einen eigenen, *Malawi Jive* oder *Kwela Jive* genannten Musikstil.²⁶² Zur Musik gehörte auch der entsprechende Tanzstil und oftmals waren Musiker auch gute Tänzer. So galt etwa der junge Donald Kachamba als ein sehr guter *Kwela*-Tänzer: "Donalds dance style, especially characteristic in the twist (...) is considered a way of dancing for adolescents in Malawi. (...) he was perhaps the most outstanding dancer of the *Kwela* in Malawi" (Kubik 1993a: 60).

²⁶¹ Vgl. auch Kubik (1977). In diesem Beitrag geht der Autor auf die Bedeutung der Körperbewegungen bei der Initiation von Jungen in Südost-Angola ein.

²⁶² Zur Etymologie der Stilbezeichnung schreibt Kubik (1993a: 56): "*Kwela* is a Zulu word (...). It means 'to climb' or 'to go up'; also 'to attempt with success', 'to go up and win'. In a wider sense this word belongs to a conceptual framework associated with social emancipation and increased intensity of life" (vgl. auch *ders.* 1974: 13). Es kann sich auch auf einen rauschhaften Geisteszustand ("to get high") beziehen. Das Wort existiert als "kwera" auch in Chichewa und bedeutet dort "to climb, ascend, rise" (*ibid.*).

Ursprünglich seit den frühen 1950er Jahren von Jungen als Straßenmusik in südafrikanischen *Townships* und den "white areas" der großen Städte (Johannesburg, Durban oder Cape Town) dargeboten mit dem Zweck, damit etwas Geld ("pennies") zu verdienen, war der Musikstil zwar schnell beliebt, wurde aber von der "weißen Öffentlichkeit" stets mit dem Übergangsstadium der Adoleszenz und vor allem mit dem Image illegalen Glückspiels und jugendlicher Delinquenz verbunden.²⁶³

Der urbane *sinjonjo*-Stil verlor bald sein Image als Straßenmusik und erklang – mit elektrisch verstärkten Gitarren – vermehrt in Tanzhallen sowie in Aufnahmestudios der Schallplattenindustrie in Südafrika. Etwa ab Mitte der 1960er Jahre wurden sowohl dieser Musikstil, der nun als *Simanje-manje* bezeichnet wurde, als auch der *Kwela Jive* von einem größeren weißen, nostalgischen Publikum "entdeckt" und kommerziell ausgebeutet.²⁶⁴ In Malawi dagegen blieb der Malawian Kwela Jive bis in die späten 1980er Jahre – und darüber hinaus – sowohl bei Musikern als auch beim Publikum beliebt, obwohl er in benachbarten Ländern längst nur noch eine marginale Rolle spielte. In den 1980er Jahren begann Daniel Kachamba, mit elektrischen Verstärkern und mit anderer elektronischer Ausrüstung zu experimentieren, als er auf eine von Gerhard Kubik organisierte Europa-Tournee ging, bei der Kubik zusammen mit der Band auftrat.²⁶⁵

Diese *Jive*- und *Twist*- Traditionen beeinflussten bis in die neuere Zeit viele sogenannte "Jazz-Bands" in Malawi, wie z.B. die Ndingo Brothers Band, die Mulanje Mountain Jazz Band, die Nzeru Zatha River Jazz Band, die Linengwe River Band, die Mitoche Brothers, die Jazz Giants sowie Alan Namoko & Chimvu River Jazz Band (siehe Bender 2000, Kubik 1987a, Lwanda 1999, Malamusi 1993). Ebenso wurden die malawischen Gitarrentraditionen von zeitgenössischen Musikern wie beispielsweise Paul Chaphuka (1999) oder Saleta Phiri und seiner Band, den AB Sounds (siehe weiter unten), fortgeführt und weiter entwickelt, wie auch die Grundthemen der im städtischen Milieu angesiedelten Texte (wie z.B. Armut, Migrationserfahrungen, der Verfall kultureller Werte, der Zusammenbruch der Sozialstruktur,

²⁶³ *Kwela-kwela* war in Südafrika umgangssprachlich auch die Bezeichnung für "Polizeiwagen" (Kubik 1993a: 56). Plattenaufnahmen und filmische, sowie photographische Darstellungen verstärkten zusätzlich die Assoziation des Stils mit jugendlicher potentieller Devianz (siehe *ibid.* und Kubik 1987a: 17ff.).

²⁶⁴ *Simanje-manje* oder auch *Smanje-manje* bedeutet in Zulu "things of now" oder "things of today". Der Begriff wurde erstmalig 1963 verwendet als Bezeichnung für weibliche Vokalgruppen, die mit elektrisch verstärkten Gitarren begleitet wurden, wie beispielsweise die Mahotella Queens (siehe Kubik 1993a: 57).

In einem Brief eines südafrikanischen Freundes (Andrew Tracey) an Kubik von 1974 heißt es: "The only people playing penny whistles these days are Afrikaans musicians who still play a few Kwela numbers from the 50's, still thinking that it is the current African pop music..." (Kubik 1993a: 57).

²⁶⁵ Siehe Kubik (1987a) und Strumpf (1992). Musikalische Beispiele bietet Kachamba (1992). Kubik (1988) gibt einen Überblick der veröffentlichten und der unveröffentlichten Musik- und Filmaufnahmen von Daniel Kachamba. Die Doppel-LP der Museum Collection Berlin (West) von 1989 (D: 4-8) enthält weitere Musikaufnahmen der Kachamba-Musikerfamilie.

Generationenkonflikte, Bars, Alkoholmissbrauch und Prostitution, Betrug und Untreue). Nur bekamen diese Text nun, wie ich weiter unten zeigen werde, teilweise neue, zeitgemäße moralische und vor allem politische Untertöne. Gleichsam änderten sich die Instrumentierungen der Bands: Elektrisch verstärkte Gitarren und Bässe sowie der Einsatz ebenfalls elektronischer Tasteninstrumente lösten vielerorts die akustischen Instrumente ab, selbst hergestellte Saiten- und Blasinstrumente verloren vielerorts an Bedeutung.

Konzerte, bei denen Musikanten *live* für das (Tanz)Publikum spielten, wurden zunehmend durch Medien abgelöst, welche die gewünschte Musik auf exakt immer gleiche Weise in gleichbleibender Qualität und – wenn gewünscht – auch mehrmals das gleiche Stück hintereinander elektronisch reproduzieren konnten. So wurden beispielsweise ab den frühen 1970er Jahren Konzerte von *Kwela*-Bands durch "radiogram parties" (Kubik 1993a: 60) ersetzt: "Such parties are referred to as *dansi* by the local people '*Ndikupita ku dansi*' (I am going to the dance party). A more descriptive term is *dansi yobecha* (dance for payment), because the dancers pay for each song. (Communication by MOYA ALIYA of Donald's [Kachamba] Band, March 1978). The pattern of payment is exactly as it was in the days of live *Kwela* Bands. (...) The owner of the record player then plays any desired record for a fee of 5 tambala to be offered by one of the dancers".

"Radiogram parties" hatten nicht nur Auswirkungen auf die Ästhetik und die kulturelle sowie soziale Funktion von Musik. Die Möglichkeit der elektronischen Reproduktion, d.h. die Veränderung der Distributionsbedingungen von Musik veränderte auch die kulturellen, sozialen und ökonomischen Beziehungen zwischen den Produzenten (Musiker) und den Konsumenten (Publikum). Nun waren es plötzlich nicht mehr die konzertierenden Musiker, die über das musikalische Programm bestimmten und für ihre Musikaufführungen vom Publikum bezahlt wurden, sondern diejenigen, welche die Platten besaßen und sie auflegten, damit die Besucher der Veranstaltungen dazu tanzen konnten. Die Discjockeys erfüllten nun gegen eine kleine Summe Geld die Wünsche aus dem Publikum. Die DJs investierten ihre Einnahmen dann zum Teil wieder in Schallplatten mit den "neuesten Hits" (meist aus Südafrika), um bei kommenden Veranstaltungen ein größeres Publikum anzuziehen und dadurch den Profit weiter zu erhöhen. Der ausschließliche Einsatz von Single-Schallplatten für die Veranstaltungen erhöhte die Flexibilität der Discjockeys bezüglich der Erfüllung der musikalischen Publikumswünsche. Für Musiker dagegen hatte diese neue Entwicklung neben dem Verlust der Konzertauftritte auch Auswirkungen auf die ästhetischen Möglichkeiten ihres kompositorischen Schaffens und auf das Verhältnis zum Publikum. Wenn sie mit ihren Kompositionen oder Interpretationen ökonomisch erfolgreich sein und ihre Musik aufnehmen

wollten, mussten sie die zeitlich Länge der Lieder an die technischen Möglichkeiten des Aufnahme- und Wiedergabe-Mediums anpassen, d.h. die Musikstücke durften höchstens etwa 3 Minuten dauern. Durch die Trennung der Musikwiedergabe von der (physischen) Produktion durch die Musikanten wurden einerseits die Musiker der Möglichkeit beraubt, Konzerte kreativ durch improvisatorische Elemente zu gestalten (beispielsweise beliebte Lieder oder Hits individuell abzuwandeln, auf spezifische Publikum "zu zuschneiden" oder Texte zu modifizieren). Andererseits war es dem Publikum wiederum nicht mehr möglich, mit den Musikern beim Akt des Musizierens in Kommunikation zu treten, auf sie direkt einzuwirken zu können.

Kubik (1993a: 60) interpretiert die "radiogram parties" als soziale Räume, in denen sich Adoleszenten beiderlei Geschlechts in der Öffentlichkeit treffen konnten, um gemeinsam Musik zu hören und zu tanzen, aber auch um sich gegenseitig kennen zu lernen und um zu "flirten".²⁶⁶ Dabei betont er auch die egalisierenden und gemeinschaftsstiftenden Auswirkungen der Veranstaltungsform auf das meist jugendliche gemischtgeschlechtliche Publikum, denn der soziale Druck auf diejenigen Besucher oder Besucherinnen, von denen vermutet wurde, sie hätten Geld, war groß: "(...) social pressure is exerted by the group on those boys and girls who are supposed to have some cash in their pockets. The general happiness must not stop" (*ibid.*).

Die "radiogram parties" sind frühe Beispiele für den Beginn der Formationsversuche informeller Jugendgruppen mittels Tanzveranstaltungen – wenngleich die "radiogram parties" durch die staatliche Überwachungs politik stark reglementiert und durch die Vorgabe der Auswahl an Musikstilen ganz erheblich von den Discjockeys eingeschränkt waren. Durch die Wahl "neuester" Musikformen und vor allem durch die Akzeptanz "moderner" Distributions- und Reproduktionsformen zeitgemäßer Musikstile unterschied sich diese Jugendgeneration von vorherigen, bei denen Tanz und Live-Musik (d.h. körperliche Präsenz der Musikanten oder Bands) noch untrennbar miteinander verknüpft waren.

²⁶⁶ Der Musiker Saleta Phiri (siehe weiter unten) bezieht sich in einem Lied, "Chisembwere" (Adultery) auf die Veränderungen, die durch die Einführung elektronisch reproduzierbarer Musik für soziale Beziehungen nicht nur für Musiker und ihre Produktion (Musikstücke "live" zu spielen) folgten, indem er die Entfremdungsprozesse auf die soziale Beziehung zwischen Sexualpartnern überträgt. In dem 1998-2000 sehr beliebten Lied beklagt sich eine junge Frau bei ihrer Mutter über die sexuelle Untreue ihres (Ehe)Partners, der ihr kein Kind schenken will und verbindet ihre Situation mit dem Aufkommen des "radio galamu" (*radiogram*). Die *radiogram parties* wurden und werden durch das Zusammentreffen der Geschlechter bei Tanz und Musik mit promiskuitivem Verhalten und damit auch mit allgemein moralisch ungefestigtem Verhalten assoziiert (S. Phiri, *Ili ma Ufa*, B: 2).

4.2.2.2 Andere musikalische Traditionen: Jazz Bands, "mbumba music", Gospel-Musik und "Afroma"

Eine andere Musiktradition in Malawi nach der Unabhängigkeit (1964) war die omnipräsente "mbumba music". Dieser Musikstil wurde ausschließlich von Frauengruppen aufgeführt, die *a capella* oder mit Trommelbegleitung im *Call-and-Response*-Stil sangen und dazu tanzten. Ursprünglich thematisierten die Lieder verschiedene Aspekte des malawischen Unabhängigkeitskampfes. Sie entwickelten sich jedoch nach und nach zu "praise songs" für den "Life President" Hastings Kamuzu Banda und seine Einheitspartei (MCP). Ab den frühen 90er Jahren waren sie vollständig zur Panegyrik für den autokratischen Herrscher verkommen (siehe Chimombo & Chimombo 1996: 105). Die Lieder seiner Unterstützerinnen – bei offiziellen Anlässen aus verschiedenen Landesteilen (teilweise unter Zwang) herantransportiert und mit "party cloths"²⁶⁷ uniformiert – wurden oft im Radio übertragen, ferner gab es sie auch als Kassettenaufnahmen zu kaufen. Der musikalische Stil lehnte sich an den südafrikanischen Vokalstil namens *mbube* an (Bender 2000: 242).²⁶⁸ Der Begriff *mbumba* bezeichnet in der matrilinear organisierten Chewa-Gesellschaft Malawis ursprünglich weibliche Mitglieder einer *Matrilineage*.²⁶⁹

Durch die in Malawi vertretenen christlichen Kirchen wurden während des Banda-Regimes Chor- und Gospel-Musik sehr populär. Bis zur heutigen Zeit sind Kirchenhymnen in unterschiedlichen Arrangements ein wichtiger Bestandteil malawischer Populärmusik und erfreuen sich großer Beliebtheit (siehe Lwanda 1999). "Chor-Festivals", bei denen sich mehrere, meist aus Jugendlichen beiderlei Geschlechts bestehende, kirchlich organisierte Chöre im Wettstreit messen, ziehen nicht nur in ruralen sondern auch in urbanen Gebieten oftmals ein großes Publikum an. Die Veranstaltungen finden an Wochenenden nachmittags meist in Kirchen der gastgebenden Chöre oder in öffentlichen Veranstaltungsorten (z.B. *Community Halls*) statt und dienen neben der Unterhaltung und den Sängerwettbewerben vornehmlich dazu, Geld zu sammeln. Als Eintrittsgeld werden meist nur geringe Beträge verlangt. Das Publikum wird aufgefordert, den jeweils favorisierten Chor durch die Gabe

²⁶⁷ Druckstoffe, auf denen auf der Vorder- und Rückseite ein Portrait des Herrschers prangte, das manchmal zusätzlich mit Symbolen der Einheitspartei kombiniert war (siehe weiter oben und Abb. 3 in der Einleitung).

²⁶⁸ Ein Beispiel für diese Musiktradition bietet ein kurzer Video-Film der Universität Mainz (www.ntama.uni-mainz.de). Lwanda (1995: 138) beschreibt die *mbumba* als "major plank in Dr Banda's power base." Die Tradition, Frauengruppen, die mit *chitenje* bekleidet sind, welche die Insignien einer spezifischen Partei und/oder des jeweiligen Vorsitzenden tragen und singend und tanzend bei politischen Veranstaltungen auftreten, hat sich auch während des Mehrparteiensystem in Malawi gehalten (siehe Lwanda 1996: 205). Sie ist immer noch ein substantieller Teil jeder öffentlichen Veranstaltung aller politischen Parteien (siehe Lwanda 1999: 534 und Chirwa 2001).

²⁶⁹ Siehe Forster (1994), Lwanda (2003 und 1995: 9), der an dieser Stelle Young & Banda (1946: 13) zitiert, Semu (2002), Chirambo (2004: 4) sowie Malamusi (2004).

kleinerer Geldbeträge zu unterstützen. Für die gewährte Unterstützung der meist einheitlich mit weißen Hemden und dunklen langen Hosen (Männer) oder weißen Blusen und dunklen, knielangen Röcken (Frauen) gekleideten ChorsängerInnen spielen sowohl ästhetische Kriterien (musikalisches Arrangement, Qualität der Vokalharmonien oder Solostimmen), die Auswahl der spezifischen Stücke und die Textinhalte eine Rolle.²⁷⁰ Auch persönliche, konfessionelle und/oder ethnische Beziehungen können für die Unterstützung eines bestimmten Chores durch das Publikum ausschlaggebend sein. Ein Moderator kündigt die nacheinander in mehreren Runden auftretenden Chöre an. Analog zu einer Versteigerung können Personen aus dem Publikum – aber in manchen Fällen auch Chormitglieder selbst – auf die von ihnen favorisierte Gruppe Geldbeträge, die unverzüglich eingesammelt werden, "bieten", um den Auftritt eines bestimmten Chores zu erzwingen, zu verlängern oder zu beenden. Besonders für Mädchen sind diese Veranstaltungen beliebte Freizeitbeschäftigungen, die es ihnen ermöglichen, Teile ihrer Freizeit jenseits der elterlichen Kontrolle in der öffentlichen Sphäre zu verbringen. Nicht zuletzt bieten diese Veranstaltungen Jugendlichen die Möglichkeit (z.B. durch gelungene musikalische Einzeldarbietungen oder auch zusammen, als Gruppe), sich öffentlich darzustellen und mit gegengeschlechtlichen *Peers* zusammenzutreffen.

Chor- und Gospel-Musik ist ferner auch in Form von Musikkassetten überall in Malawi erhältlich. Die Texte der Musikstücke werden in verschiedenen malawischen Sprachen (meist Chewa oder Tumbuka), aber auch in Englisch gesungen. Die Sprache der Liedertexte der Gospel-Musik bedient sich oft "tiefer" Metaphern aus dem Bereich der christlichen Literatur. Durch die dadurch erzeugte Polysemie entsteht ein großer Spielraum für Interpretationen durch die RezipientInnen. Bekannte und beliebte malawische Gospel-MusikerInnen sind beispielsweise die Katawa Singers, Elizabeth Kachale, die von Lucius Bandas Bruder Paul geleitete Alleluja Band, Grace Chinga Moffat, Ethel Kamwendo-Banda (vor 2000 bekannt als Ethel Kamwendo, siehe weiter unten), oder in neuerer Zeit auch Ntambo, eine Sängerin, die auch für den christlichen Radiosender 89.7fm tätig ist (siehe www.ntambo.com).

Gospel-Musiker sind sehr innovativ bezüglich der Integration von Stilelementen anderer Musiktraditionen. So kombiniert beispielsweise Wambali Mkandawire auf seinen Alben

²⁷⁰ Die Kleidung der ChorsängerInnen und des Chorleiters ist nach europäischem Vorbild geschnitten. "Afrikanisierte" Varianten (z.B. die Verwendung von Druckstoffen und von einem "europäischen Ideal" abweichende Schnitte) sind nicht üblich. Ich hatte während der Feldaufenthalte in Malawi mehrmals die Gelegenheit an Veranstaltungen dieser Art teilzunehmen. Bei einem vom Katatula Chor der *Church of Central Africa Presbyterian* (CCAP) in der *Community Hall Chitipas (boma)* veranstalteten "Choir Festival" am 18.10.1998 machte ich Ton- und Videoaufnahmen. Meine obigen Ausführungen beziehen sich im Wesentlichen auf dieses Konzertereignis, jedoch fließen auch Beobachtungen anderer Veranstaltungen von 1998 und 1999 in die Schilderung mit ein. Zu Chor-Wettbewerben in Tanzania siehe Barz (2000, 2003 und 2004: bes. 52-58).

Hard-Rock-Gitarren und durch elektrische Keyboards erzeugte Klangstrukturen mit dem Klang von Kalebassen und *Kazoo*-Klängen und erreicht damit ästhetische Anklänge an die malawische Männertanz-Tradition *Malipenga*.²⁷¹ Reverend Chimwemwe Mhango mischt Soul-Vokalklänge mit rhythmischen Dub-Elementen und vermischt diese mit dem Gesang von Kirchenchören.²⁷² Musiker wie z.B. Elias Kaliati und Kenneth Ning'ang'a verwischen die Grenzen zwischen Pop-, Gospel- und "traditioneller" Musik.²⁷³

Daneben gab es in Malawi von den späten 1970er Jahren an Bands, die Tanzmusik mit großer Bläserbesetzung spielten und die meist von staatlichen Institutionen unterstützt, bzw. gänzlich finanziert wurden wie z.B. die Malawi Broadcasting Cooperation (MBC Band) and the Army and Police String Bands (Lwanda 1999, Bender 2000). Ab den 1980er Jahren gründeten sich Musikgruppen wie z.B. New Scene (mit Daniel Kachamba und Morson Phuka, dem ehemaligen Leiter der Jazz Giants), Love Aquarius (mit Maria Chidzanja Nkhoma und Ed Manda), Makasu, Gas Machine Head und andere, die unterschiedliche lokal adaptierte und verarbeitete Stile internationaler Rockmusik spielten und die unter dem Sammelbegriff "Afroma" (Afro-Rock-Malawi) zusammengefasst wurden.²⁷⁴

²⁷¹ Mkandawires Album *Ntchemo* (1999) bezieht sich nicht nur musik-ästhetisch stark auf die *Malipenga*-Tanztradition. Auch auf der Hüllengestaltung der Musik-Cassette sind jene Kalebassen zu sehen, die als Instrumente auch für den *Malipenga*-Tanz verwendet werden (siehe die Abbildungen 58a,b, 64a,b und 66 in Kapitel 6 dieser Arbeit). Mkandawire war einer der ersten malawischen Musiker, die Teile der Geschichte der politischen Opposition während der Banda-Ära in seinen Liedertexten verarbeiteten (1988, 1991a,b). Seine in Chitumbuka und Chichewa gesungenen Texte, die sich auf überlieferte christliche und indigene Mythen (wie beispielsweise die Geschichte des Brudermordes von Gwenembe an Sikusinja, 1988) und *folk tales* beziehen sind sehr allgemein gehalten. Sie sind in "tiefen" Metaphern formuliert, die oftmals auch malawischen *native speakers* nur schwer zugänglich sind. In einigen Texten formuliert er jedoch auch eindeutige politische Positionen, indem er Opfer (und Täter) des Banda-Regimes namentlich benennt (1991a). Eine Interpretation seiner Texte (1988, 1991a,b) unternimmt Chirambo (1998b, 2001). Trotz aller Codierung wurde seine Kritik unter Banda wahrgenommen und er wurde ins Exil nach Südafrika und Zimbabwe getrieben. Seine Alben musste er in der Diaspora (Südafrika 1988, 1999 und Schottland 1991a,b) aufnehmen. Er konvertierte zu einer Pfingstkirche, unterstützte während der Wendezeit den Oppositionskandidaten Chakufwa Chihana und kehrte nach dem politischen Wechsel nach Malawi zurück. 2002 nahm er ein weiteres Album in Südafrika auf, das eine Mischung aus malawischen, kongolesischen und westafrikanischen musikalischen Stilelementen bietet.

²⁷² Beispielen für die Musik Reverend Chimwemwe Mhango's bieten sein Album *Titemwanenge* (1998) und die Veröffentlichung *Chiharo* (n.D.) von Chimwemwe and Benjamin (Mhango).

²⁷³ Auf ihrem Album *Wankulu Ndani M'banja* präsentieren sie (nach ihrem Selbstverständnis) "typical traditional songs" in neuen (elektrisch verstärkten) Arrangements.

²⁷⁴ Siehe Bender (2000) und Lwanda (1999).

4.2.3 Musikalische Traditionen zum Ende der Ära Banda und in Zeiten des Übergangs

4.2.3.1 Saleta Phiri and AB Sounds: Bars, das "einfache" Leben, AIDS und der politische Wechsel

Der Gitarrist und Sänger Saleta Phiri schuf einen eigenen Gitarrenstil auf der elektrisch verstärkten Gitarre, der einerseits an malawische Gitarrentraditionen anschließt, andererseits aber auch an Musiktraditionen aus Zimbabwe, die sich seit den 1980er Jahren dort und auch international durch das Aufkommen der "Weltmusik" durch Musiker wie z.B. Oliver Mtukudzi, Thomas Mapfumo, and John Chibadura etablieren konnten.²⁷⁵ Phiri trägt seine Lieder mit einer rauen, kehligen Stimme meist in Chichewa mit einem starken Lomwe-Akzent vor. Begleitet wird sein Gitarrenspiel von einer elektrisch verstärkten Rhythmus-Gitarre, einem ebenfalls elektrisch verstärkten Bass, einem Schlagzeug und elektrischen Keyboards, die im Hintergrund für einfache, manchmal monotone "fill-ins" sorgen. Seine Band, die AB Sounds und sein schriller, schneidender Klang auf der Gitarre, die er auch in einer perkussiven Weise einsetzt, erzeugen einen packenden, hypnotisierenden, rauen Klang, der durch einen jazz-artige *Walking-Bass*-Läufe und durch das Schlagzeug, bei dem vor allem das *Hi-hat* in schnellen Schlagfolgen mit der synkopiert geschlagenen Basstrommel einen treibenden Grundrhythmus erzeugen, angereichert und vorangetrieben wird. Die Einspielungen seiner bis 2000 in Malawi produzierten und durch das *Portugese Shopping Centre* in Blantyre vertriebenen Alben, die bisher nur als Musikkassetten (Saleta Phiri & AB Sounds, Vol.1-4, Vol.6) vorliegen, sind nicht von guter Aufnahmequalität.²⁷⁶ Auch die Gestaltung der Kassetten-Hüllen ist hinsichtlich der technischen Qualität einfach gehalten; auf grobem Papier sind in monochromer oder in zwei-farbiger Drucktechnik meist der Musiker selbst mit seiner elektrischen Gitarre oder die gesamte Band abgebildet. Diese visuelle Ästhetik korrespondiert mit der klanglichen und verstärkt den Eindruck des Rauen, Ungeschliffenen. Auf den Alben *Palibe Chinsisi*, *Ambewe*, *Ili Mu Ufa* und *Oraruwa* fehlen detaillierte Informationen über die Instrumentierung genauso wie über die personelle Besetzung der Band oder über Details zu den Aufnahmen. Lediglich das Aufnahmestudio

²⁷⁵ Diese musikalische Entwicklung in Zimbabwe und Zambia begann bereits in den 1960er und 1970er Jahren, als urbane Musiker begannen, lokale musikalische Traditionen zu verändern, indem sie elektrisch verstärkte Instrumente einsetzten (Lwanda 1999). Zur Analyse von Thomas Mapfumos *Chimurenga*-Musik in Zimbabwe siehe z.B. Kwaramba (1997).

²⁷⁶ Mittlerweile sind auch Musikaufnahmen auf CD (z.B. *Ndirande Blues*. Pamtondo Records, PAM 025) sowie Videoaufnahmen (Saleta Phiri & AB Sounds, *Pamtondo*, PAM 015) von ihm und seiner Band erhältlich (www.pamtondo.com). Die weiter unten folgenden Textinterpretationen beziehen sich jedoch ausschließlich auf die Alben *Palibe Chinsisi*, *Ambewe*, *Ili Mu Ufa* und *Oraruwa*.

(*Studio K.* in Blantyre) sowie der für die Aufnahme und Abmischung Verantwortliche (Dean Khoza) sind namentlich erwähnt.

Phiris Texte sind oftmals dialogisch aufgebaut: Nach der Vorstellung des Themas und dem Refrain folgt im mittleren Teil der Kompositionen manchmal die Simulation einer Art Konversation zwischen zwei Partnern, die sich indirekt an die ZuhörerInnen wendet. Auf eine respektvolle, höfliche Weise breiten die Texte konfliktive Aspekte des täglichen Lebens und sozialer Beziehungen "einfacher" Leute aus. Wie bei Reggae-Musiker Lucius Banda (siehe weiter unten) sind die Liedertexte moralisch "gerahmt", d.h. die Erzählungen dienen als Beispiele, an denen moralisch bedenkliche Zustände oder soziale Praktiken verdeutlicht werden, wobei der Sänger nicht immer eine eindeutig bestimmbare Position einnimmt. Doch während bei Lucius Banda lokale oder nationale Konflikte in einen weiteren, oftmals globalen Kontext gesetzt werden, bleibt Phiri in den meisten Fällen einer lokalen oder nationalen Perspektive verhaftet.

Sein Album *Oraruwa* beginnt mit dem Titelstück. Darin beschreibt Phiri die Nöte einer moralisch "ungefestigten" Person, die das Junggesellendasein aufgeben und heiraten möchte. Sie möchte endlich erwachsen werden, sesshaft und zu guter Letzt "Frieden finden".²⁷⁷ Die beschriebene Person ist weiblich, d.h. der männliche Musiker übernimmt in dieser Komposition die Perspektive des anderen Geschlechts.²⁷⁸

Oraruwa

1. *Ndatopa ndi zochitika*
2. *Ndikufuna ndikwatiwe ndizidya za mnyumba mwanga*
3. *Ndatopa ndi kuyendayenda*
4. *Ndikufuna ndikwatiwe ndizidya za mnyumba mwanga*
5. *Ndatopa ndi kutukwanidwa*
6. *Ndikufuna ndikwatiwe ndizidya za mnyumba mwanga*

"Movious"

1. I am tired of different things which happen to me [2x]
2. I want to get married and eat my own food from my own house [2x]
3. I am tired of this "movious" ways of living [2x]
4. I want to get married and eat my own food from my own house [2x]
5. I am tired of being cursed at [2x]
6. I want to get married and eat my own food from my own house [2x]

²⁷⁷ Der Titel ist schwer übersetzbar. Während meiner Feldforschungsaufenthalte in Malawi (zwischen 1998 und 2000), erfand einer meiner jungen malawischen Assistenten, Michael Lamuel Mwale, den englischen Neologismus "*movious*", um den grundsätzlichen Charakterzug der Protagonistin des Liedes für mich verständlich zu machen. Für ihn war sie eine Person "who is unsettled and [is] ending up having sex with anyone without caring who he or she is" (persönliches Gespräch mit M.L Mwale, Zomba, 1999). Ich danke an dieser Stelle auch Vincent C. Jumbe Phungwako, der die ursprünglichen in Malawi angefertigten Übersetzungen der folgenden Liedertexte überprüft, korrigiert, kommentiert sowie mit mir diskutiert hat. Er hat auch weitere in diesem Kapitel verwendete Texte aus dem Chichewa ins Englische übersetzt.

²⁷⁸ Nach Lwanda (2003) ist diese kulturelle Praxis nicht ungewöhnlich für den Bereich der malawischen populären Musik, sowie für die gesamte Region des Südlichen Afrika. Vgl. auch Phiris Kompositionen *Amina* sowie *Ambewe* auf dem gleichnamigen Album (siehe weiter unten).

7. *kuyenda yenda ine ndatopa nako ee!*
Ndikufuna ndizidya za mnyumba mwanga

8. *Kutukwanidwa ine ndatopa nako ine*
ndifuna ndikwatiwe

9. *Tiye, tiye!*

10. *Ndifuna banja ine*

7. I am fed up of an unsettled life ee!, let me
get a family and eat my own food at my own
house [3x]

8. I am tired of being cursed at, I need to get
married

9. [second voice]: Come on, come on!

10. I need to get married [4x]

In der "offiziellen" Leseart wird Ledigkeit mit ökonomischer Abhängigkeit von der elterlichen Familie und mit einem unsteten Leben, d.h. mit moralischer Ungefestigkeit, die auch über die Essensmetapher mit promiskuitivem Verhalten assoziiert wird (vgl. weiter unten), gleichgesetzt. Dies gilt besonders für Frauen. Damit wird sowohl der soziale Druck beschrieben, der von der gesellschaftlichen Öffentlichkeit auf junge Ledige ausgeübt wird, als auch die soziale Marginalisierung, die für diejenigen erwächst, die sich dieser Sichtweise – aus welchen Gründen auch immer – nicht anschließen. In dem selbstreflexiven Text erscheint diese Sichtweise sowohl für die gesellschaftliche Kategorisierung von Musikern, aber auch für Jugendliche (beiderlei Geschlechts) und beschreibt treffend den sozialen Konflikt, in dem sie sich befinden und den sozialen Druck, dem sie sich ausgesetzt fühlen.²⁷⁹ Der in dem Lied von dem Sänger vollzogene Bruch der Geschlechterperspektive hebt die Grundaussagen des Textes auf eine allgemeine Ebene und öffnet sie für Identifikationen eines breiteren, gemischtgeschlechtlichen Publikums (Jungen, Mädchen, Frauen, Männer). Saleta Phiri thematisiert in seiner Musik Prozesse des sozialen Wandels an Beispielen der Generationenverhältnisse sowie der Geschlechterverhältnisse.²⁸⁰ Konflikte innerhalb der Familienstruktur werden z.B. in dem Lied *Malodza* (Miracles) aus dem Album *Oraruwa* ("Movious", A: 2) thematisiert. Dort drückt er sein Erstaunen über die ins Wanken geratenen Hierarchieverhältnisse der Generationen aus. Er bezeichnet sie als "Wunder", mit denen nun gemeinsam zurechtgekommen werden muss.

Malodza

1. *Zinthu zina zikamachitika pamudzi, munthu*
wamamuna achita kusowa nzeru

2. *Zina zake zikamachitika munthu wammuna*
achita kusowa nzeru

3. *Zinthu zina zochitika munthu wam'muna*
achita kusowa nzeru

Miracles

1. Some of these things when they happen
would leave a man amazed

2. Some of these things when they happen
would leave a man thoughtless

3. Some of these things leave a man without
anything to do with [2x]

²⁷⁹ Die öffentliche Wahrnehmung von Musikern als marginalisierte soziale Statusgruppe wird von Phiri auch in anderen Kompositionen thematisiert (z.B. in *Ili mu Ufa*, siehe weiter unten).

²⁸⁰ In einem Beitrag der malawischen Zeitschrift WASI wird Saleta Phiri als einer der "most progressive, gender-conscious musicians" (Anonymous 1999b) der einheimischen Populärmusik bezeichnet.

- | | |
|--|---|
| <p>4. <i>Kuwona mayi kuyimirira nkumalalata koma ndidzakumenyani</i></p> <p>5. <i>Kuwona mayi kuyimirira inu bambo koma ndidzakugumulani</i></p> <p>6. <i>Koma ndizoon, munthu wamayi kumenya bambo</i></p> <p>7. <i>Kuwona mwana wobereka wekha kuyimirira bambo ndidzakumenyani</i></p> <p>8. <i>Kuwona mwana wobereka wekha kuyimirira ali bambo ndidzakukankhani</i></p> <p>9. <i>Koma zinazi ndi zoopsyia kobasi – ana akumenya makolo awo</i></p> <p>10. <i>Yawa m'malodza yawa malodza eti malodza tidzichita kugawana</i></p> <p>11. <i>Komadi ngati ali malodza ndiye tichita kugawana</i></p> <p>12. <i>Yawa m'malodza yawa malodza amayi malodza tichita kugawana</i></p> <p>13. <i>Koma zinazi ndi malodzadi ndithu</i></p> <p>14. <i>Yawa m'malodza yawa malodza amayi malodza tichita kugawana</i></p> | <p>4. You see a woman standing in front of a man shouting and almost starting to beat him, challenging a fight</p> <p>5. You hear a woman shouting: I will kick you one day my husband!</p> <p>6. [first voice:] But would this be possible?</p> <p>7. You see your own child challenging to beat you</p> <p>8. You see your own child challenging that – you daddy I will push you one day</p> <p>9. [first voice:] But this is too much – children challenging a fight with their parents!</p> <p>10. These are really miracles – miracles and we will share them with each other [2x]</p> <p>11. [second voice:] Really, if they are miracles, we will share them with each other</p> <p>12. These are really miracles, folks, we will share with each other [6x]</p> <p>13. [first voice:] But some of these things are really miracles</p> <p>14. These are miracles – miracles, and folks we will share them with each other [2x]</p> |
|--|---|

Der Wandel von Machtverhältnissen zwischen Eltern und ihren Kindern wird auch in weiteren seiner Lieder thematisiert, wie z.B. in "Munyaradzi" (männlicher Vorname), in dem ein Vaters zu seinem Sohn spricht oder in "Amina" (weiblicher Vorname), in dem Phiri die Perspektive einer Mutter einnimmt, die zu ihrer Tochter spricht, aus dem Album *Ambewe* (Mr. Mbwe, A: 1 und B: 2).²⁸¹ Darin wird die Verletzung kulturell akzeptierter Normen wie beispielsweise die Weigerung der Jüngeren, sich um alte und kranke Eltern zu kümmern beklagt.²⁸² Allerdings werden dem Publikum keine konstruktiven Lösungsvorschläge für die Konflikte vorgeschlagen.

Ein wichtiges Thema in Saleta Phiris Kompositionen ist der politische Wechsel ab 1994 und die Folgen. Der neueren Geschichte des Wandels werden Erinnerungen an die Zeit unter H.K. Banda gegenübergestellt, wie beispielsweise in den Liedern *Angwazi* (Ehrentitel und respektvolle Anrede H.K.Bandas, siehe weiter oben) aus dem Album *Palibe chinsinsi* (There is no Secret, B: 1) und *Chitenje* (A cloth, B: 2). Hier erscheint die Zeit der Herrschaft Bandas

²⁸¹ Das Präfix A bedeutet hier eine respektvolle Anrede. In dem Titelstück, dem dritten Lied auf der A-Seite des Albums, wird die Geschichte einer Frau erzählt, deren Ehemann vor drei Jahren wegging. Seitdem jedoch ihre beiden Eltern gestorben sind, muss sich die namenlose Ehefrau alleine um die Kinder kümmern. Sie vergleicht sich mit einer Waisen (*wamasiye*) und fordert die Unterstützung ihres Ehemanns, des Erzeugers der gemeinsamen Kinder, ein, da sie sich nun verlassen und hilflos fühlt. Saleta Phiri übernimmt hier die Perspektive der Ehefrau und weist auf die Hierarchieverhältnisse zwischen den Geschlechtern hin.

²⁸² Zur Forderung der Akzeptanz des Senioritätsprinzips siehe auch die Komposition *Ulemu* (Respect) aus dem Album *Ambewe* (Mr. Mbewe, A: 2) weiter unten.

und seiner Partei, der MCP, entweder als allgemeine, kommentarlose Panegyrik oder als die eindringliche Bitte einer (namenlosen) Ehefrau, die von ihrem Gatten verlangt, ihr ein "party cloth" zu kaufen.²⁸³

In einem Lied namens *Zasintha* (Things have changed) auf dem Album *Ili mu Ufa* (B: 2) thematisiert Phiri die Funktionalisierung von Musikern durch politische Parteien und beklagt, dass damit weder sozialer noch ökonomischer Aufstieg für die Musiker verbunden war. In dieser Komposition wird die Oberflächlichkeit des politischen Wandels in Malawi reflektiert:

Zasintha

1. *Zasintha, tizinenazoono anzathu*
2. *Zinthu zasintha koma malamulo sanasinthe*
3. *Anzanga zinthu zikusintha koma malamulo sanasinthe*
4. *Zinthu zasintha koma malamulo sanasinthe*
(...)
8. *Ati zasintha*
9. *Bwanji?*
10. *Ku Malawi, he he hee!*
11. *Zasintha eti? Zasinthira ku mipando tu, Nanga kuno?*
12. *Kuti kumeneko?*
[repeat line 2, 2x]
13. *Ayi aiaiaa! Akulu akulu tiyeni tizinena zoono, osamangoti zasintha pamene sizinasinthe. Oyimba sinukutiganizira iyai.*
(...)
[repeat line 4]
14. *Malamulo ndi onwe ajatu, akale.*
[repeat line 4, 3x]
15. *Ndiyekuti amayendera onwe aja eti? (Boma lakale. Iyayi)*
16. *Zasintha, zasintha, zasintha ku Malawi*
17. *Zasinthadi eeeh!*
18. *Zasintha ku likulu koma ife anthu oyimba sitikusamalidwa ngati anthu ayi. Tamvani izi: Boma loyamba lija, kaya dzina lake ndi*

Things have changed

1. Let us say the truth
2. Some things have changed - but not with the laws [2x]
3. My dear friends, things have changed but not with the laws
4. Things have changed but not with the laws
8. [second voice:] They say things have changed!
9. [first voice:] What?
10. [second voice:] In Malawi, he he hee!
11. [first voice:] Things have changed, isn't it? But only for those respectable people in the high seats
12. [first voice:] Where is it?
13. [first voice:] No, no, no, no! Gentlemen, let's say the truth. Don't say things have changed while they haven't. You don't think about us musicians.
(...)
14. [first voice:] The laws are just the same old ones.
15. [first voice:] So, do they use the same old laws?
16. Things have changed, really changed here in Malawi
17. [first voice:] Things have changed eeeh!
18. [second voice:] Things have changed with the respectable and wealthy people only. But we musicians are not considered as people.

²⁸³ Dies ist ein Stück Stoff, auf dem das Portrait H.K. Bandas und Symbole der Einheitspartei (MCP) aufgedruckt waren. (siehe dazu die Einleitung). Ich konnte das genaue Aufnahme-Datum des Albums nicht sichern, doch es wurde wahrscheinlich früher als Phiris Album *Ili Mu Ufa* produziert.

chiyani kaya, ati MCP.

Listen to this, the previous government,
whatever it was called MCP.

Indem auf selbstreflexive Weise die soziale und ökonomische Marginalisierung von Musikern thematisiert wird, schätzt dieses Lied den politischen Wechsel in Malawi auf eine ähnliche Weise negativ ein, wie sie auch von den Jugendlichen in Chitipa mir gegenüber widergegeben wurde (siehe dazu die Aussagen von Francis und Joseph in Kapitel 3).²⁸⁴ Saleta Phiri kommentiert neuerer Prozesse des nationalen politischen sozialen und kulturellen Wandels (vgl. z.B. auch die Aufnahmen Overtone Cimombos oder Lucius Bandas, siehe weiter unten), erinnert aber auch an die postkoloniale politische Geschichte Malawis während des Banda-Regimes und klagt nationale kulturelle und politische Einheit ein wie z.B. in dem Lied *Ulemu* (Respect) aus dem Album *Ambewe* (Mr. Mbewe, A: 2)

Ulemu

Respect

- | | |
|---|---|
| 1. <i>One, two, three, go! Ife ndife wana a dziko lino la Malawi – Jah steady!</i> | 1. One, two, three go! We are the children of this country – Jah steady! |
| 2. <i>Ife ndife wana a dziko lino la Malawi</i> [2x] | 2. We are the children of this country [2x] |
| 3. <i>Ndipo tiyenera kusunga mambo wa chi Malawi</i> [2x]
[repeat line 2, 2x]
[repeat line 3, 2x] | 3. And therefore we have to keep our culture as Malawians [2x] |
| 4. <i>Miyambo yache ndi iyi: - pali umodzi kumvera, kukhulupirika ndi kusunga mwambo</i> | 4. The following is the basis of our culture: There is unity, loyalty, obedience and discipline |
| 5. <i>Kuwopa achikulire ndi kuwapatsa ulemu</i> | 5. Respecting and fearing the Elders and the adults |
| 6. <i>Anzanga tisaiwale</i> | 6. Friends, let's not forget! |
| 7. <i>Chonde tisaiwale</i>
[repeat line 6]
[repeat line 4] | 7. Please, let's not forget! |
| 8. <i>Kuwopa achikulire, kuwopa achikulire, kuwopa ulemu</i>

[repeat line 6]
[repeat line 7] | 8. Respecting and fearing the Elders, respecting and fearing the Elders and the adults |
| 9. <i>Eeeh! Tisunge mambo</i> [7x] | 9. Eeeh! Let us keep our culture [7x] |

²⁸⁴ Auf Overtone Chimombos gleichnamigem Album *Zasintha* (Things have changed), zeichnet der Musiker ein optimistischeres Bild der Prozesse des politischen Wandels und deren Auswirkungen. *Zinthu Zasintha* war während der Wendezeit in Malawi (1992-1994) eine der Hauptparolen der Unterstützer eines Mehr-Parteiensystems (vgl. Kayambazinthu & Moyo 2002: 92 und Chirwa 2001: 21).

Der Sänger ordnet sich durch die Verwendung der Symbolik der Rastafari-Bewegung ("Jah steady" der Jugend zu (zum Verständnis von Jugendlichen als "Rastas" vgl. die Ausführungen zu Lucius Banda weiter unten in diesem Kapitel), welche die hierarchische Position der tradierten Autoritäten (*Elders* und Eltern) akzeptieren sollen. In seiner Formulierung der Werte malawischer Nationalkultur greift er auf die von Kamuzu Banda formulierten "four cornerstones" *unity, loyalty, obedience* und *discipline* zurück, um die auch von den Jugendlichen in Chitipa als bedroht empfundene nationale Einheit zu beschwören.²⁸⁵

Ein zentrales Thema in Saleta Phiris Kompositionen – wie auch in malawischer Kunst generell – ist HIV/AIDS.²⁸⁶ Eines von vielen Liedern, die aus unterschiedlicher Perspektive das Problem AIDS thematisieren, ist *Ili mu Ufa* (It's in the flour, B: 1), aus dem gleichnamigen Album. Dieses Lied war eine Auftragsarbeit für die malawische Regierung, wahrscheinlich für die erste Post-Banda-Regierung unter Bakili Muluzi während seiner ersten Amtsperiode (1994-1999), da die hier besprochene Cassette 1997 schon auf dem Markt war.²⁸⁷

Das Musikstück verbindet die Ausbreitung von HIV/AIDS mit Maismehl, das der Grundstoff für die Zubereitung von *Nsima* ist, dem ist Grundnahrungsmittel in Malawi.²⁸⁸ Der Liedertext folgt einem *Call-and-Response*-Schema, bei dem die Hauptaussage ("It's in the flour") im Refrain mehrmals wiederholt wird. Dazwischen erläutert eine zweite Stimme in einer Art *Talking-Blues*-Manier verschiedene Aspekte des Themas. Zum Schluss des Liedes setzt nochmals eine zweite Stimme ein, die potentielle Kritik an dem im Lied vertretenen Standpunkt antizipiert und die getroffenen Aussagen bekräftigt.

Hier benennt Saleta Phiri offen die Krankheit AIDS, verknüpft diese mit der Nationalspeise, die wiederum einen wichtigen Platz im täglichen Leben einnimmt und eröffnet damit eine

²⁸⁵ Vgl. dazu auch Kompositionen auf den Alben von Master Tongole, Overtone Chimombo, Charles Sinetre, Emanuel Manda, Reverend Chimwenwe Mhango und Lucius Banda (weiter unten).

²⁸⁶ Vgl. dazu auf dem Gebiet der populären Musik z.B. das Album *Tiimbire Yesu* der Katawa Singers (1993), auf dem sie feststellen: "life is now more dangerous" (*kunja kuno kwaopsya*) wegen AIDS (Lwanda 2002: 155), das Gedicht *Ndekha wa mantha* der mittlerweile an den Folgen von AIDS verstorbenen Philly Bongoley Lutaaya, das Lucius Banda zu einem Lied gleichlautenden Titels auf seinem Album *Down Babylon* (1995) inspirierte, das Album *Ndichiritseni* (Heal me, 1997) des mittlerweile ebenfalls an den Folgen der Immunschwäche-Krankheit verstorbenen Komponisten, Gitarristen und Sängers Paul Chabhuka, die Lieder von Ethel Kamwendo and the Ravers Band und Elizabeth Kachale, oder Rap-Songs von Künstlern wie z.B. Masavage (siehe weiter unten). An einer anderen Stelle (Seebode 2003) habe ich bereits darauf hingewiesen, dass HIV/AIDS auch ein zentrales Thema malawischer Männertänze ist (siehe auch Kapitel 6 dieser Arbeit).

²⁸⁷ Saleta Phiri berichtet darüber in einem anderen Lied namens *Zasintha* (Things have changed) auf dem Album *Ili mu Ufa* (B: 2), siehe weiter oben.

²⁸⁸ *Nsima* (ein zähflüssiger Brei aus Mais- oder *Cassava*-Mehl) ist das Grundnahrungsmittel in ländlichen und städtischen Gebieten Malawis. Als Beilage werden dazu unterschiedliche Soßen, die entweder Gemüse (*relish* oder: *ndivo*) oder/und Fleisch oder Fisch enthalten, gereicht – je nach spezifischem Anlass und ökonomischen Möglichkeiten. Während *nsima*, das aus Maismehl zubereitet wird, oftmals sehr geschätzt wird, gilt die Variante mit *Cassava* (Maniok) eher als "Arme-Leute-Essen", ganz besonders dann, wenn es dazu nur wenig oder nur qualitativ minderwertige Beilagen gibt. Die Tatsache, dass die saisonale Knappheit an Lebensmitteln (und damit verbunden Hungersnöte) in vielen Teilen Malawis nicht ungewöhnlich ist, erklärt, wieso es sich bei der von Saleta Phiri im Text benutzten Analogie um eine in Malawi allgemeinverständliche, sehr existenzielle handelt.

diskursive Ebene für alle Malawier, gleich welchen Alters, Geschlechts, sozialen Status', Glaubens oder ethnischer Zugehörigkeit. AIDS ist überall und unheilbar. Da AIDS bereits in den Grundnahrungsmitteln steckt, ist ein weiteres Ignorieren der Krankheit unmöglich. Auf das Essen von *Nsima* soll und kann nicht generell verzichtet werden, doch soll der Essakt (d.h. hier Übertragen der Sexualakt) in einem moralisch festgefühten Rahmen (hier Ehe bzw. Partnerschaft) erfolgen.²⁸⁹ Die Infektion mit dem HI-Virus und Sexualmoral werden untrennbar miteinander verknüpft. Ehebruch zu begehen ist für Phiri der hauptsächliche Grund, warum sich in Malawi so viele Menschen mit der unheilbaren Krankheit infiziert haben. Auch der Einsatz von Kondomen bei ehebrecherischen Akten, die seiner Meinung nach die Hauptursache für die Verbreitung von AIDS ist, wird als unsichere Strategie dargestellt, um eine Infektion zu vermeiden. Phiri sieht als einzigen Weg der "Heilung" d.h. hier der langfristigen Prävention der weiteren Ausbreitung des HI-Virus, den Verzicht außerehelicher Beziehungen und die Befolgung sexualmoralischer Vorstellungen, die auf dem Prinzip der (ehelichen) Treue basieren. Nachdem sich die Welt zum Bösen verändert habe, warnt Phiri jedoch auch vor anderen sozialen Praktiken, die nichts mit Sexualität, jedoch viel mit Armut zu tun haben (z.B. das gemeinsame Benutzen von Rasierklingen, der Gebrauch kontaminierter Injektionsnadel beim Arzt). Ursachen der Armut werden nicht thematisiert und Strategien, wie diese gefährlichen Praktiken genau vermieden werden sollen, werden ebenfalls nicht vorgeschlagen. Dass AIDS nicht nur ein Problem eines großen Teils der malawischen Bevölkerung (wie z.B. der Jugendlichen) ist, wird durch den Hinweis auf Eltern deutlich, die an den Folgen der Krankheit sterben. Die eigentlich Leidtragenden sind die verwaisten Kinder. Saleta Phiris Appell an das Publikum, Stimmen, welche die Existenz von AIDS leugnen, zu ignorieren, sowie die Aufforderung Menschen, die an den Folgen der Krankheit leiden, nicht zu stigmatisieren, sondern sich um sie zu kümmern, wird abschließend mit dem Hinweis auf die dadurch verbundene mangelnde Ansteckungsgefahr abgeschlossen.

Ili mu Ufa

1. *Ili mu ufa*
2. *Ili mu ufa mumvere*

[numerous repetitions of lines 1 and 2]

3. *Ili mu ufa AIDS*
4. *Ili mu ufa mumvere*
5. *Inu azathu tafuna mutimve tabwera ndi*

It's in the flour

1. It is in the flour [3x]
2. It is in the flour, listen!

3. AIDS is in the flour
4. It is in the flour, listen!
5. Friends, listen to us, we have come with an

²⁸⁹ Zu Essensmetaphern im Kontext von AIDS und zur Einbindung der Krankheit in moralische Diskurse in Malawi siehe Wolf (1996 und 2003), die sich allerdings auf die Chewa bezieht.

uthenga wabwino

6. *Inu malume tafuna mutimve tabwera ndi uthenga wabwino*

7. *Chiwerewere anzanga siyani kunjja kuno anzanga kwaopsya*

8. *Kunja kuno anzanga kwaopsya. Kwabwera matenda alibe mankhwala*

9. *Kunja kuno anzanga kwaopsya. Kwabwera matenda alibe mankhwala – AIDS!*

[chorus]

10. *Ili mu chakudya, AIDS inafikira malo oipa!*

[chorus]

11. *Ili mu chakudya anzanga tiyeni timvane bwinobwino. Tabwera ndi nkhani yofunika: matenda a AIDS. Nthenda ya AIDS ikutha anthu. Kutenga kwake kwa AIDS anthu tikuitengera ku chiwerewere. Tiyeni tisiye chiwerewere. Palibe kuchepetsa kwakenso iyayi tingosiya chiwerewere. Ena nkumati ayi, makondomu alipo. Abale anga chiwerewere ndi chiwerewere basi. Palibe kutinso makondomu iyayi. Tingosiya chiwerewere. Majakisoni ayi, kubwerekana malezala. Ndimamva chisoni ena amati matenda a AIDS kulibe iyayi. Osanamizana anzanga tiyeni tipewe AIDS. Taonani zomvetsa chisoni padziko lonse lapansi ana a masiye paliponse. Makolo onse adapita kunkhadze AIDS. Koma kungosiya chiwerewere ndiye mankhwala ake basi. Osati kuchepetsa iyayi komanso tiyeni tisamale odwala matenda a AIDS ndi munthu monga ife. Sikuti tikasamala odwala matenda a AIDS ndiye kuti tiitenga. Tiyeni timusamaleni.*

[chorus]

12. *Zoona, choncho ndiye nkumati a Saleta amalalata*

13. *Ili mu ufa*

14. *Ili mu ufa mumvere*

15. *Ili mu chakudya*

16. *Ili mu ufa*

17. *Ili mu ufa mumvere*

important issue [3x]

6. Uncle, listen to us, we have come with an important issue

7. Stop adultery my friends, the world has turned bad [5x]

8. The world has turned bad. There is an incurable disease.

9. The world has turned bad. There is an incurable disease – AIDS!

10. AIDS is even in the flour - too bad!

11. My dear friends, it is even in the food we eat. Listen, we have come with an important issue: AIDS is killing so many people through adultery. Let's stop it! There is no other choice apart from abstain from it. Some people say condoms [would help] but you take it for granted. If you do it very often, you end up doing sex without condoms. Stop adultery! Injections – take care! Sharing used razor blades – take care! I feel pity to hear from some people who openly say: there is no AIDS. Please don't think so. There is AIDS [you have to] avoid it! Look, orphanage is so high in this world. Parents are dying of AIDS. The only cure is to stop adultery. Let us also take care of AIDS patients. They are persons just like us. We cannot contact AIDS through caring for an AIDS patient.

12. True it is. And then you say: Mr. Saleta is vociferous

13. It is in the flour [3x]

14. Listen, it's in the flour!

15. It's in the food!

16. It is in the flour [3x]

17. Listen, it is in the flour – AIDS!

4.3.2.3 Stile neo-traditioneller Musik in Zeiten des Übergangs und danach: Vom *Kwasa Kwasa* zum Gospel-Pop der Ethel Kamwendo

Nachdem der Prozess des politischen Wechsels in Malawi Anfang der 1990er Jahre in Gang gekommen war, wurde eine lokale Adaption eines aus dem Kongo (Democratic Republic of Congo, vormals Zaire) stammenden aus der in ganz Afrika verbreiteten *Rumba-* und *Soukous-*Tradition stammenden Musikstils, der sich unter dem Namen *Kwasa Kwasa* hauptsächlich unter der urbanen, malawischen Oberklasse etablieren konnte, populär. Er wurde zuerst von der kongolesischen Sängerin Mbilia Bell in Malawi bekannt gemacht (Chimombo & Chimombo 1996: 128 ff.). In ländlichen Gebieten fand dieser Musikstil besonders bei sehr jungen männlichen Adoleszenten unter der Bezeichnung *Bolingo* oder *N'dombolo* (beides urbane Tanzstile aus Kinshasa, DRC) großen Anklang, unter anderem wegen des schnellen Rhythmus' und der sexuell expliziten Tanzbewegungen.²⁹⁰ Dieser Musikstil ist auch international unter der Rubrik "(African) World Music" international sehr erfolgreich und wird meistens in Studios der nördlichen Hemisphäre (wie beispielsweise in Paris) produziert.²⁹¹

Zu Beginn des neuen Jahrtausends war der international bekannte kongolesische Musiker Kanda Bongo Man, der einen Strand-Club (*Beach Resort*) am Malawisee aufbaute, einer der bekanntesten *Kwasa-Kwasa*-Stars in Malawi. Von den vielen lokalen Bands waren beispielsweise Sapitwa, Ethel Kamwendo and the Ravers Band oder die Sängerin Rose Chipembere am erfolgreichsten.²⁹² Andere Musikgruppen wie beispielsweise WEPAZ, das Malawi Police Orchestra oder die MBC Band komponierten nun Lieder im *Kwasa-Kwasa*-Stil oder veränderten ältere, bekannte und bereits erfolgreiche Kompositionen dahingehend, dass

²⁹⁰Lwanda (2007) nennt diese Musik, die von kongolesischen Künstlern wie beispielsweise Pepe Kalle, Wenge Musica oder Madilu System oder von General Defao und Kofi Olomide sowie von malawischen Bands wie Sapitwa gespielt wird, *N'dombolo*. Die rhythmischen Geräusche, die Frauen beim Stampfen von Mais erzeugen sind für ihn der prägende Einfluss nicht nur für diesen musikalischen Stil sondern auch für populäre afrikanische Musik allgemein in allen Regionen, wo Mais angebaut und auf obige Weise verarbeitet wird. Für Lwanda ist dieser "*pamtondo beat*" ein bislang weit unterschätzter Faktor bei der Analyse afrikanischer Musik. Gilman & Fenn (2006: 372) sprechen fälschlicherweise von "domboro". *Bolingo* bedeutet in Lingala "Love".

²⁹¹Zur Diskussion der Klassifikation "World Music", die auch "Worldbeat" oder "Ethno-Pop" genannt wird (Erlmann 1995: 1) siehe stellvertretend Nettle (1985, 1986), Erlmann (1994, 1995, 1996, 1998, 1999), Feld (2000), Frith (2000), Connell & Gibson (2004) und Wergin (2007). Für Erlmann (1995: 1) ist World Music "mehr als ein neuer Stil (...). [Sie] ist Ausdruck einer Umformung räumlicher, historischer und kultureller Identitäten, die Gesellschaften weltweit charakterisieren." Sie ist ein Anzeichen für die "Allgegenwart des Marktes" und eine Erfindung der Musik-Industrie, "die in ihrer Expansion durch die Unsicherheiten des Prä-MTV-Musikmarkt[s] der 70er Jahre tief erschüttert wurde" (*ibid.*: 6).

²⁹²Die Band Sapitwa versteht sich selbst als "Malawi's Top Soukous-, Manganje- and Tchopa-Band" (siehe die Umschlaghülle ihres Albums *Sapitwa Presents*). Andere Musiker und Musikgruppen wie z.B. Bright Nkhata and Makasu Band oder Mlaka Maliro verbreiten auf ihren Alben (und auch bei Konzerten) eine Mischung aus Soukous, Gospel und Reggae, die ihrem Publikum vor allem ein intensives Tanzvergnügen bietet. 2006 produzierte der malawische Musiker Mlaka Maliro ein Album mit dem Titel *The Collection*, das auch als CD in Malawi erhältlich ist.

diese nun mit einem Rumba-Rhythmus unterlegt wurden, wobei die Liedertexte oftmals in der lokalen Sprache (meist Chewa) gesungen wurden und kreierten damit eine spezifische malawische Stilvariante (siehe Chimombo & Chimombo 1996: 136).

Eine malawische Künstlerin, die in der Nachwendezeit Malawis (1994 - 2000) in großen Hotels und Beach Resorts mit ihrer Band The Ravers auftrat, ist die Tänzerin und Sängerin Ethel Kamwendo. Stilistisch war ihre Musik Ausdruck der malawischen Adaption neo-traditioneller Gitarrenmusikstile aus Zentralafrika. Kennzeichnend für den typischen *Kwasa Kwasa*-Stil ihrer Band sind die flirrenden Gitarrenläufe bei den schnelleren Stücken. Der Background-Chor tauscht sich mit der Leadsängerin im *Call-and-Response*-Verfahren aus. Die Band nimmt textlich Bezug auf Tanztraditionen, und rhythmische Elemente von tradierten Tänzen wie beispielsweise *Manganje*, *Minoye* sowie von anderen vornehmlich aus dem Süden und der Zentralregion (wie z.B. *Gule Wamkulu*) des Landes stammenden Musik/Tanzstilen werden von der Band verarbeitet. Ethel Kamwendo singt ihre Texte in Chichewa, Chitumbuka und Englisch, wobei sie manchmal in einem Lied von einer Sprache in eine andere wechselt (*code switching*), je nachdem welches Thema sie behandelt oder welches Publikum sie ansprechen möchte. Sie ist eigentlich eine Tänzerin, schaffte es jedoch mit ihrer kehligen Stimme, auch musikalisch durch furiose Bühnen-Shows in großen Hotels das urbane, malawische "Establishment" Mitte bis Ende der 1990er Jahre mit ihren *Performances* zu begeistern. Ihre Liedertexte greifen Themen des malawischen Alltags auf, besonders die Beziehung der Geschlechter zueinander. Nur selten werden diese in globale Zusammenhänge gestellt. Ein Beispiel dafür ist das in Chichewa gesungene Lied *Chamba Chakwathu* (Traditional Songs/Dances) aus dem Album *Akhwaka* (B: 1). Darin wird die Teilnahme an diesen Tänzen in der zweiten Strophe mit dem Bild einer jungen Mutter verknüpft, die durch ihre Fruchtbarkeit zur Reproduktion der malawischen Gesellschaft beiträgt. Auf demselben Album findet sich ein einziges englisch gesungenes Lied ("Daddy were are you"), in dem die Verzweiflung einer jungen Frau zum Ausdruck kommt, die ihren Vater vermisst, der die Familie kurz nach ihrer Geburt verlassen hat. Die Verzweiflung der Verlusterfahrung wird durch Ethel Kamwendos eindringlich und klagende Stimme dramatisch deutlich. Auf dem gleichen Album kritisiert die Sängerin konfliktive Verwandtschafts- und Heiratsbeziehungen in Liedern wie *Adada Vyala* (Chitumbuka: Father-in-Law) oder *Chikondi Chokakamizana* (Chichewa: Forced Love).

Die Aufnahmen auf ihrem nachfolgenden Album *Chikondi* (Love) zeigen bereits eine Veränderung ihrer musikalischen wie inhaltlichen Perspektive. Während die langsameren Nummern wie beispielsweise das Titelstück des gleichnamigen Albums *Chikondi* (Love, A:

1) Anleihen beim Reggae wie auch bei südafrikanischer Popmusik nehmen, rücken nun auch bei ihren Texten vermehrt sozialkritische Themen in den Vordergrund, die sich meist über die Thematik von gegengeschlechtlichen Liebesbeziehungen ausdrücken. So finden sich dort beispielsweise Lieder über Affekte wie beispielsweise Eifersucht und Gier.²⁹³ Zunehmend rückt jedoch auch das Thema HIV/AIDS in den Mittelpunkt. Ein Beispiel dafür findet sich auf dem Titelsong des Albums *Chikondi* (Love, A: 1). Dort besingt Ethel Kamwendo aus der Perspektive eines jungen Mannes ein düsteres Endzeitszenario bestehend aus Krankheit und Tod. AIDS wird als Ursache zwar in diesem Text nicht direkt namentlich benannt, es wird jedoch auf die Krankheit angespielt. Die apokalyptische Vision wird zum Ende des Stücks gemildert durch die mehrfache Wiederholung der Aufforderung, als junger Mensch hoffnungsvoll in die Zukunft schauen zu sollen.

Chikondi

1. *Ine ndikulira ndilira chikondi chomwe sindikuchi wona ine, ndipanga bwanji abale anga*

2. *Eeh!! Limba ntima, limba ntima m'bale wanga iwe nsinkhu wako ndi waung'ono chikondi chaku chili ntsogolo*

[repeat line 1, 2x]

[repeat line 2, 3x]

3. *Ndilimba ntima bwanji popeza nthawi yatha kale zizindikiro zikuoneka, matenda osiyanasiyana*

[repeat line 2, 6x]

Love

1. I am crying for the love which I can't find what I should do my brothers [2x]

2. Eeh!! Be courageous enough my brother, you are still young and there is still more time for you to be loved [2x]

3. How can I be courageous, the time – the end of the world – is just about to come. You can see the signs: diseases of all kinds without cure and so many miracles [2x]

Deutlicher wird Ethel Kamwendo in dem Lied *Dziko* (The World, B: 3), das sich auf der B-Seite des gleichen Albums befindet. Dort wird das oben beschriebene Endzeitszenario noch einmal aufgegriffen und direkt mit der AIDS-Epidemie verknüpft. Kamwendo benutzt hier zur Bezeichnung der Krankheit den aus dem Englischen stammenden, lokal adaptierten Begriff *Edzi*.

²⁹³ Siehe z.B. *Nsanje* (Jealous, B: 1). und *Umbombo* (Greediness, A: 4). Es ist angesichts der tiefen Verwurzelung christlicher Ideologie in Malawi (und der Biographie der Künstlerin, siehe weiter unten) nicht zufällig, dass Kamwendo in ihren Texten auf "die bösen Leidenschaften des Menschen" aus dem Bereich der "Hauptlaster" im Sinne der klassischen (römisch-katholischen) Theologie fokussiert, die als Ursache von "Sünden" gesehen werden (vgl. dazu: Katechismus der katholischen Kirche, 2003).

Dziko

1. *Ine ntawonetsetsadi eeh! Ine ntapenyetsetsadi ooh! Maso anga apenyetsetsadi woo! Maso anga apenyetsetsadi eeh!*
2. *Kuti dziko lapansi anzanga ndilovuta*

[repeat line 1]

[repeat line 2]

3. *Matenda ndi omwewa, chilala ndi chomwechi, njala ndiyomweyi, kusamvara ndi komweku, edzi ndiyomweyi*

The World

1. I have really seen eeh! Really I have seen with my naked eyes, my eyes have really seen! [2x]

2. That the world is very crucial

3. It's all full of diseases, hunger and droughts, fighting is everywhere and AIDS, too

In anderen den Texten der Band werden Folgen des Wandels von 1994 thematisiert. Dabei steht die Ebene des Konsums im Vordergrund. Als negative Folge des politischen Wandels wird beispielsweise in dem Lied *Zilinkudula* (Things are expensive), von dem Album *Chikondi* (B: 2), die Verteuerung der Lebenshaltungskosten beklagt.

Zilinkudula

1. *Amawo amawo ine, amawo*
2. *Poyamba munkanera umphawi udzachepe*
3. *Poyamba munkanera mavuto adzachepe*
4. *Nanga ichi ndi chiyani zinthu zili nkudula*
5. *Ntchito ili nkuvuta ndalama ili nkuchepa*
6. *Ziphuphu zikuchuluka chilungamo chikuchepa*

[repeat line 1, 2, 3, 4, 5 and 6]

[repeat line 1]

7. *Shuga ili kudula sopo ili kudula, mafuta ali kudula*
8. *Mankhwala ali kudula, chimanga chili kudula*
9. *Zovala zili kudula, pogora palinkudula*
10. *Zinthu zilinkudula zonse zili nkudula*

11. [original in English:] Cost of living rise up; talk about bread, rise up; talk about food, rise up; talk about fuel, rise up. Cost of living, rise up; every little thing, rise up

[repeat line 1]

Things are expensive

1. Amawo, amawo, you, amawo [crying] [2x]
2. At first you said poverty will end [2x]
3. At first you said trouble will end [2x]
4. And what is this? Things are now expensive! [2x]
5. Jobs are scarce and with (the) same payments [2x]
6. Corruption is high and there is almost no justice [2x]

7. Sugar, soap, fuel are all expensive

8. Drugs and maize are all expensive

9. Clothes and shelter are all expensive

10. Things are all expensive, everything is expensive

Seit ein paar Jahren hat die Musikerin nicht nur heiratsbedingt ihren Namen in Kamwendo-Banda geändert, sondern sie ist auch einer Pfingstkirche beigetreten. Dies bedingte zwar nicht die Aufgabe ihrer musikalischen Karriere aber einen musikalischen Stilwechsel, der sie von der *Kwasa-Kwasa*-Musik zur Gospelmusik gebracht hat. In ihren neueren Liedern ist eine verstärkte Hinwendung zur Gospelmusik mit partiellen Reggae-Einflüssen zu hören. Die Themen der Texte beschäftigen sich nun zwar weiterhin mit moralischen Konflikten des Alltags, nun wird jedoch als einzige Lösung aus den Dilemmata der Weg über einen allmächtigen christlichen Gott oder über Jesus eindringlich beschworen, wie beispielsweise in dem Lied *Angathe* (He is able), das sie auf ihrem letzten Album (n.D.) veröffentlicht hat.²⁹⁴

Angathe

1. *Ndaona makolo ena akumanga mpanda*
2. *Amanena kuti mwana wawo asatenge mamba*
3. *Ali mumpanda mmomo wayitenga mamba*
4. *Smpanda umene ungateze mwana*
5. *Chitetezo champhamvu Chinali pamwanayo*
6. *Chifukwa chakusaziwa anthu tikuwonongeka*
7. *Simpanda umene ungateze mwana*
8. *Kumanga mpanda mwateteza wakunja*

[chorus:]

9. *Komakoma!*
10. *Ndi Mulungu yekha Angathe!*
11. *Ndi Mulungu yekha!*
12. *Ndi Mulungu yekha angathe!*
13. *Ndi Mulungu yekha!*
14. *Ndimulungu yekha angathe!*
15. *Ndi Mulungu!*
16. *Ndi Mulungu yekha angathe!*
17. *Ndaona abale ene atadzichekela*
18. *Atazichekela thupi lawo kuti mfiti zisawatambile*
19. *Ali chichekelecho mfiti zawatambila*
20. *Sikuzichekela komwe kungateze inu*

He is able

1. I have seen some parents building a fence,
2. They say, their daughter should not fall pregnant,
3. Still inside the fence, she gets pregnant,
4. It is not the fence that can protect the child,
5. The strongest protection was on the child,
6. Because of ignorance, people are being destroyed,
7. It is not the fence that can protect the child,
8. By building the fence, you protect one beyond it

9. But
10. It is only God, He is able
11. It is only God
12. It is only God, He is able
13. It is only God
14. It is only God, He is able
15. It is only God
16. It is only God, He is able
17. I have seen some people with incisions²⁹⁵,
18. Incisions on their body so that sorcerers should not bother them,
19. Still with those incisions, sorcerers have managed to bewitch them,
20. It's not the incisions that can protect you,

²⁹⁴ Das Album ist sowohl als DVD erschienen als auch zu großen Teilen im Internet abrufbar (www.youtube.com, letzter Abruf: 12.06.2008).

²⁹⁵ Diese Inzisionen bestehen aus kleinen Schnitten in die Haut, welche die Person vor spirituellen Angriffen z.B. von Hexen schützen soll. Gleichfalls existiert die Vorstellung, dass Inzisierte Flüche mit tödlicher Wirkung aussprechen oder Schadenszauber ausüben können (Hinweis von Vincent C. Jumbe, Februar 2008).

- | | |
|---|--|
| 21. <i>Akhala akapita kwasing'anga ambili</i> | 21. They have been visiting so many "witchdoctors" [ritual experts/healers], |
| 22. <i>Kutsilika myumba yawo kuti mfiti zisawatambile</i> | 22. Protecting their homes against sorcerers, |
| 23. <i>Atangotsilika mfiti zinabwela zambili</i> | 23. Upon doing that, so many witches visited their home, |
| 24. <i>Sikutsilika myumba komwe kungateteze inu</i> | 24. It's not this kind of protection that can save you from harm. |
| [repeat chorus] | |
| 25. <i>Ndimavuto anji omwe anthu mukukumana nawo</i> | 25. What kind of problems are you people faced with, |
| 26. <i>Yesu Alipo azatha zonse</i> | 26. Jesus is present, He will deal with all these, |
| 27. <i>Awiri sangayende limodzi asanapangane</i> | 27. Two people can not move together without consent to do so, |
| 28. <i>Landilani Yesu mumvomere</i> | 28. Receive Jesus, accept Him, |
| 29. <i>Kuti iye ndiye mbuye ndimpulumutsi</i> | 29. That He is Lord and Saviour, |
| 30. <i>Amapezeka malo ena onse</i> | 30. He is omnipresent, |
| 31. <i>Fuula kwaiye azakuyankha</i> | 31. Cry out unto Him, He will answer, |
| 32. <i>Uzamenya nkondo ulichete</i> | 32. He will fight on your behalf, |
| 33. <i>Popeza nkondoyi siyathupi ndiyauzimu</i> | 33. Because this is not a physical but spiritual battle, |
| 34. <i>Wapeza yesu wapeza mpumulo</i> | 34. The person who finds Jesus finds peace, |
| 35. <i>Walandila yesu wapeza moyo</i> | 35. The one who receives Jesus attains life. |

[repeat chorus]

Hier zeigt sich ein neuerer Trend in der malawischen Populärmusik, der alle Stile nachhaltig beeinflusst: Die verstärkte Hinwendung zu Ästhetiken und moralischen Themen der Pfingstkirchen (siehe auch die Ausführungen zum "Gospel-HipHop" weiter unten, vgl. auch Fenn *forthcoming*).

4.2.4 Musikalische Traditionen in Post-Banda-Malawi: Neo-traditionelle Musik zwischen Gospel, Reggae und Rap

Die für das junge männliche malawische Publikum wichtigsten Stile der zeitgenössischen neo-traditionellen Musik sind Gospel, Reggae und Rap und alle anderen Stile, die verschiedene Elemente dieser Musiktraditionen in unterschiedlicher Form vermischen. Neben diesen von malawischen MusikerInnen vertretenen Stilarten sind auch Soul- und *Country-and-Western*-Musik aus den USA sowie verschiedene Stilarten sogenannter *Black Music* und diverse meist aus Süd-, Ost- und Zentralafrika (z.B. Tanzania oder dem Kongo) stammende

Pop-Musik-Traditionen auf den Märkten und in den Medien zu hören.²⁹⁶ Eine malawische Band, die um die Jahrtausendwende von Südafrika aus eine äußerst kreative Mischung aus globalen Tanz- und Unterhaltungsmusikstilen (Disco Music, Kwaito, Techno und HipHop) für das meist urbane jugendliche Publikum produzierte, war z.B. Bubu Lazy (in der Entstehungsphase der Band auch bekannt als X Boyz Lazy).²⁹⁷

Einige der lokal produzierten Gospel-Musikbands erscheinen von außen gesehen eher als Vertreter säkularer Pop-Musik, da sie sowohl musikästhetisch d.h. bezüglich der Instrumentierung sowie der Wahl der Rhythmen als auch durch die in den Liedern gesungenen scheinbar säkularen Alltagsgeschichten kaum von "reiner" Unterhaltungs- und Tanzmusik zu unterscheiden sind. Ein genauerer Blick auf den spirituellen Hintergrund der KünstlerInnen, auf deren Produzenten und Sponsoren sowie speziell auf die Textinhalte und deren Bezüge zu christlichen Organisationen und deren Diskurse macht für viele malawische Hörer jedoch oftmals schnell deutlich, dass es sich bei bestimmten Musikstücken um "Gospel Music" handelt, die damit auch dementsprechend klassifiziert wird (siehe Chirambo 2002). Die Klassifizierungen verlaufen aus emischer Perspektive entlang anderer Grenzen als in Europa oder den USA.²⁹⁸

Viele malawische Jugendliche bevorzugen "globale" musikalische Stile wie Reggae und Rap, die es ihnen erlauben damit korrespondierende Stil-Attribute auf den Körper auszuweiten. Wie ich bereits in Kapitel 3 an den Beispielen von Francis und Joseph gezeigt habe, werden die Stilelemente beispielsweise durch Kleidung, Frisuren und andere Formen der "Körperdekorationen" (wie beispielsweise Schmuck), aber auch durch einen spezifischen Sprachgebrauch oder durch Gesten in den Körper "eingeschrieben" und im Alltagsleben in unterschiedlicher gradueller Ausprägung öffentlich "zur Schau gestellt" (siehe Bourdieu 1974, 1976). In verleblichter Form werden sie ein wichtiger Teil der öffentlichen Praktiken der

²⁹⁶ Populäre amerikanische *Country-and-Western*-Musiker sind beispielsweise Jim Reeves, Kenny Rodgers und Dolly Parton. Eine malawische Adaption dieser Musiktradition bieten beispielsweise die Musiker von Padangokhala (1998), die in Chichewa singen. *Country-and-Western*-Musik gilt besonders bei der malawischen Elite als "cool". Es kein Zufall, dass die Musiker von Padangokhala, Allan und Pierson Ntata, dem akademischen Milieu entstammen. Dies gilt auch für junge Männer aus der lokalen Elite. Auch einer meiner Feldassistenten (Mannix Mvula), der aus dem sozialen Umfeld der königlichen Familie Kapote Mwagasungulas in Karonga stammte, war ein Fan von *Country-and-Western*-Musik, hörte aber auch gleichzeitig gerne langsame, "coole" *R'n'B*-Stücke amerikanischer aber auch malawischer Provenienz.

²⁹⁷ Siehe dazu die Alben *Bubu* (1997), *Mission on* (1998), und *Dollar Yashupa* (n.D.).

²⁹⁸ Diese Feststellung mag profan erscheinen, gilt sie doch schließlich auch weltweit für die Diskussion um stilistische Zuordnung von Kunstformen (wie beispielsweise Diskussionen der Kunstgeschichte immer wieder gezeigt haben). Sie ist jedoch als Hinweis auf das Dilemma meinerseits zu verstehen, da ich – obgleich über die Problematik bewusst – dennoch gezwungen bin, über die unstrittig vorhandenen Unterschiede der Musiktraditionen in Begrifflichkeiten zu schreiben, die kommunizierbar sind. Insofern sind meine benutzten Klassifizierungen lediglich als grobe Orientierungen zu verstehen, die helfen sollen, eine für die Leserschaft transparente erste Ordnung herzustellen. Keinesfalls geht es mir darum, ontologische Stadien der Stile alleingültig formulieren zu wollen sondern vielmehr darum, in diesem Kapitel in einer "weichen Form" einen Teil der neueren malawischen Musikgeschichte zu rekonstruieren.

Selbstrepräsentationen von Individuen und sozialen Gruppen. So spielen beispielsweise der Konsum von Musikvideos und das Praktizieren von sich daraus durch mimetische Praktiken angeeignete spezifische Tanzstile eine wichtige Rolle für die jugendlichen Reggae- und Rap-Fans.

Malawische (männliche) Jugendliche rezipieren sowohl verschiedene Stile jamaikanischer Reggae-Musik als auch afrikanisch (re)adaptierte Formen, die meist aus Südafrika stammen (z.B. von Musikern wie Lucky Dube oder Senzo). Bei jamaikanischer Reggae-Musik sind besonders ältere Stile, die in ihrem Ursprungsland längst "aus der Mode" gekommen sind, wie etwa *Roots Rock Reggae* (z.B. von Bob Marley, Peter Tosh, Burning Spear und Culture) oder *Lover's Reggae* (z.B. von Eric Donaldson oder Black Uhuru) sehr beliebt. Aber auch neuere Stile, wie beispielsweise *Dancehall*, *Ragga* und *Ragamuffin*, die teilweise mit Rap-Stilen verschmolzen werden, (z.B. durch Künstler wie Shaggy oder Shaba Ranks) sind, wie alle anderen oben erwähnten Stilvarianten, auf dem malawischen Markt erhältlich und werden sich von den jugendlichen Rezipienten angeeignet (vgl. Fenn 2004, Perullo & Fenn 2003, und Gilman & Fenn 2006).

Während in den ersten Jahren nach dem politischen Wechsel zunächst nur wenige Bands (wie beispielsweise The Roots oder die Makasu Band ältere Reggae-Stile (d.h. *Roots Rock Reggae*) in ihr Repertoire integrierten, folgten schnell weitere malawische Musiker (wie beispielsweise Ben Michael oder Brite Nkhata), die formale Elemente des Reggae aufnahmen, wobei oft die Texte in lokalen Sprachen (meist Chichewa) gesungen wurden. Die lokale, malawische Variante des Reggae blieb durch die Auswahl der "Rhythmen" (*beats*) und durch die Texte ästhetisch und semantisch stets sehr nahe an Traditionen der Kirchen- und Gospelmusik. Bekannte und beliebte malawische Reggae-Künstler sind z.B. The Black Missionaries (mit Evison Matafale) und Sally Nyundo.

Der bekannteste Reggae-Musiker Malawis ist Lucius Banda (siehe Chirambo 2002). Er wurde in Sosola (TA Msamala), einem Dorf im Balaka Distrikt (*Southern Region*) geboren und besuchte nach seiner Schulzeit das Priesterseminar in Ulongwe. Unter anderem durch den Einfluss seines Bruders Paul, der bereits mit der 1970 gegründeten Alleluja Band erfolgreich war, entschied er sich für eine Musiker- und gegen eine Priesterlaufbahn (siehe Chirambo 2002: 104). Mit Hilfe der katholischen Kirche, die schon früh die technische Ausrüstung (Instrumente) finanzierte sowie Örtlichkeiten für Proben, Auftritte und Musikaufnahmen (das Studio *Imbirani Yaweh* [I.Y.]) zur Verfügung stellte, stiegen Lucius und sein Bruder Paul Banda sukzessive zu den erfolgreichsten Künstlern und Produzenten neo-traditioneller Musik in Malawi auf. Bald konnten sie von ihrem Studio in Balaka Nachwuchskünstler wie z.B.

Charles Sinetre, Billy Kaunda, Coss Chiwalo and Master Tongole fördern. Neben Aufnahmen von anderen Musikern, die ähnliche Stilmischungen von Gospel und Reggae mit an ältere Gitarrentraditionen anknüpfenden Elementen vermischt (wie z.B. Overtone Chimombo oder Emanuel Manda), dominierten Künstler der "Balaka School" bald den lokalen Markt – besonders in den bevölkerungsreichen Süd- und Zentral-Regionen. Reggae- und Gospel-Elemente sind bei dieser Musiktradition so stark verwoben, dass das malawische Publikum keine eindeutige Klassifizierung vornimmt: Je nach Gesprächspartner wird sie als Reggae- oder als Gospel-Musik bezeichnet.

Während bei diesem Musikstil eine nach außen gerichtete Konfrontationshaltung durch gegen soziale Normen des Hegemonialdiskurses verstoßende sichtbare Symbole (wie z.B. durch Kleidungs- oder Frisur-Stile) nicht erkennbar ist, wirken im Vergleich dazu Präsentationen anderer neuerer Musikstile provokativer. Jamaikanische Reggae- und US-amerikanische Rap-Stile, die sich neben der im Ausland produzierten Soul- und Disco-Musik (z.B. der von der südafrikanischen Sängerin Yvonne Chakachaka vertretene *bubble gum pop* oder *Kwaito*), die in Malawi der musikalischen Kategorie *R'n'B* zugeordnet werden, erfreuen sich besonders bei denjenigen Jugendlichen großer Beliebtheit, die – nach Jahrzehnten strikter Zensurmaßnahmen und Kleidungsvorschriften – gerne modische Stilattribute wie z.B. ausgefallene Frisuren, spezifische Gesten oder *Argots*, die sie von anderen Jugendlichen signifikant unterscheiden, "am eigenen Körper" ausprobieren und öffentlich präsentieren wollen.²⁹⁹ So können sie einerseits Differenz zum jugendlichen "Mainstream" demonstrieren und andererseits auch Vergemeinschaftungsprozesse mit Gleichgesinnten initiieren und verstärken, die den sozialen Zusammenhalt zwischen Fans, Sympathisanten und anderen "Insidern" schaffen. Neben dieser kollektiven Dimension, dient die stilistische Inszenierung auch der spielerischen Konstruktion von Ich-Identitäten.

²⁹⁹ Den Begriff "bubblegum pop" habe ich von Allingham (1999: 649f.) übernommen. Zur Zensur von "traditional (*sic!*) and popular music in pre- and post-colonial Malawi" siehe Chirambo (2006). *R'n'B* oder auch: *R&B* ist die englische Abkürzung für "**R**hythm and **B**lues". Mit dem von der Musikindustrie und von Musikjournalisten erfundenen Begriff wurde ursprünglich in den 1940er-Jahren ein "vom Jump abgeleitete[r], popularisierte[r] Blues-Stil mit stark betonter rhythmischer Komponente" verstanden. "[Er] löste den Begriff Race Records als Kategorisierung populärer schwarzer Musik ab" (Kunzler 2002: 1080). Daraus entwickelte sich später der *Rock 'n' Roll* (die von Weißen gespielte und produzierte Form des *R'n'B*). Als *Contemporary R'n'B* (= *Rap'n'Beat* oder auch *Rhythm'n'Beat*) wird unter der Abkürzung seit den 1980er Jahren ein vielfältiges Konglomerat aus afro-amerikanischer Mainstream-Musik verstanden, das auch unter der Sammelbezeichnung *black music* zusammengefasst wird.

4.2.4.1 Von Gospel- und Reggae-Musik zum R'n'B: Die Musik Lucius Bandas

In seinen Veröffentlichungen der frühen 1990er Jahre kommentierten Lucius Banda (1994, 1995a,b) und seine Band die politische Situation Malawis in deutlichen Worten und verglichen diese nicht nur mit anderen politischen Krisenherden auf dem afrikanischen Kontinent sondern weltweit. Chirambo (2002: 104) sieht in Lucius Bandas katholischer Erziehung und in seiner engen Beziehung zu seiner Mutter den wesentlichen Grund für das soziale Engagement des Künstlers und dessen Sensibilisierung für "das Leiden der Massen".³⁰⁰ In seiner Komposition *Down Babylon* seines gleichnamigen Albums (1995a), das, wie der Künstler anfangs in einer gesprochenen Passage verkündet, all den Familien gewidmet sei "that have lost their loved ones through this system of Babylon", singt der Musiker in englischer Sprache über "the most malicious dictators of the world" und stellt den gerade entmachteten Kamuzu Banda und seine Partei (MCP) in die politische und historische Tradition von "Hitler, Mussolini, Botha" und "Amin":

*"This song is against a man who was called a Messiah,
And killed thousands of people whose remains and bones are still being
discovered
In the rivers of Malawi today.
A man who took over twenty billion Kwacha from poor people
And let it be frozen in major banks of the world.
It is against a man who killed wives and children for the wrongs of their
fathers.
(...)
This song is against a certain political party found in Malawi
From the 60s to early 90s.
A party that killed and tortured people,
A party that had power more than God,
A party that could have its way and never be wrong,
A party that was never wrong.
(...)
Down Babylon, down Babylon 'cause Babylon is falling apart."³⁰¹*

Durch seine in dieser Periode expliziten, kritischen Texte, die militärische *Camouflage*-Uniform als Bühnenkleidung und seinen Spitznamen "the Soldier" kreierte der Musiker ein

³⁰⁰ Der Musiker benannte ab 1998 seine Begleitband, die Zembani Band, nach seiner Mutter (vgl. dazu die Komposition *Mayi Zembani* [Mother Zembani] auf dem Album "Yahwe", 1999a).

³⁰¹ Siehe Chirambo (2002: 106-107). Der Text wird original in Englisch *gesungen*. Jenseits des Refrains werden die Worte in *Talking-Blues-Manier gesprochen*, wobei Lucius Bandas dunkle, langsame, unterdrückt schreiende Stimme vom Klang und im Sprachduktus an Kirchenpredigten erinnert. Seine mündlichen Ausführungen werden im Hintergrund mit einem mittelschnellen gospel-ähnlichen Reggae-Rhythmus (*reggae beat*) begleitet. Eine Variation dieser Komposition mit dem Titel *Down Babylon II* ist auf L. Bandas Album *Ceasefire* (1995b) zu finden.

Bild von sich als Volksheld, der für Freiheit und Gerechtigkeit kämpft. Dieses Image wird auch in seinen Texten formuliert. So singt er beispielsweise in der Komposition *Mzimu wa Soldier* (Chichewa für: "Soldier's Spirit [of the dead]") seines Albums *Yahwe* (1999a).³⁰²

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1. <i>Ndimali Soldier wa amphawi</i> | 1. I was a soldier for the poor |
| 2. <i>Abwenzi anga sanali achuma</i> | 2. My friends were not rich |
| 3. <i>Anali olema ndi amphawi</i> | 3. They were the lame and the poor |
| 4. <i>Amndene, olira mchipatala</i> | 4. Those in prison, the crying in hospitals |
| 5. <i>Ndi amayiamasiye</i> | 5. And widowed women |

Reggae polarisiert, der musikalische Stil propagiert eine "we-and-them-Haltung". Künstler wie Lucius Banda verwenden – wie auch andere, historische globale Vertreter dieser Spielart des Reggae (z.B. Bob Marley, Peter Tosh oder z.T. auch Lucky Dube) – ein binäres Oppositionsschema, um ihre politische Botschaft zu vermitteln: Sie sympathisieren offen mit den Armen und Unterdrückten und klagen die Herrschenden an. Damit vertreten sie einen klaren Klassenstandpunkt. Die verbal geäußerte Solidarität mit den Armen, Unterdrückten und Entrechteten, der Gebrauch biblischer Metaphern und das Sprechen von Liebe ("the talk about love") als hohem moralischen Wert, wirkte auf malawische Jugendliche beiderlei Geschlechts sehr attraktiv, zumal Lucius Bandas moralisch integere Haltung zu dieser Zeit kaum bezweifelt werden konnte, was seinen Worten um so mehr Glaubwürdigkeit verlieh.³⁰³ So war er beispielsweise auch gegenüber Kamuzu Bandas Nachfolgeregierung zunächst äußerst kritisch eingestellt und machte seine Zweifel über einen "wirklichen" politischen Wechsel in seiner Komposition *Njira Zawo* (Their Ways) auf seinem Album *Ceasefire* (1995b) in Chichewa deutlich.³⁰⁴

³⁰² Siehe Chirambo (2002: 105). Morris (2000: 61-62, kursiv im Original) beschreibt das Konzept der Person in Malawi als dem der griechischen Klassik ähnlich, in dem die menschliche Person als "*zoon logon echon*" beschrieben wird. Allerdings, so Morris, sei eine Person mehr als nur ein Lebewesen mit Körper und Bewusstsein, sondern in erster Linie ein soziales Lebewesen, das die Geister der Verstorbenen mit in sich trage. Er schreibt allgemein zu Vorstellungen der Person in Malawi: "People in Malawi do not speak of a person as having a spirit or soul. They have no concept of an indwelling soul (...) *mzimu* is what one becomes after *death*. But there is a sense in which living people are thought to be the embodiment of ancestral spirits, usually a grandparent of the same sex, whose name they often inherit. There is a sense, then, in which a person is an intrinsic part of a matrilineal group that includes both living and dead members." Obgleich Morris an verschiedenen Stellen Verallgemeinerungen anderer Autoren (z.B. von Chisiza 1964) kritisiert, zeigt seine eigene Perspektive ebenfalls Züge der mangelnden Differenzierung (z.B. bezüglich der impliziten matrilinearen Sozialstruktur "der Malawier"). Zur Theoretisierung der Kategorie "Person" allgemein siehe stellvertretend Mauss (1997b).

³⁰³ Dies ist ein übersetztes Zitat aus verschiedenen informellen Gesprächen über die Attraktivität von Reggae-Musik während meiner Feldaufenthalte in Malawi (zwischen 1998 und 2000), das vornehmlich von weiblichen Jugendlichen geäußert wurde. Zum spezifischen Konsumverhalten weiblicher Fans bezüglich populärer Musik und Musikvideos in Afrika am Beispiel Malis, siehe Schulz (2001 und 2002), zu weiblichen Konsumpraktiken bei Video-Filmen in Kenia siehe z.B. Fuglesang (1994).

³⁰⁴ Siehe Chirambo (2002: 115), vgl. auch Englund (2002: 3) und Vignette 1.

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Dzana ndi dzulo takhalira kuphedwa,</i> | 1. Yesterday, and the other day, we were being killed, |
| 2. <i>Lero tikhalira kunamizidwa.</i> | 2. Today we are cheated. |
| 3. <i>Nanga titani poti anthu ndi omwewo,</i> | 3. What can we do since it is the same people. |
| 4. <i>Angosintha njira zotizunzira.</i> | 4. They've only changed ways of torturing us. |
| 5. <i>Ali ndi njira zawo.</i> | 5. They've their own ways. |
| 6. <i>Akamalankhula pakamwa chabe,</i> | 6. When they are talking, it is just words, |
| 7. <i>Amakhala ngati ngachilungano.</i> | 7. They sound as if they're honest. |
| 8. <i>Koma mkhale nawo zaka zingapo,</i> | 8. But live with them for some years, |
| 9. <i>Mudzadzwia anthu awa ndi amodzimidzi,</i> | 9. You'll see it is the same people, |
| 10. <i>Angosiyana dzina.</i> | 10. They only differ in names. |
| 11. <i>Ali ndi njira zawo.</i> | 11. They've their own ways. |

Der Künstler beklagt auf diesem Album ebenfalls die zunehmende Einschränkung der Meinungsfreiheit durch die Wiedereinführung von Zensur und die Funktionalisierung der Medien, besonders des staatlichen Rundfunksenders, die nach einer kurzen Zwischenperiode während des Übergangsprozesses (1992-1994) durch die UDF-Regierung wieder verstärkt vorangetrieben werde. So singt er beispielsweise in der Komposition *Cease Fire* des gleichnamigen Albums (1995b, Hervorhebung J.S.): "The MBC, a biased diary for politicians, all you hear is His Excellency, The Right Honourable, an Honourable. (...) When shall the wise and famous people make news for Malawi? When shall MBC play **our** music?" Drei Jahre später beklagt er im Titellied seines Albums *Take Over* (1998), das kurz vor den zweiten demokratischen Präsidentschaftswahlen 1999 erschien, zum gleichen Thema ebenfalls in Englisch: "[MBC] is still undemocratic. It is still biased. It is still a notice-board for politicians. (...) And it is the same problem in our newspapers. (...) When shall we have freedom of expression?" (vgl. auch Chirambo 2002: 112-113).

Lucius Banda forderte als Konsequenz der desillusionierten Bestandsaufnahme der politischen Veränderungen nach der Absetzung der vormaligen autokratischen Herrschaft Kamuzu Bandas und der Einheitspartei MCP in der gleichen Komposition kämpferisch die Übernahme der politischen Macht durch "die Massen". Diese werden für ihn durch eine krude Allianz moralisch integerer gesellschaftlicher Gruppen – Soldaten, "Rastas" (= Jugendliche; siehe weiter unten) und "das Volk" verkörpert ("Soldiers take over, Rastas take over, people take over"). Von Seiten der damaligen UDF-Regierung wurde daraufhin eine Einbindung des Musikers in ihre eigenen parteipolitischen Institutionen erwogen. Denn zu dieser Zeit geriet die malawische Parteienlandschaft in Bewegung: Einerseits kam es Gründung des "Movement for the Young Generation", einer "political party for young people to be led by young people themselves", andererseits gab es Gerüchte, der Musiker selbst beabsichtige die Gründung einer eigenen politischen Partei (*ibid.*: 114). Schließlich wurde der Musiker 1998 von Bakili

Muluzi als Mitglied der Delegation der Regierungspartei bei verschiedenen Auslandsreisen berufen, während des Wahlkampfs wurde er mit seiner Band als Unterstützer der Regierungspartei gewonnen und Muluzi unterstützte die Produktion seiner Alben *Yahwe* (1999a) und *Unity* (1999b).³⁰⁵

Im neuen Millennium veränderte Lucius Banda seinen musikalischen Stil. Spielte er vorher Reggae-, Gospel- und an malawische Musiktraditionen anknüpfende neo-traditionelle Musik, so wechselte er nun mehr und mehr zu einem Stil, der tanzbare Elemente kongolesischer sowie südafrikanischer und globaler Pop-Musik mit Gospel vermischte. Er veröffentlichte nun zunehmend Kompositionen, in der weder eine ernsthafte politische Botschaft noch rebellische Haltungen gegenüber den Mächtigen und Herrschenden ausgedrückt wurden. Stattdessen zelebrierte er in seinen Liedern einen hedonistischen urbanen Lebensstil, zeichnete idealisierte Bilder seines Heimatlandes Malawi, und Liebeslieder nahmen immer mehr Raum in seinem Repertoire ein. Dies hing wesentlich damit zusammen, dass der Künstler seine Position, aus der er seine Kritik an moralischen, sozialen, ökonomischen und politischen Missständen äußerte, verändert hatte: Auf der Liste der damaligen Regierungspartei UDF wurde er 2004 als Abgeordneter ins Parlament gewählt. Die Ambivalenz dieses Schritts war offensichtlich. Einerseits kann er als Versuch interpretiert werden, persönlich mehr Einfluss und Macht zu erringen, um so Kritik sowie Protest effektiver formulieren zu können, indem diese nun in die "offiziellen" politischen Institutionen der Parteien integriert wurden – zumal wenn es, wie in diesem Fall, um die damalige Regierungspartei handelte. Da er nun selbst zu den politisch Mächtigen zu gehörte, barg diese Entwicklung andererseits auch die Gefahr, selbst korrumpiert oder durch Verwaltungs- und Repräsentationspflichten "aufgesogen" zu werden und damit seine ursprünglich intendierten politischen Ziele aus den Augen zu verlieren. Hinweise für ein Verblässen seiner politischen Haltung der 1990er Jahre waren nicht nur die Veränderung der textlich vermittelten Botschaften Lucius Bandas, auch seine Konzertauftritte waren nun weniger kämpferisch und nicht mehr mit eindeutigen politischen Symbolen aufgeladen.

Ab den frühen 2000er Jahren nutzte er nun auch die Möglichkeiten der musikalischen Produktion auf digitalen Medien (CD und DVD) und die Distribution über das Internet. Doch auch auf diesen Medien, die eine verstärkte visuelle Inszenierung seiner Musik ermöglichten, trat die eindeutige rebellisch-politische Inszenierung, die er z.B. auch durch die Alben-Titel und die visuelle Gestaltung der Albumhüllen seiner frühen Veröffentlichungen (1994, 1995a,b, 1998 oder 1999a) demonstriert hatte (siehe Seebode 2007), in den Hintergrund.

³⁰⁵ Siehe die persönliche Danksagung Lucius Bandas an Bakili Muluzi auf der Hülle des Albums *Unity* (1999b) und vgl. Chirambo (2002: 120).

Diese Entwicklung bedeutet jedoch keinen völligen Bruch mit seiner politischen Haltung, wie ich weiter unten zeigen werde (vgl. auch Chirambo 2002: 120). Doch zunächst möchte ich exemplarisch die beschriebene stilistische Wandlung auf der semantischen Ebene der Liedertexte belegen. Eine Analyse der spezifischen Veränderungen durch die visuellen Inszenierungsmöglichkeiten in Musikvideos anhand der im Folgenden herangezogenen Musikstücke folgt im nächsten Kapitel.

Die Komposition mit dem Titel *Wandidolola* (You have deeply attracted me) aus dem Jahr 2002, einer der (meines Wissens nach) ersten auch als Musik-Video erhältlichen Titel Lucius Bandas, handelt von einer gegengeschlechtlichen Liebesbeziehung und stellt dabei eher konservative kulturelle Werte der Erziehung und Geschlechterordnung sowie die (weibliche) Unterordnung unter das Senioritätsprinzip in den Vordergrund. Der Refrain lautet:

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Nangozo ndigwire dzanja,</i> | 1. Nangozo [female name] take my hand, |
| 2. <i>Tikalumbire paguwapo.</i> | 2. We should vow at the altar. |
| 3. <i>M'zosowa kumpeza mkazi,</i> | 3. Its rare to find a woman, |
| 4. <i>Okongola ali wakhalidwe.</i> | 4. So beautiful yet well mannered. |
| 5. <i>Ovala modzisamala,</i> | 5. Who dresses traditionally, |
| 6. <i>Olemekeza makolo. [repeat 2x]</i> | 6. Who respects parents [repeat 2x] |

2005 machte der Musiker, der nun nach der Wahl 2004 auch seine Arbeit als Abgeordneter aufgenommen hatte, eine Eingabe im Parlament, um den mittlerweile amtierenden Präsidenten Bingu wa Mutharika, seines Amtes zu entheben. Dieser hatte sich nach internen politischen Querelen mit Alt-Präsident Bakili Muluzi, der durch eine Verfassungsänderung eine dritte Amtsperiode für sich durchsetzen wollte, von der UDF abgespalten und das Präsidentenamt übernommen. Daraufhin wurde Lucius Banda in einer von den Medien dramatisierten Kampagne des Betrugs angeklagt, seine Immunität als Abgeordneter wurde aufgehoben und er wurde im August 2006 vom *Zomba Magistrate Court* zu 21 Monaten Gefängnishaft verurteilt.³⁰⁶ Lucius Banda ging in Berufung, musste jedoch zunächst seine Gefängnisstrafe im *Zomba Maximum Prison* antreten. Der Berufung wurde schließlich im November des gleichen Jahres durch den Obersten Gerichtshof (*High Court*) in Blantyre stattgegeben und der Künstler und Politiker wurde aus dem Gefängnis entlassen. Kurz danach brachte er das Album *Survivors* auf den Markt und im Dezember des Jahres veranstaltete er ein Konzert für seine ehemaligen Mithäftlinge im Gefängnis von Zomba.

³⁰⁶ Er wurde der Fälschung von Schulzeugnissen angeklagt, um eine Nominierung als Kandidat für die Wahlen 2004 zu bewirken. In Malawi ist der ausreichende Nachweis der Beherrschung der englischen Sprache (z.B. durch Schulzeugnisse) bei der Übernahme politischer Ämter im Parlament Pflicht.

In einem Liebeslied dieses Albums mit dem Titel *Wandithawadi* (She has indeed slipped away from me) beklagt Lucius Banda den Verlust seiner "Kindergartenliebe", die mittlerweile einen anderen Mann geheiratet hat. Zum Ende der Komposition gibt er Jugendlichen beiderlei Geschlechts moralische Ratschläge zum Geschlechterverhältnis – nun allerdings aus einer generalisierenden Perspektive des Erwachsenen:

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Anyamata alero,</i> | 1. Boys of today, |
| 2. <i>Mukumaonjeza,</i> | 2. It is too much, |
| 3. <i>Kufuna banja koma kunjoya,</i> | 3. You want marriage but keep on enjoying yourselves, |
| 4. <i>Mukamuvula mumamtaya ngati msanza.</i> | 4. You undress and throw her away like a rug. |
| 5. <i>Iwe daughter wanga,</i> | 5. My daughter, |
| 6. <i>Bwenzi lakolo,</i> | 6. Your lover, |
| 7. <i>Ngati akukonda adzadikilira,</i> | 7. If he really loves you he will wait, |
| 8. <i>Ndiwetu duwa,</i> | 8. You are a flower, |
| 9. <i>Lero mawa lafota.</i> | 9. Today bright but tomorrow withered. |

In einem anderen Lied des gleichen Albums, *Zakukhosi* (Things from "deep inside"), das für die Hochzeitfeier von Esther Mcheka Chilenje, der damaligen Parlamentssprecherin komponiert und auch zu diesem Anlass aufgeführt wurde, schildert Lucius Banda die Situation eines ökonomisch erfolgreichen Mannes, dem jedoch zur vollständigen sozialen Anerkennung und auch zur spirituellen Zufriedenheit eine (Ehe)Frau fehlte. Nachdem er diese nun endlich gefunden hat und bereit ist, sie zu heiraten, kann er endlich zum vollständig akzeptierten Mitglied der Gesellschaft werden. Obwohl der Komponist mit neidischen und eifersüchtigen Reaktionen aus dem sozialen Umfeld des Protagonisten im Lied rechnet, blickt er doch hoffnungsfroh in die Zukunft:

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| 1. <i>Mayi mum 'kavuta,</i> | 1. Mum you were troubling me, |
| 2. <i>Kufuna apongozi,</i> | 2. That you want a daughter in-law, |
| 3. <i>Nditidzidzukululu,</i> | 3. And some grandchildren, |
| 4. <i>Yafika nthawiyo.</i> | 4. Now time is ripe. |
| 5. <i>Ndakumananaye,</i> | 5. I have met, |
| 6. <i>Wakumtima kwanga,</i> | 6. A woman after my heart, |
| 7. <i>Utambwali wanga,</i> | 7. All my waywardness, |
| 8. <i>Wathetsa ndiuyu.</i> | 8. She is the one who has conquered. |
| 9. <i>M'nali ngati mfumu,</i> | 9. I was like a king, |
| 10. <i>Yopanda Queen,</i> | 10. Without a queen, |
| 11. <i>Chilichonse chilipo,</i> | 11. I had everything, |
| 12. <i>Koma mkazi kulibe</i> | 12. But there was no wife. |
| 13. <i>Sizimalephela,</i> | 13. It is impossible, |
| 14. <i>Anthu amiseche,</i> | 14. For there to be gossipers. |
| 15. <i>Chonde akabwela,</i> | 15. When they come, |
| 16. <i>Uwathawe mamane.</i> | 16. Please do not entertain them. |

Neben Liebesliedern veröffentlichte der Musiker nun auch Kompositionen, die sein Heimatland Malawi idealisierten und die jegliche Sozialkritik vermissen lassen, wie beispielsweise *Malawi Okongala*, das ich vornehmlich deshalb an dieser Stelle ausführlich zitiere, weil die visuelle Umsetzung im entsprechenden Musik-Video sehr aufschlussreich ist (siehe Kapitel 5).³⁰⁷

Malawi Okongala

1. *Tambala akalira m'mwawa,*
2. *Ndimadzuka ndichimwemwe,*
3. *Nditsiku lina kuMalawi,*
4. *Dziko langa lokondeka.*
5. *Ndikafika patebulo,*
6. *Timwe katiyi ndichinangwa,*
7. *Kunyamuka kupita kuntchito,*
8. *Moyo wanga wosangalala.*
9. *Dziko lathuli limandiwaza mama!*
10. *Eeee -eee! Aaaaah!*
11. *Tili ndimsomba nyanja mapili!*
12. *Eeee -eee! Aaaaah!*
13. *Tili mzakudya ndinso mzakumwa!*
14. *Eeee -eee! Aaaaah!*
15. *Ndikaweruka kuntchito kwanga sindilephera! Aaa!*

[chorus:]

16. *Iwe dali wangawe! Oooh hane! Hane!*
17. *Iwe dali wangawe!*
18. *Undipatseko kuchekuche! [repeat 2x]*
19. *Wawa kuchekuche!*
20. *Riiii! Wawa kuchekuche!*

Beautiful Malawi

1. When a cock crow in the morning,
2. I wake up with joy,
3. Its another day in Malawi,
4. My beloved country.
5. When I arrive at table,
6. I drink tea with cassava,
7. Then set off to work,
8. My life feels good.
9. My country makes me feel so good, mama!
10. Eeee -eee! Aaaaah!
11. We have lakes, fish and mountains!
12. Eeee -eee! Aaaaah!
13. We have foods and drinks!
14. Eeee -eee! Aaaaah!
15. When I knock off from work I do not fail!

[chorus:]

16. My loved one! Oooh Honey! Honey!
17. My honey!
18. Give me Kuchekuche! [repeat 2x]
19. Hello Kuchekuche!
20. Riiii! Hello Kuchekuche!

Allerdings zeigte sich Lucius Banda auch weiterhin als Bewahrer der Geschichte des politischen Wechsels in Malawi. Auf dem Album *Survivors* (2006) befindet sich auch ein Lied, das er zu Ehren Chakufwa Chihanans anlässlich dessen Todes im Juni 2006 komponiert hatte. Chihana, einer der Gründer der *Alliance for Democracy* (AFORD), wird in Malawi als

³⁰⁷ In Malawi ist dieses Lied vornehmlich unter dem Titel *Kuchekuche* bekannt. *Kuchekuche* ist eine zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Liedes eingeführte malawische Biersorte, die in 0,5-Liter-Flaschen verkauft wird. Da die ansonsten in Malawi auf dem Markt erhältlichen Flaschenbiere nur 0,33 Liter des Getränks enthalten (siehe Kapitel 3), symbolisiert die neue Biermarke Wohlstand und Überfluss. Im umgangssprachlichen Chewa bedeutet *Kuchekuche* auch "(party) all night long, until dawn" (persönliche Information von Vincent C. Jumbe, 16.01.2008).

eine der zentralen politischen Personen gesehen, die wesentlich zur Einführung eines demokratischen Systems beigetragen haben. Nach einer sechsjährigen Gefängnishaft (1971-1977) während des autokratischen Regimes Kamuzu Bandas war er ins Exil geflohen. 1992, als nach dem von katholischen Bischöfen verfassten Brief anlässlich der Fastenzeit (*Lenten Letter*) der politische Transformationsprozess angeschoben wurde, war er einer der ersten Exilanten, die nach Malawi zurückkehrten und H.K. Bandas Regime offen politisch attackierten.³⁰⁸ Chihana, der die drei Jahrzehnte währende Herrschaft Kamuzu Bandas und der Einheitspartei MCP als "politics of death and darkness" charakterisierte (vgl. Lwanda 1995, 1996 oder Chirambo 2002: 110) wurde gleich nach seiner Ankunft aus Zambia am Flughafen verhaftet und kam erst im Juni 1993 frei, nachdem Banda der Durchführung eines Referendums über die politische Zukunft des Landes zugestimmt hatte, dessen Ausgang schließlich zu demokratischen Wahlen führen sollte.

Chihana wapita

1. *Munali chikumbu chandale muno,*
2. *Amuna olimba mtima,*
3. *Ankafunitsitsa kuti aMalawi,*
tidzikhahirana limodzi.
4. *Tidzawakumbutsa ana athu zambiri*
yamatipate,
5. *Kuti Chihana ndimzake Bakili anatipezera*
matipate.

[chorus:]

6. *Ooooh! Chihana wapita,*
7. *Simbi yamoto yapita lero,*
8. *Yapita kuthupi zintchito yayi,*
9. *Yatiphunzitsa kulimba Mtima*
10. *Oooh! Chakufwa kulibe,*
11. *Munganya uja waluta nadi*
12. *Tidzakumbuka zabwino zanu*
13. *Chinana awuse mumtendere.*

Chihana is gone

1. There were political problems here,
2. A man of courage,
3. He desperately wanted that Malawians
should live together.
4. We shall remind our children about the
history of multiparty politics,
5. That Chihana and his colleague Bakili,
Brought us multi-party.

[chorus:]

6. Ooooh! Chihana is gone,
7. The burning iron rod is gone today,
8. He is physically gone save his works,
9. You have taught us courage
10. Ooooh! Chakufwa is no more,
11. Munganya³⁰⁹ is gone indeed,
12. We shall remember your good works,
13. Chihana, rest in peace.

Auf dem gleichen Album findet sich Lucius Bandas Komposition Johnny, in dem die Geschichte seiner eigenen Verhaftung aus subjektiver Perspektive erzählt wird, wobei dessen

³⁰⁸ Zur Diskussion über die Rolle der (christlichen) Kirchen in Malawi vor, während und nach der Übergangsperiode (1992-94) aus der Perspektive malawischer Autoren siehe die Beiträge in Nzunda & Ross (1995), Ross (1997) und Phiri & Ross (1998). Zur historischen Analyse des postkolonialen konfliktiven Verhältnisses von Staat und Kirche in Malawi siehe Schoffeleers (1999).

³⁰⁹ Chakufwa Chihana wurde seinen Sympathisanten auch *Munganya* genannt, das in Chitumbuka "Freund" bedeutet. Chihana selbst benutzte diese Terminologie, wenn er sich auf seine politischen Freunde bezog. Im Laufe der Zeit wurde der Begriff zu seinem Spitznamen (persönliche Information von Vincent C. Jembe, Januar 2008).

individueller Kampf gegen die malawischen Autoritäten mit dem kollektiven Kampf malawischer und anderer Kämpfer für Freiheit und gegen Unterdrückung verbunden wird. In diesem Lied bedient sich der Musiker Stilmitteln der christlicher Rhetorik und Ästhetik, es werden sowohl Anklänge an die politische Dimension der Reden Martin Luther Kings zu Zeiten der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre als auch an Texte von Gospelliedern und – in einem größeren symbolischen Bezugsrahmen – auch an die allgemeine Befreiung aus der Sklaverei deutlich:³¹⁰

Johnny

[spoken preamble in English:]

I would like to dedicate this song to all the oppressed people, the down trodden, the poor people of Malawi. One thing I would like to say, tough times do not last but tough people do last. How hard it might be, how difficult it might be we will sing **free at last, free at last - Thank God, we are free at last!**

1. *Mwana wanga John tsimzina,*
2. *Andimanga unyolo kumanja,*
3. *Andiponya ku bode wa kuZomba ine,*
4. *Kawauze mayi ako, kuti dadi amangidwa.*
5. *Ndakulakwila chiyani,*
6. *Fukolanga lokondeka,*
7. *Ndinakometsela mbili yako ine,*
8. *Lero undibwenzera,*
9. *Unyolo wakundende.*

[chorus:]

10. *Udzasowa anthu,*
11. *Udzafuna anthu,*
12. *Dziko lapansi m'lozungulira,*
m'lozungulira.
13. *Sindiwopa munthu,*
14. *Ozumza thupi,*
15. *Ndidziwa Ambuye adzandiyankha,*
adzandiyankha.

Johnny

1. John my son close your eyes,
2. They have imprisoned my wrists,
3. They have thrown me at the back of a pick up on my way to Zomba,
4. Tell your mum that dad has been imprisoned.
5. What wrong have I done to you,
6. My beloved country!
7. I worked hard to create a good name for you,
8. Today my payment is,
9. A hand scuff on my way to prison!

[chorus:]

10. Nobody will be there for you,
11. When you will need them.
12. You never know what will happen tomorrow,
13. I am not afraid of people,
14. Who torture the body,
15. I know God will hear me, God will hear me.

Wie auch das zuvor interpretierte Lied *Chihana wapita* handelt diese Komposition von der neueren politischen Geschichte Malawis und verbindet die erzählten Geschichten mit

³¹⁰ Vgl. dazu auch die Texte von Lucius Bandas Kompositionen *Down Babylon* und *Down Babylon II* (1995a,b).

allgemeinen Vorstellungen des politischen Kampfes für Freiheit. Diese Beispiele belegen, dass Lucius Banda auch 2006 noch nicht völlig seine Rolle als kritischer Beobachter und Kommentator malawischer Politik aufgegeben hat. Allerdings hatte er nun den Status des (selbst-ernannten) Repräsentanten und Fürsprechers der malawischen Jugend verloren und war mittlerweile zum anerkannten Mitglied der malawischen Elite geworden. Im Vergleich zu seinen früheren Veröffentlichungen (1994 bis zur Jahrtausendwende) hatte sich seine politische Haltung "to fight for the poor and oppressed" scheinbar nahezu verflüchtigt bzw. war zur *Farce* geworden, wenn er z.B. immer noch an seinem Spitznamen "the Soldier" festhielt oder wenn er seine eigene kämpferische Symbolik zitierte, indem er bei Konzerten in Kostümen auftrat, die aus teuren, bunten Stoffen mit *Camouflage*-Mustern gefertigt waren und damit wie eine Persiflage eines militärischen Codes wirkten.

Seine auf das *Survivors*-Album folgende Veröffentlichung *JC 51 Maximum* (2007) enthält eine musikalische Mischung aus Rumba-, Reggae-, Gospel- und *Kwaito*-Musik in einer spezifischen lokalen, malawischen Adaption. Obwohl der Titel auf seine Gefängniszelle in Zomba (2006) anspielt, charakterisiert der Musiker selbst die Aussagen der Lieder als unpolitisch. Er habe politische Themen vermieden und sich stattdessen auf Liebeslieder konzentriert.³¹¹ Zu Beginn des Jahres 2007 gab es von Seiten der Staatsanwaltschaft Bestrebungen die höchste Gerichtsstanz des Landes (*Supreme Court*) anzurufen, um die juristische Substanz des erfolgreichen Berufungsverfahrens prüfen zu lassen (siehe *The Nation*, 13.03.2007).

4.2.4.2 Malawische Rap-Musik

4.2.4.2.1 Gangster-Rap: *Real Elements, Snipa und Popdogg*

Jenseits der Reggae-Musik ist Rap ein Musikstil, der eine große Faszination auf malawische – wie auch auf Jugendliche weltweit – ausübt. Auch im neuen Jahrtausend dominieren US-amerikanische Rap-Musiker den Musikmarkt in Malawi, obwohl sich mittlerweile eine kleine lokale Szene malawischer Rap-Musiker entwickelt hat. Sie wächst jedoch nur langsam und ist immer wieder von Brüchen durchzogen (Fenn 2004 und *forthcoming*). Sehr beliebt, besonders bei jüngeren, männlichen Jugendlichen ist der US-amerikanische West-Coast- oder Gangsta-Rap, wie er beispielsweise von 2pac, Snoop Doggy Dog, Dr Dre, Coolio, Jay-Z, Nas, 50 Cent oder Puff Daddy/P. Diddy vertreten wird. Der harte, hämmernde Rhythmus (*beat*), der "tiefe"

³¹¹ Siehe BBC News, 31.08.2006 und die Artikel in der malawischen Tageszeitung *The Nation* vom 04.11., 27.11. und 12.12.2006 sowie vom 16.01.2007. Beide der hier erwähnten, neueren Veröffentlichungen Lucius Bandas sind auch als CD/DVD erhältlich.

afrikanisch-amerikanische *Slang*, die Macho- und *Outlaw*-Attitüde und der (scheinbare) *Underdog*-Status der Musiker, so wie er auf Kassetten und CD-Hüllen sowie in den Musikvideos inszeniert wird, üben eine große Anziehungskraft besonders auf männliche Adoleszenten aus. Elemente von Sprach- und Modestilen der Musikvideos werden sich durch mimetische Praktiken über den Körper angeeignet, gemischt und dann in neu zusammengesetzter Form in der Öffentlichkeit präsentiert. In den Musikvideos US-amerikanischer Künstler wird das Image des Deklassierten, ökonomisch Marginalisierten (*underdog*) oftmals mit einem luxuriösen Ambiente (z.B. weiträumig geschnittene Wohnungen oder Häuser, große, teure Autos und Schmuck) kontrastiert. Viele der jungen malawischen Rap-Fans tragen der Ästhetik der Rap-Stars entsprechende modische Kleidung (wie z.B. Basketball-Hemden, Turnschuhe der Marke Nike, Baseball-Mützen und weitgeschnittene Jeans-Hosen mit großen, aufgesetzten Taschen ("Yo!-trousers")).³¹² Konträr zu der polarisierenden, kollektiven "Wir-Form" der Reggae-Texte, zentrieren sich die in der Rap-Musik getroffenen verbalen Aussagen um ein individualistisches "Ich", das seine Konsumwünsche befriedigen will. Diese Ich-Zentriertheit zeigt sich auch in den Choreographien der korrespondierenden Tanzstile (z.B. in lokalen Adaptionen des *Breakdance*). Der offensive und obszöne Sprachgebrauch (vgl. dazu auch Vignette 2), der manchmal auch bei den Namen der Musikgruppen zum Ausdruck kommt (z.B. bei "The Original Shit Niggaz of Mzuzu") provoziert.³¹³ Er legt es auf die Konfrontation mit den Normen der Hegemonialkultur an, ist jedoch auch gleichzeitig als Statement zu verstehen, durch das einerseits Differenz zur etablierten Kultur der Erwachsenen hergestellt wird, andererseits wiederum gemeinschaftsstiftend auf diejenigen wirkt, die es wagen, die "Etikette" zu verletzen.

Die Geschichte des malawischen Rap ist schwer zu rekonstruieren, da bisher nur wenige akademische Publikationen dazu vorliegen (z.B. Fenn 2004 und *forthcoming*). Einer der ersten malawischen Musiker, der in den frühen 1990er Jahren im nationalen Radio gespielt wurde war Taps Bandawe, dessen Aufnahmen aus Südafrika importiert wurden. Danach waren es vor allem Rap-Künstler aus dem benachbarten Tanzania, die afrikanische Varianten der Rap-Musik vermehrt weiterentwickelten (siehe z.B. Gesthuizen 2002, Perullo 2003 und 2005, Hacke & Roche 2002-2004, 2006, Raab 2006, Reuster-Jahn 2007, Suriano 2007), die

³¹² Abkürzung für "young urban offenders". Einige der jungen malawischen Rap-Fans bezeichnen ihren Kleidungsstil explizit als "OG gear" (Abkürzung für "original gangsta"-Kleidung). Siehe auch Fenn (2004).

³¹³ Ich konnte ein Konzert dieser damals noch neuen Gruppe 1998 in Mzuzu besuchen, bei dem die Rapper das Image der "bad guys" auf der Bühne durch ihre Kleidung und durch dunkle Sonnenbrillen visuell unterstrichen (siehe dazu die Beschreibung eines Rapkonzertes weiter unten in diesem Kapitel).

auch in Malawi auf den Märkten erhältlich und von einem meist jungen, männlichen Publikum sowohl in den Städten als auch in ländlichen Regionen rezipiert wurden.³¹⁴

In der britischen Diaspora wurde Ende der 1990er Jahre eine Rap-Gruppe namens Real Elements gegründet (siehe Fenn 2004: 179ff.). Sie bestand zunächst aus dem Rap-Musiker *Marvel* (Lewis Chikoni), einem malawischen Migranten und dem ebenfalls dort ansässigen malawischen Produzenten *Q* (Qabaniso Malawezi), der in Großbritannien studierte. Später kamen noch *Linguistix* (Jerome Kalibani) und *Plan B* (Kimba Andersen) dazu. Die Mitglieder der Künstlergruppe gehörten zur malawischen Elite und unternahmen ab 2000 eine erste Konzertreise nach Malawi.³¹⁵ Dort veranstalteten sie gemeinsam mit dort ansässigen Musikern Konzerte, die durch Präsentationen ihrer Musikstücke im Rundfunk (z.B. durch die Radiostation *Power 101 FM* in Blantyre) beworben wurden.

In Anlehnung an Turiono (2000) und Hannerz (1990) sieht Fenn (2004: 180-181) in der Rap-Gruppe eine Verkörperung des Kosmopolitischen: "The cosmopolitan character of the Real Elements was a striking aspect of the group. (...) Members of the group fall into a category usefully labelled 'cosmopolitan', both in terms of their extensive experiences living and travelling abroad and their access to material, information, and resources about musics, specifically rap". Die Mitglieder der Rap-Gruppe Real Elements fühlen sich im Gegensatz zu lokalen Künstlern als "authentische" Rap-Künstler, weil sie durch ihre Diaspora-Erfahrung "näher" an der ursprünglichen Rap-Szene der USA sind und weil sie durch ihren elitären sozialen Status einen besseren Zugang zu materiellen und immateriellen Ressourcen haben (siehe *ibid.*: 188). Dennoch suchte die Rap-Gruppe eine Kooperation mit lokalen Musikern, obgleich sie deren Bemühungen, den Musikstil in Malawi zu etablieren kritisierten. Dabei wurde implizit auch das elitäre Statusbewußtsein der jungen Elite deutlich, das über die Konstruktion von "Authentizität" und über Zugang zu Luxusgütern Differenz zu lokalen *Peers* herstellte. So äußerte sich beispielsweise *Marvel* in einem Interview mit Fenn (*ibid.*) folgendermaßen: "[Malawian HipHop-Artists] sing about gangstas and Mercedes benz cars when all they know are American movies and minibuses (...)."

Die Texte der Rapper aus der Diaspora gehen spielerisch mit der anglo-amerikanischen Sprache um und entwerfen das Bild einer feindlich gesinnten urbanen Umwelt, in der sich der Rapper kämpferisch behaupten muss. So rappte beispielsweise *Snipa*, ein anderer

³¹⁴ Besonders in Nordmalawi, wo wie z.B. in Karonga eine enge Beziehung zur Swahili-Kultur besteht (siehe dazu auch Kapitel 6), ist Swahili-Rap (*Bongo Flava*) weit verbreitet.

³¹⁵ So ist beispielsweise Lewis Chikoni, der in Virginia aufgewachsen ist, der Sohn eines malawischen Diplomaten in den USA (Fenn 2004: 180).

malawischer Künstler aus der dänischen Diaspora in einer frühen Komposition mit dem Titel *Vision* (2000):

*As the seeds leave my testes they bleed tears
For fear of entering this world so severe
Sometimes my mind is unclear, thoughts disappear
I ask myself why am i here?
Then I recall a speech about a land of promise
if there's any hope I've got to search and find it
But my only tools are a mic and a name list
It still certifies me more dangerous than meningitis
for all the governments, because they're first on my list
They make me mad pissed, because they choose silence
yet it was one of their agents that caused the visions
disappearance
I stay patient, put in more work than trying to follow all ten
commandments
As I follow tips heard on streets and pavements
The track is still hot. I stick to road like blacktop
My eyes are blood shot, from lack of sleep and searching non-stop
Listen to hip-hop, maybe an em.cee before me has hit the jackpot,
but most are crackpots
they love money and gunshots
so I Stopp
Listen to Marley's one drop. Yo, what the bloodclot
Snipa keep rolling like a Dunlop
The struggle may be lost, but at any cost
I'm forced to find it's resting place
and make it resurect
Because it's time to make the devil pay his rent
The evil that men do is trying to stop my mission
Keep my mind clear, look past prostitution
drug addiction, temptation, muggings in train stations, destruction.
Rape. Racism. Manipulation,
weapons distribution, illegal detention,
jealousy, and evasion.
It's all too much to mention,
but through the confusion, I maintain my vision
and keep pushin', gotta keep searching³¹⁶*

Vor kurzem hat der in Malawi geborene, ebenfalls in der europäischen Diaspora (Dublin) lebende Rap-Künstler *Popdogg* ein weiteres Beispiel für eine audio-visuelle Inszenierung des Image eines "urban bad guy", so wie er in den Liedern des *Gangsta Rap* kultiviert wird, im Internet als Musik-Video veröffentlicht (siehe dazu auch die vergleichende Interpretation des Musikvideos im folgenden Kapitel). In dem Musikstück *They don't know* seines Albums mit

³¹⁶ Siehe www.africanhiphop.com, HipHop in Malawi (letzter Abruf: 22.07.2002).

dem Namen *Spit Real* drückt er seine persönliche Frustration mit kriegerischen Metaphern aus. Mit drastischen Bildern konstruiert er eine aggressive, sexualisierte Männlichkeit:³¹⁷

*Popdogg is the name
 Misdemeanour is the game
 I'm meaner with a cane
 Like Katrina hurricane
 I'm causing turbulence/with my land grenade
 Better call the ambulance/and Dublin Fire Brigade
 I'm willing/to leave you with scars/and blood spilling
 The more I'm killing/the more blood in jars/I'm filling
 Don't get my game twisted/I teach a murder lesson
 I've got my name blacklisted/in every garda station
 I'm like a Bazooka/I dismantle wherever the fuck I'm heading
 Got a blow job from a hooker/the day before my wedding
 You fucking infants in diapers/and cardigans
 Why claiming to be snipers/you ain't go no handguns
 I'm scheming/like I'm demented/for the time being
 You be screaming/and tormented/on the crime scene
 Call me a Taliban I give such a gun /tactical/speech
 I mangle and strange haters and leave them with one/testicle/each*

Während obiges Beispiel keinerlei Verbindung zu seinem Geburtsland herstellt, sind auf der Komposition *Knock out* des gleichen Albums verschiedene Bezüge zu Malawi zu erkennen.

Knock out

1. *Anthu akufuna awonere nkhondo,*
2. *Yabwampini ndizimbalangondo,*
3. *Popdogg! Yei yeiiii!*
4. *Hahahahahahaha! Knock out!*

[chorus:]

5. *Konse mumapita!*
6. *Ine ndimaona*
7. *Zonse mumachita!*
8. *Ine ndimaona!*
9. *Kukhomo kosatseka*
10. *Ine ndimagona*
11. *Haha! What's my name?*
12. *Popdogg! [repeat 2x]*

13. *Ndine m'kulu wogona kukhomo*

Knock out

1. People want to watch a battle,
2. Between Bwampini and Zimbalangondo!
3. Popdogg! Yei yeiiii!
4. Hahahahahahaha! Knock out!

[chorus:]

5. Where ever you go!
6. I know
7. What ever you do!
8. I know!
9. Sleeping with the door unclosed³¹⁸
10. That I also do
11. Haha! What's my name?
12. Popdogg! [repeat 2x]

13. I leave the door open when sleeping

³¹⁷ Chad Production, Cappuccino Ghetto Entertainment, 2005/06 (siehe www.popdogg.com, letzter Abruf: 20.04.2007).

³¹⁸ Hierbei handelt es sich um eine Redeweise in Chichewa, die sich auf das Angstverhalten einer Person bezieht: Wenn jemand nachts bei offener Haustür schlafen kann, dann gilt dies als Nachweis besonderen Mutes.

kosatseka,

14. *Ndisiye ndekha usandipute ndine ndekha chiyendayekha*

15. *Chinali changa cholinga kubadwila kuchilinga.*

16. *Usakule mtima uzalasiidwa ndiminga, konsekonse mpeni wamsengwa*

17. *Akunamizira kukukonda kumbali ndichigawenga chamatsenga*

18. *Ngati mulindinkhani muzikambe. Anzanga musandiyambe.*

Ndimasinthu mawanga ngati namzikambe

19. *Usandiwone ngati ndine mpopangolo chifukwa uzakakamira mumtengo ngati ndiwe gologolo*

20. *Sindidalira mfuti kapena zipolopolo*

21. *Ndine mmalawi ndimamenya yalokololo phaaaaa!*

[chorus]

[Original in English:]

22. Popdogg I am matching,
In the ring I am punching,
Got spectators watching,
Like a rocket launching,
People watching my back like paparazzi,
Angwazi, when I come through better come kamikaze,
Mixed up, .knock out, let cool, upper cut,
stay up,
Represent in Malawi, Lilongwe and Blantyre,
Got you under fire,
In my empire,
Blood sucking like a vampire,
I am coming with a grand force like Jean

14. Leave me alone, I live alone³¹⁹

15. It was my aim to be born in Chilinga.

16. Don't be big hearted, you will be pierced by a thorn

17. They are gossipers, they pretend to love yet they plot against you

18. If you have issues, speak out. Friends, don't antagonize me. I change character like a chameleon

19. Don't perceive me as a pauper because I will leave you hanging in a tree like a gecko

20. I don't rely on guns or bullets

21. I am a Malawian, I fight the local way, phaaaaa!

[chorus]

³¹⁹ *Chiyendayekha* ist ein großer Affe, von dem vermutet wird, er sei – im Gegensatz zu kleineren Exemplaren der Spezies – ein Einzelgänger. Symbolisch wird hier auf Individualisierungstendenzen angespielt, die im Gegensatz zu "offiziellen" kulturellen auf die Gemeinschaft ausgerichteten Werten steht (vgl. dazu Chisiza 1964 und Morris 2000). In dem Text werden generell kulturelle und moralische Werte verkehrt. Vor allem das kommunitäre *Ethos* wird durch die Betonung individualistischer Perspektiven kritisiert und in Frage gestellt. Zur Klassifikation von Tieren in Malawi und dem Zusammenhang zwischen der Konzeptualisierung einer Person siehe Morris (1998 und 2000: bes. 31-68). "Malawian people have a *phenomenological* attitude towards animals, expressed in the intuitive – imaginative and psychological – recognition of the discontinuities of nature. (...) Thus Malawians make a distinction between those aspects of the natural world that have 'life' (*moyo*) and those things which do not (*zinthu zopanda moyo*). (...) [They] do not conceive of nature as inert matter. They have a rather dynamic conception of being (...). They, thus express a *realist* attitude, and acknowledge that the natural world, mammals especially, have intrinsic value and inherent powers, properties and potentials that are independent of humans. (...) [They] do not make a *radical* distinction between humans and animals, but rather conceive of humans and animals as sharing many attributes. (...) Although Malawians do make a clear distinction between humans – as generic beings – and animals, they do not conceive of this distinction as constituting a radical dualism, or as an 'abyss'" (2000: 35-37, kursiv im Original).

Claude Van Damme
(...)

[chorus]

23. *Ngati mundege ya 5 moba. Manga malamba*
24. *Usachite makani pano patelela ngati mulamba*
25. *Ukanadziwa sukanayambana ndi gwenembe ukaziputa limba nazo lero uchotsedwa chimbenene*
26. *Wayamba kunjenjemera ndimantha ngati nachikwangwala kundiwopa ngati matenda wopanda mankhwala,*
27. *Ikaphulika yasikusinja ngati mphale ndikusinja*
28. *Kukakujambula mmalawi news ngati ndine Vic Kasinja*
29. *Ngati nyalugwe akukanda nkhongo akuchotsa bongo*
30. *Akutchola bondo patsireni mkondo*

31. *Yayambika nkhondo ya bwampini ndi zimbalangondo*
32. *Phaaaa! Mayomayo*

[chorus]

[chorus]

23. Like in a five moba plane, Tie your seat belts³²⁰
24. Don't be argumentative for this place will be slippery like Mulamba³²¹
25. If you had known you would not have picked a quarrel with Gwenembe
26. You have started shivering like a crawl, afraid of me like a disease without treatment
27. If battle erupts like that of Sikusinja, I will pound you like maize,³²²
28. Caricaturing you in Malawian news paper as if I am Vick Kasinja,³²³
29. Like a tiger I will split the back of your head removing brain matter,
30. It (the tiger) will break your knee, give me a spear!
31. The battle between Bwampini and Zimbalangondo has erupted
32. Phaaaa! I am dying! I am dying!

[chorus]

In dem Lied zeigt der Künstler einen meisterhaften Umgang sowohl mit der englischen als auch mit der Chewa-Sprache, indem er komplexe Reimschemata (wie z.B. Alliteration) und den Wechsel zwischen Englisch und Chichewa (*code switching*) einsetzt. Die zuletzt genannte Sprache benutzt er in poetischer Weise, um explizite, vielschichtige Bezüge zu mythologischen Tieren und Helden (wie Bwampini und Zimbalangondo), zur mächtigen

³²⁰ *Five moba plane* spielt auf eine frühere Sendung des Moderators Patrick Mphaka im nationalen Radioprogramm Malawis an. In diesem Programm war *Five Moba* der Name eines fiktiven Flugzeugs, das die HörerInnen weltweit zu verschiedenen Orten beförderte, wo sie dann außergewöhnliche Dinge erleben konnten. Geschichten von UFOs waren allgemein ein wesentlicher Bestandteil dieses Programms.

³²¹ *Mulamba* ist ein Aal-ähnlicher, schuppenloser Fisch mit schleimiger Außenhaut, der im Malawisee lebt. Sein Fang gilt als Vorzeichen unglücklicher Ereignisse. Er besitzt als nicht eindeutig klassifizierbare Tierart allerdings eine ambivalente Bedeutung. Zur Klassifikation von Tieren in Malawi siehe Morris (1998 und 2000).

³²² Maismehl zur Zubereitung von *Nsima* (siehe weiter oben) wird mit einem hölzernen Mörser und einem Stößel hergestellt.

³²³ Vic Kasinja war einer der bekanntesten Karikaturisten Malawis, der in bissigen Zeichnungen, die in lokalen Zeitschriften und Zeitungen (z.B. der *Daily Times*) veröffentlicht wurden, Probleme des malawischen Alltags kommentierte (siehe Abb. 4 in der Einleitung). Er verstarb vor einigen Jahren. Zu frühen politischen Karikaturen in Malawi in der Zeit zwischen dem Referendum (1993) und den ersten demokratischen Präsidentschaftswahlen (1994) siehe Chirambo (1998), zum Genre der Fantasy- und Horror-Comics in Tanzania siehe z.B. Beez (2004), allgemein zur Entstehungsgeschichte von Karikaturen unter kunsthistorischer und psychologischer Perspektive siehe Gombrich (1938).

politischen Person des früheren Autokraten Kamuzu Banda (*Angwazi*) und zu lokalen sowie globalen Künstler aus dem Bereich der populären Kultur (wie den Karikaturisten Vic Kasinja oder den aus *Martial-Arts*-Filmen international bekannten Schauspieler Jean Claude van Damme) herzustellen.³²⁴ Durch die Verwendung von globalen populären Stereotypen, die entweder angstbesetzt sind (Vampire) oder durch ihre Aufdringlichkeit und Rücksichtslosigkeit (Paparazzi) den öffentlichen Raum unsicher machen, entsteht in Kombination mit Anspielungen auf die "unsichere Zeit" während der Herrschaft Kamuzu Bandas entwirft Popdogg ein grelles Szenario, in dem aggressive Männlichkeit in Ton und Bild dargestellt wird, die durch die visuelle Umsetzung im Musikvideo noch verstärkt wird (siehe folgendes Kapitel). Durch eklektische Zitierweise entwirft der Künstler das Bild eines heftigen Kampfes, in dem nur die Starken und Furchtlosen bestehen können. Dieses Bild korrespondiert mit dem musikalischen Grundthema des Musikstücks, das mit einem gesampelten Gitarrenriff des Liedes *Eye of the Tiger* der US-amerikanischen Rockgruppe Survivor aus dem Jahr 1982 beginnt, das im weiteren Verlauf stetig wiederholt wird.³²⁵ Die Komposition war die Titelmusik des im gleichen Jahr erschienen Kinofilms Rocky III, in dem Sylvester Stallone die Hauptrolle, einen Boxer namens Rocky Balboa, spielt.³²⁶ Diese Kunstfigur wird als italienischstämmiger Held in den USA dargestellt, der es geschafft hat, sich aus "kleinen Verhältnissen" kraft seiner Fäuste und vor allem durch seinen unbändigen Willen "ganz nach oben" zu boxen, d.h. reich, berühmt und sozial anerkannt zu werden. Ohne die Hilfe seiner Freunde sowie seiner Familie hätte er es jedoch nicht schaffen können, die vielen großen und kleinen Krisen bzw. Rückschläge zu überwinden bis zum letztendlichen Triumph, dem Titelgewinn im Boxsport. In den 1980er und 1990er Jahren war der Schauspieler, der oftmals mit dieser aber noch vielmehr mit einer anderen kämpferischen Filmrolle ("Rambo") gleichgesetzt wurde, eine Ikone der Populärkultur auf dem gesamten

³²⁴ Der Kampf zwischen Bwampini und Zimbalangondo spielt auf das klassische Ilias Epos Homers an. In Malawi kursiert Literatur in Chichewa, in der dieser Zusammenhang explizit hergestellt wird. Bwampini und Zimbalangondo sind die Hauptcharaktere dieses Buchs, das in *Secondary Schools* als Text Teil des Curriculums war. *Angwazi* war einer der Ehrentitel von Malawis ehemaligem "Life President" Hastings Kamuzu Banda. Er bedeutet "savior" (Posner 1995), "lion" oder "conqueror" (Gilman 2004) und sollte Bandas heroischen Einsatz im Kampf um Malawis Dekolonialisierung glorifizieren.

³²⁵ Die Komponisten des Lieds sind Frankie Sullivan und Jim Peterik (Scotti Brothers Records, EMI, 1982). Die Komposition war ein großer kommerzieller Erfolg in den USA, Europa und Australien. Inzwischen existieren zahlreiche Parodien (u.a. von "Weird Al" Yankovic, 1984) und Coverversionen unterschiedlicher musikalischer Stilrichtungen (u.a. von Gloria Gaynor, 1983 und Paul Anka, 2005). Verschiedentlich wurden auch Teile der Komposition für Rap-Stücke gesampelt (z.B. von DJ Clark Kent für den Remix von Ice Cubes "We be clubbin", 1998; von Adil Omar, 2007; oder von M.O.P. für ihre Single "4 Alarm Blaze"). Die Komposition hat sich mittlerweile als "Kampflied" bei Sportwettkämpfen in den USA und Europa etabliert, das von den jeweiligen Fans eines Sportlers oder einer Mannschaft gemeinsam angestimmt oder als Musikaufnahme über die Lautsprecher der Stadien abgespielt wird.

³²⁶ Sylvester Stallone spielte nicht nur die Hauptrolle in diesem als Fortsetzungsepos angelegten Filmwerk sondern schrieb auch das Drehbuch und führte selbst Regie.

afrikanischen Kontinent und weit darüber hinaus (siehe dazu Abb. 5c in Kapitel 3). Besonders für männliche Jugendliche war oder ist er teilweise immer noch ein Idol, besonders im Hinblick auf die ihm zugeschriebenen Charaktereigenschaften und die körperliche Kraft der von ihm verkörperten Filmhelden.

4.2.4.2.2 *Gospel-Rap: Masavage*

Säkulare malawische Rap-Künstler, die in ihren Texten das hedonistische Stereotyp des "bösen, gefährlichen Jungen" im Stil des *Gangsta*-Rap kultivieren, der in einer feindlichen kapitalistischen Konsumwelt lebt, werden mittlerweile kontrastiert durch religiöse Bands, die sich gleicher ästhetischer Stilmittel bedienen, jedoch damit christliche Botschaften und Moralvorstellungen propagieren (wie z.B. The Strategy, DJ Lick [Alick Maere], Nyasa Guruz, und Masavage). Die zuletzt genannte Rap-Gruppe nahm 2005/06 eine Komposition mit dem Titel *Malawi akulira* (Malawi is crying) auf. Dieses Musikstücks, dessen Aufnahme einige der bekanntesten jungen malawischen MusikerInnen versammelt – wie beispielsweise "Dynamike" (Mike Munthali), einen renommierten Produzenten urbaner lokaler neo-traditioneller Musik oder die Rapperin Anne Matumbi – und dessen Text weiter unten ausführlich zitiert wird, dient als Beispiel einer rezenten Stilausprägung malawischen Raps, der auch als "Gospel-HipHop" bezeichnet wird.³²⁷ Ähnlich wie Popdogg singen die Künstler der *All-Star-Band* in zwei Sprachen (Englisch und Chewa) und wechseln zwischen beiden hin und her (*code switching*). Unterlegt mit einem minimalistischen *Keyboard-Sample* tragen die Rap-Künstler nacheinander ihre Beiträge in ihrem jeweils spezifischen Vokalstil vor. Das Thema des Liedes, AIDS, wird aus einer christlich moralisierenden Perspektive präsentiert. Die Einzeldarbietungen der RapperInnen sind eingebettet in einen repetitiven, kollektiv gesungenen Refrain (im *Call- and-Response*-Schema), der besonders bei den Stellen, an

³²⁷ Der Begriff HipHop bezeichnet nicht nur einen musikalischen Stil, sondern eine Jugendkultur. HipHop besteht aus den vier Bestandteilen: *Rapping*, *DJ-ing*, *Breakdancing* und *Spraying* (Graffiti). Die malawische Variante beinhaltet nur die ersten drei Bestandteile und der Sprechgesang (Rap) nimmt neben dem Tanz (lokale Adaptionen des *breakdancing*) eine prominente Position ein. Deshalb verwende ich Rap als Bezeichnung für den Musikstil, obwohl in malawischem Sprachgebrauch beide Varianten verwendet werden, wobei von Jugendlichen im malawischen urbanen Bereich eher von HipHop, im ruralen eher von Rap gesprochen wird. Beide Kategorien werden – sofern es sich um "weiche", langsame Musikstücke handelt – aus emischer Perspektive auch als *R'n'B* (vgl. weiter oben) klassifiziert. Zur Geschichte des Rap allgemein siehe z.B. Toop (1992), Rose (1994), Dufresne (1997), zu sozio-linguistischen Aspekten und soziologischen Analysen, die auch regional in Afrika angesiedelte Fallstudien diskutieren, siehe z.B. die Beiträge in Androutsopoulos 2003 und in Kimminich 2004. Eine allgemeine kultur-soziologische Analyse bieten Klein & Friedrich (2003), Menrath (2001) fokussiert speziell auf performative Konstruktionsprozesse durch HipHop, Liell (2003, 2004) auf Jugendgewalt in der HipHop-Szene an Beispielen aus Deutschland. Zum Sprachgebrauch in Rap-Videos siehe z.B. Washington & Dixon (1997), zu Techniken, den Plattenspieler als Musikinstrument zu nutzen siehe z.B. Hein (2001). Frühe filmische Dokumentationen der historischen Entwicklung des Stils in den USA bieten beispielsweise Wild Style (1982), Style Wars (1983) oder Beat Street (1984).

denen die tiefen Tonlagen einsetzen, ästhetisch an Vokal-Stile südafrikanischer Chormusik erinnert.

Die Band produzierte auch ein Musik-Video zu diesem Musikstück, in dem eine malawische Stadt (entweder Blantyre oder Lilongwe) den visuellen Hintergrund der nachgestellten (Playback) *Performance* bildet.³²⁸ Die KünstlerInnen von Masavage beanspruchen darin auch die "Glaubwürdigkeit der Strasse" (*street credibility*) für sich, doch im Gegensatz zu Popdoggs Inszenierung beziehen sie sich bei der Verwendung der visuellen Symbolik auf die lokale, malawische (männlich dominierte) öffentliche Sphäre und sie bewegen sich nicht nur in den Straßen sondern sind auch zu sehen, wie sie von einem erhöhten Standpunkt aus auf die Straße unter ihnen blicken (siehe nächstes Kapitel). Neben der Erklärung der Immunschwäche-Krankheit AIDS durch unmoralisches Verhalten, Warnungen vor Verführungen durch skrupellose Diskurse, die sowohl von Einzelpersonen als auch von Institutionen verbreitet werden sowie Ratschlägen, wie darauf reagiert werden sollte und dem eindringlichen Verkünden des "einzigen" Weges zur Rettung, ist es ein generelles Ziel der MusikerInnen, ein "saubereres" Image der Rap-Szene zu vermitteln, um deutlich zu machen, dass der musikalische Stil nicht ausschließlich mit aggressiver Sexualität, Drogen, Gewalt oder Verbrechen zu assoziieren ist. Die KünstlerInnen repräsentieren sich selbst als junge, verantwortliche städtisch geprägte BürgerInnen Malawis, die durch die offensive Propagierung christlicher Werte ihr Publikum (d.h. zum großen Teil junge, männliche urbane und rurale Jugendliche) läutern möchten.

Malawi akulira

[Intro with rewind sound sample]

1. *Mphoto yatchimo mbale wangawe ndiimfa,*
2. *Kupewa tchimo sungakwanitse,*
3. *Ndimzeru zathu zathupi,*
4. *Taona tikulira ndimatenda a edziwa,*
5. *Satana asanatipweteke,*
6. *Tipewe, tipewe,*
7. *Nthenda nditchimo lomwe,*
8. *Timuponde pondedele,*
9. *Satana timuponde*
10. *Timuponde pondedele*
11. *Ayesu atsogolere*

[chorus:]

Malawi is crying

1. A result of sin, my friend is death,
2. You cant succeed not to sin,
3. By the will of the body alone,
4. See we are crying because of AIDS,
5. Before Satan vanquishes us,
6. Abstain, abstain,
7. Disease is synonymous with sin,
8. Let's stamp him down.
9. Lets stamp satan down,
10. Stamp him down, down,
11. Jesus lead the way.

[chorus:]

³²⁸ Das Musik-Video ist im Internet (www.youtube.com) abrufbar (letzter Abruf: 15.08.2008).

12. *Tiye ponda! a!a!a!*
13. *Ponda! a!a!a!*
14. *Ponda, satana timuponde ponde- ponde- ponde- ponde*
15. *Omama! Omama!*
16. *Malawi akulira!*
17. *Omama! Omama!*
18. *Mtundu onse ukutha!*
19. *Omama! Omama!*
20. *Africa akulira,*
21. *Omama! Omama!*
22. *Ana onse akufa.*

[Rapping by "Incyt":]

23. *Eee! Ya you know what?*
24. *Zisiye zimenezzo! Edzi ilibe mzake*
25. *You sleep around , you acquire it and please sindifuna kumva*
26. *Abstain from sex because life is super (...)*

[Rapping by "Lex":]

27. *Pawayilesi pakanema,*
28. *Tsiku nditsiku nkhani yake ndiyamulili wa edzi,*
29. *Mabungwe ndiboma akuyesetsa kuti athane nako kachilombo ka HIV,*
30. *Ena apeza mwayi kumanena kuti mankhwala awapeza,*
31. *Koma makhwala akulu ndikupewa,*
32. *Kudziletsa kutsata malamulo a Mulungu.*

[repeat chorus]

(...)

[Rapping by "Kinton":]

33. *Tigwade pansi tipemphere,*
34. *Tikapanda titha ofunika tipewe,*
35. *Mwana wachichepele akonda bwanji chisembwele,*
36. *Gwada pansi tipemphere leka chiwerewere*

(...)

[Rapping by "DR Docsy":]

44. *Likakhala dzuwa ndikupewa,*
45. *Chiphadzuwa ndikupewa,*
46. *Mtimawo kuuleza,*

12. Let us stamp! A! a! a!
13. Stamp! A! a! a!
14. Stamp, stamp satan down! Stamp- stamp- stamp-stamp,
15. Omama! Omama!
16. Malawi is crying,
17. Omama! Omama!
18. The population is dying,
19. Omama! Omama!
20. Africa is crying,
21. Omama! Omama!
22. All the children are dying.

23. Eee! Ya, you know what?
24. Leave that alone! AIDS has no equal,
25. You sleep around, you acquire it and please I don't want to hear that.
26. Abstain from sex because life is super. (...)

27. On radio and television,
28. Every day the issue is the AIDS pandemic,
29. NGOs and Government are trying hard to win the battle against HIV,
30. Some unscrupulous are saying have discovered a cure,
31. But the main cure is prevention,
32. Abstinence and following Gods laws.

[repeat chorus]

(...)

33. Kneel down and pray,
34. Otherwise we shall all die, it is necessary to abstain,
35. Why is a young person obsessed with sex?
36. Kneel down and pray, stop being promiscuous.

(...)

44. From the sun, you can protect yourself,
45. From beautiful women, protect yourself,
46. Hold your desires,

47. *Kuopa dzuwa lomaliza kuphedwa,*
48. *Kusiya kuunikira atsogoleri amawa.*

47. In case the beautiful women can kill you,
48. Preventing you from guiding the next generation of leaders.

[Rapping by "Dynamike" in English:]

49. Think about that:
50. What do you have, what do you lose?
51. What do you gain?
52. Exercise your periodic control and pain.
53. You don't wanna do that.
54. You don't wanna move back.
55. You wanna might contract.
56. The word is abstain!

[Rapping by "Barry":]

57. *Amzanga,*
58. *Tatsegulani maso anu. Khalani pansi muganizire zamoyo wanu. Tonse ngati anthu tinachokera patali. Kondomu chani. Bwanji makani. Pewani. Moyo ngokoma zedi. Pewani. Kondomu muyitaye uko! Pewani. Moyo ngokoma zedi.*
59. *Pewani.*
60. *Kondomu muyitaye uko!*

57. My friends,
58. Open your eyes. Sit down; take time to reflect about your life. As people, we all have come from afar. What is a condom? Why are you stubborn? Abstain. Life is so sweet. Abstain. Throw away the condom! Abstain. Life is so sweet.
59. Abstain.
60. Throw away the condom!

Das drängende Thema HIV/AIDS hat in Malawi einen höchst umstrittenen moralischen Diskurs produziert, in dem Staat, Kirchen, internationale Hilfsorganisationen, Medien, Schulen, Universitäten, Familienautoritäten sowie andere öffentliche Stimmen unterschiedliche Standpunkte einnehmen. Wie zu vermuten ist, sind auch die individuell verfolgten sozialen Praktiken des Umgangs mit der Krankheit höchst unterschiedlich. Für viele Malawier stellen die Kirchen die vertrauenswürdigste Quelle von Moral dar. Die christliche Ideologie dieser Kirchen ermutigt sexuell abstinentes Verhalten bei Unverheirateten und eheliche Treue als alleinigen Weg der AIDS-Prävention. Kondome werden nicht nur als unzuverlässiges Mittel gesehen, eine Infektion zu vermeiden, sondern deren Verwendung verleihe – in der Logik der überwiegenden Mehrheit der Kirchen – ein trügerisches Gefühl der Sicherheit und ermuntere promiskuitives Verhalten, was wiederum eine Sünde sei. Andere "offizielle" moralische Ratschläge, wie sie von malawischen Autoritäten propagiert werden (z.B. als Maßnahmen von Regierungsstellen, die versuchen, die Jugend im Kampf gegen HIV/AIDS zu mobilisieren) oder von Projekten und Programmen staatlicher und nicht-staatlicher Hilfsorganisationen stehen dazu teilweise in einem erheblich konfliktiven Verhältnis. Zusätzlich sind auch kulturell tradierte Vorstellungen von Sexualität (siehe dazu z.B. Chingota 1998, Morris 2000, Wolf 2003) partiell davon verschieden.

Generell wird der internationale Einfluss auf diese nicht nur demographisch, ökonomisch und politisch sondern auch kulturell brisanten Frage von malawischen eher konservativen Repräsentanten der öffentlichen Moral argwöhnisch beäugt. Diese sind jedoch auch untereinander in hohem Maße uneinig.

Während die malawische Regierung eher dem von der internationalen, finanziell potenten Hilfsgemeinschaft vertretenen Maßnahmenkatalog zuneigt und eine "ABC-Strategie" verfolgt (*Abstain-Be faithful-Condomize*), stimmen die meisten Vertreter der christlichen Kirchen nur den ersten beiden Punkten der Präventionsmaßnahmen zu. Insofern transportiert der Rap-Text von Masavage diese kirchliche Mehrheitsposition, befindet sich damit jedoch auch partiell im Gegensatz zu der von Regierungsstellen auf Druck der internationalen Gemeinschaft propagierten "offiziellen" politischen Strategien – und wahrscheinlich auch zur sozialen Praxis der Mehrheit ihres Publikums, den malawischen Jugendlichen.

4.3 Vergleich neo-traditioneller Musikstile in Post-Banda-Malawi

4.3.1 Reggae und Rap im Konzert

Lucius Banda und seine Begleitband gaben ab den 1990er Jahren viele Konzerte in allen Regionen Malawis und teilweise auch außerhalb des Landes. Diese dienten nicht nur der Werbung für neue Veröffentlichungen des Musikers sondern auch der Promotion von Vertretern der "Balaka School" (siehe weiter oben in diesem Kapitel), von denen einige als Bandas Vorgruppe auftraten, um das Publikum langsam "aufzuwärmen", bis endlich der Künstler selbst die Bühne betrat.

Konzerttourneen in Malawi werden oft in Tageszeitungen mit kleinen Anzeigen in Chichewa und Englisch beworben, in einer Form, die oftmals nur "Insidern" verständlich ist, da außer der enthusiastischen Ankündigung des Künstlers zwar der Eintrittspreis, der spezifische Veranstaltungsort und der Konzertbeginn genannt werden, aber die genaue Angabe der Veranstaltungsadressen sowie die zu erwartende Besetzung der Konzertband fehlen. Die Eintrittspreise variieren je nach Veranstaltungsorten, die von kleinen *Bottle Stores* über private Clubs oder Kulturzentren, kommunalen Hallen bis zu Sportstadien reichen können. Obwohl das Preisniveau im Vergleich mit internationalen Künstlern moderat ist, können sich längst nicht alle Fans eine Eintrittskarte leisten. Deshalb finden sich bei allen Konzerten Fans ein, die versuchen, auf anderen Wegen die Vorstellung mit zu erleben, sei es auch nur, um die Musik von draußen zu hören. Oftmals versuchen Fans nach dem Konzertbeginn durch verbale "Überzeugungsarbeit" der Kartenkontrolleure oder durch die Ausnutzung von Lücken bei den

Absperrungen ins Innere zu gelangen. Die Stimmung unmittelbar vor den Konzerten ist meist emotional stark aufgeladen. So sammelte sich beispielsweise bei einem abendlichen Konzert Lucius Bandas und der Zembani Band in der *Community Hall* Nkhata Bays, von dem ich nachfolgend eine kurze Beschreibung vornehme, schon Stunden vorher eine Menge von etwa 150 meist männlichen jugendlichen Fans vor der Halle und begehrte Einlass.³²⁹

*

Vor dem Veranstaltungsort des abendlichen Konzerts in Nkhata Bay entspannen sich kleinere Auseinandersetzungen mit anwesenden Polizeikräften, die durch verbale Provokationen und durch den Einsatz von Schlagstöcken die Menschenmenge immer wieder auf Abstand hielt. Nachdem aus der Menge mit vorrückender Zeit lautstark wiederholt nach dem Künstler verlangt wurde, der die Situation klären sollte, wurde schließlich nach persönlicher Intervention Lucius Bandas endlich der Eingang geöffnet und durch eine schmale Gasse konnten diejenigen, die eine Eintrittskarte vorweisen konnten, in die Halle gelangen, wobei es im Gedränge immer wieder zu körperlichen Auseinandersetzungen zwischen einzelnen Polizisten und Konzertbesuchern kam. In der unbestuhlten Halle befand sich am Kopfende eine erhöhte Bühne und am entgegengesetzten Ende wurden anti-alkoholische und alkoholische Flaschengetränke (Softdrinks wie beispielsweise Fanta und Coca Cola oder Bier) an einer Bar verkauft. Die feuchtwarme Hallenluft legte sich trotz der Deckenventilatoren schon vor Konzertbeginn wie ein feuchter Umhang über den Körper. Das Publikum bestand fast ausschließlich aus männlichen Jugendlichen und jungen Männern, die überwiegend lockere, Freizeitkleidung (Jeans und T-Shirts oder ärmellosen Hemden) und einfache Plastiksandalen (Pata-Pata) oder Sportschuhe trugen. Einzelne Konzertbesucher hatten Baseball-Mützen auf und trugen unterschiedlich geformte Sonnenbrillen. Beim Warten auf den Konzertbeginn bildeten sich kleine Gruppen, in denen Bierflaschen und Zigaretten kreisten, während noch weitere Besucher in das Halleninnere drängten. Als das Konzert schließlich mit etwa 20 Minuten Verspätung mit dem Auftritt des Künstlers Coss Chiwalo begann, reagierte das Publikum gleich euphorisch und begann durch Mitsingen der Texte und/oder kleinere Tanzbewegungen auf die Darbietung auf der Bühne zu antworten. Nachdem noch ein zwei weitere Musiker der "Balaka School" ein paar Lieder vorgestellt hatten und die Stimmung im nun dichtgedrängten Publikum schon ziemlich "aufgewärmt" war, betrat schließlich Lucius Banda, der von Bandmitgliedern als "the Soldier" angekündigt wurde, gekleidet in einer dem militärischen Camouflage-Muster nachempfundenen Uniform die Bühne. Sofort drängte die begeisterte Menge zur Bühne und der Musiker

³²⁹ Die Schilderungen über die Situation eines Konzertes von Lucius Banda beziehen sich vornehmlich auf einen Auftritt des Künstlers, der am 17.12.1998 in der *Community Hall* in Nkhata Bay stattfand, das ich besuchte und bei dem ich Videoaufnahmen machte, die ich zur Rekonstruktion des Ereignisses heranziehen konnte. Ich habe während meiner Feldaufenthalte in Malawi auch andere Konzertveranstaltungen lokaler Musikgruppen (z.B. von Brite Nkhata in Zomba) besucht, deren Beobachtungen hier teilweise mit einfließen. In der vorliegenden Literatur sind bisher Konzertereignisse *zeitgenössischer* neo-traditioneller malawischer Musiker nur wenig ausführlich beschrieben (Ausnahmen sind z.B. Fenn 2004, Gilman & Fenn 2006). Konzertereignisse von malawischen Vertretern älterer neo-traditioneller Musikstile sind dagegen durch Gerhard Kubik in ausführlicher Form sowohl in lokalen als auch in transnationalen sowie in globalen Kontexten dokumentiert.

begann mit seiner Begrüßung des Publikums in Chichewa, wobei er manchmal ins Englische wechselte. Gleich die ersten Zeilen des ersten Musikstücks wurden von der Menge, die auch im weiteren Verlauf des Konzerts eine große Textsicherheit bewies, lautstark mitgesungen. Unterstützt wurde das Mitsingen durch immer heftigere Tanzbewegungen. Dabei gab es dicht am Bühnenrand einen größeren Pulk von männlichen Jugendlichen, die in kräftigen, stampfenden Bewegungen zu einer fast amorphen Masse verschmolz. Weiter von der Bühne entfernt bildeten sich kleinere geschlechtshomogene Gruppen, die sich im Tanz wiegten. Mit zunehmendem Konzertverlauf entledigten sich einige der männlichen Jugendlichen ihrer durchgeschwitzten T-Shirts und Hemden und tanzten mit nacktem Oberkörper weiter. Lucius Banda sprach wiederholt das Publikum direkt an, thematisierte dabei lokale, regionale, nationale und globale Ungerechtigkeiten und kultivierte sein Image des "Soldier for the poor". Als nach einer etwa zweieinhalbstündigen Performance und nach einigen vom Publikum lautstark verlangten Zugaben das Konzert zu Ende war, verließen die Meisten körperlich erschöpft und relativ zügig den Veranstaltungsort. Außerhalb der Halle kam es zu keinen weiteren nennenswerten Auseinandersetzungen mit der Polizei und/oder unter den Jugendlichen selbst. Die emotionale Spannung hatte sich während des Konzertereignisses abgebaut.

*

Während Lucius Bandas Konzertauftritte bis Ende der 1990er Jahre inszenierte er sich auf der Bühne als Anhänger der Rastafari-Bewegung, der mit dem Publikum feiern wollte und es zu diesem Zweck vornehmlich mit groovenden *Roots-Rock-Reggae*-Rhythmen zum Tanzen animierte. Nachdem er die Bühne betrat, pflegte er sein Publikum mit den Worten: "Jah Rastafari!" zu begrüßen. Nachdem ein mehrfaches Wechselspiel zwischen ihm und dem Publikum, während dessen er immer wieder seine Begrüßung wiederholte, was mit immer lauterem Echos von den Zuhörern beantwortet wurde, seinen Höhepunkt erreicht hatte, begann seine musikalische *Performance*. Dies tat er bis in die jüngere Vergangenheit. Seine Beziehung zum Publikum wird von Chirambo (2002: 113) folgendermaßen charakterisiert: "Rastas' is a term he [Lucius Banda] uses for the youth. The youth form the largest group of Lucius Banda's fans. Most of them are unemployed and live in townships under harsh conditions, surviving by vending cheap merchandise along the streets, or as ushers for buses, among other odd jobs. They are a genuinely frustrated group in Malawi."³³⁰

Die Konzerte Lucius Bandas boten männlichen Jugendlichen – zumindest vor seiner Karriere als Politiker – nicht nur die Möglichkeit der Abreaktion angestauter Marginalisierungserfahrungen, sondern sie bestätigten auch ihre Vorstellungen hegemonialer

³³⁰ Obwohl ich Chirambo's Interpretation generell zustimme, kritisiere seinen undifferenzierten Gebrauch des Begriffs Jugend dahingehend, dass er männliche Jugendliche und junge Männer mit dem Begriff Jugend generell gleichsetzt. Sein unreflektiertes *male bias* zieht sich durch den gesamten Text.

Männlichkeit innerhalb ihrer sozialen Statusgruppe, die emotional aufgeladen gemeinschaftsstiftend wirkten und gleichzeitig politisch aufgeladen gegen nationale und globale Ungerechtigkeiten gewendet werden konnten.

Im Gegensatz zu Konzertereignissen der Reggae-Musik finden Rap-Konzerte meist als nachmittägliche Veranstaltungen am Wochenende in städtischen Bars, *Community Centres* oder auch, wie die Beschreibung weiter unten zeigt, in Fußballstadien statt, in denen sich die Künstler – eingebettet in einen Kontext allgemeinerer Tanz- und Musikveranstaltungen dem Publikum präsentieren. Dabei treten in abwechselnder Reihenfolge verschiedene Gruppen in einem Wettbewerb gegeneinander an.³³¹

Nicht nur das Publikum sondern auch die Musiker und Musikgruppen bestehen mehrheitlich aus männlichen Jugendlichen und jungen Männern. Auch die Organisationsstruktur der Konzerte, die teilweise von globalen Institutionen wie beispielsweise Nicht-Regierungs-Organisationen aus der Entwicklungszusammenarbeit (NGOs) oder von nationalen Unternehmen, wie beispielsweise der Getränkeindustrie (*Malawi Southern Bottler's Company*) finanziell unterstützt werden, ist von Männern dominiert (vgl. Gilman & Fenn 2006). Das zentrale Thema der Darbietungen sind Vorstellungen von aggressiver, dominanter Männlichkeit. Jugendliche Künstler rappen ihre selbstverfassten Texte in Englisch (meist mit einem starken US-amerikanischen Akzent) unter Verwendung einschlägiger Begriffe, die dem afrikanisch-amerikanischen Straßensprachgebrauch entlehnt sind, über vor-produzierte Hintergrund-Musik (*sampled backing tracks*). "These are usually dubbed copies of instrumental cuts from rap or ragga cassettes sold in market stalls or retail shops" (*ibid.*: 369-370).³³² Jenseits der Demonstration meisterhafter rhythmischer Sprachbeherrschung und den meist androzentrischen Botschaften der Texte spielen Tanzeinlagen der auftretenden Künstler aber auch des Publikums eine wichtige Rolle bei den Wettbewerben (vgl. *ibid.*) Ich möchte nun eine kurze Beschreibung eines Rap-Konzerts vornehmen, das im Rahmen einer Unterhaltungsveranstaltung in einem Sportstadion stattfand und bei der neben stilistisch unterschiedlichen musikalischen und tänzerischen Auftritten auch sportliche Wettbewerbe und akrobatische Darbietungen aufgeführt wurden. Dazu wurde die gesamte Fläche des

³³¹ Diese kulturelle Tradition des Wettbewerbs ist auch bei den "choir festivals" (siehe Kapitel 3) und bei Tanzdarbietungen (z.B. *Malipenga* oder *Samba*) in Malawi verbreitet (siehe dazu Kapitel 6, sowie zu *Malipenga*: Kerr 1998 und Seebode 1999, 2003). Generell ist "Agonalität" (Pesek 1996, 1997) historisch ein wesentliches Charakteristikum vieler Tanz- und Musik-*Performances* nicht nur in Ostafrika (siehe Ranger 1975, Strobel 1976, Glassman 1994, Gunderson & Barz 2000, Barz 2004 und Reuster-Jahn 2007), sondern von "cultural performances" (Singer 1972) im gesamten sub-saharischen Raum.

³³² Gilman & Fenn (2006) nehmen eine Beschreibung und vergleichende Analyse dieser Veranstaltungen in Blantyre vor. Unter ihrer Perspektive werden musikalische Stile wie Rap und Ragga nicht voneinander getrennt, obgleich im Text immer wieder darauf hingewiesen wird, dass Rap bei diesen Konzert- und Tanz-Wettbewerben die dominierende Komponente der *Performances* bildet. Vgl. auch Fenn (*forthcoming*).

Stadions genutzt. Der Rap-Wettbewerb, an dem vornehmlich Amateurgruppen aus der näheren Umgebung teilnahmen, fand in einem kleineren Nebengebäude statt und war eher ein "kleinerer" Programmpunkt des Festes.³³³

*

Bevor die Bühnenauftritte beginnen, wird von der Bühne aus über die Verstärkeranlage, von der aus später die musikalischen Samples für die Rap-Musiker eingespielt werden, internationale Tanzmusik aus den internationalen Pop-Hitparaden gespielt und – wenn der Geschmack des Publikums getroffen wurde – fingen vereinzelt Gruppen von Jugendlichen zu tanzen an. Entlang der Wände des Veranstaltungsorts, um die Tanzfläche herum, waren Stühle platziert, auf denen die Zuschauer sitzen konnten, sofern sie nicht tanzen wollten. Ein Teil des männlichen Publikums trug Kleidung, die sich stilistisch an die bereits beschriebene Ästhetik des "OG-Stils" (siehe Kapitel 3 dieser Arbeit) anlehnte, die Mehrheit war jedoch mit einem großgeschnittenen T-Shirt oder Polo-Hemd und mit Jeans bekleidet. Die wenigen Mädchen im Publikum hatten knielange Röcke und Blusen oder ebenfalls T-Shirts an. Nachdem die anfänglichen technischen Schwierigkeiten mit der Verstärkeranlage schließlich gelöst waren, wurden zunächst internationale musikalische Hits im R'n'B-Stil gespielt, zu denen nur wenige Gäste tanzten. Die Mehrheit der überwiegend männlichen Besucher nahm auf den Stühlen Platz oder pendelte zwischen dem Veranstaltungsraum, dem Fußballfeld und der Tribüne im Außenbereich hin und her. Im Gegensatz zu der von Gilman & Fenn (2006: 371) beschriebenen Atmosphäre von Bars, in denen diese Veranstaltungen gewöhnlicherweise stattfinden, war dieser Veranstaltungsort nicht durch die Assoziation mit moralischer Zügellosigkeit belastet, die es weiblichen Gästen erschwerte dort zu erscheinen, weil sie befürchten mussten als "loose women" klassifiziert zu werden. Obwohl das Publikum der gesamten Veranstaltung im Stadion altersstrukturell sehr heterogen war, blieben die Jugendlichen bei diesem Veranstaltungsteil unter sich. Vereinzelt eintretende Erwachsene zogen sich schnell wieder zurück, nachdem sie kurz hereingeschaut hatten. Schließlich wurde die Musik, zu der sich nur wenige geschlechtshomogenen Gruppen Jugendlicher auf der Tanzfläche beiläufig bewegt hatten, abgestellt und die konzertanten Darbietungen auf der Bühne begannen. Vorgefertigte Musikschnipsel dröhnten aus den Boxen und nacheinander traten junge Künstlergruppen auf, die dazu in US-amerikanischem Slang rappten. Die Aufführungen der Gruppen deckten ein stilistisches Spektrum ab, das vom "tiefen" US-amerikanischen Gangsta-Rap über südafrikanische Kwaito-Stücke bis zum global bekannten hedonistisch unbeschwerten HipHop mit Techno- und House-Anklängen reichte – mit oder ohne exaltierte Tanzeinlagen der Bühnenkünstler. Jedes Mal, wenn

³³³ Die Beschreibungen über die Situation einer *Rap Competition* beziehen sich vornehmlich auf ein Konzertereignis, das aufgrund des nahenden Weihnachtsfests am 19.12.1998 nachmittags (ab 12 Uhr) im Sportstadion von Mzuzu stattfand. Bei der Veranstaltung, die ich besuchte, machte ich Videoaufnahmen, die ich zur Rekonstruktion des Ereignisses heranziehen konnte. Sie war von einem Vertreter des nationalen Getränkehandels finanziell unterstützt worden und wurde als "X-Mas Extravaganza" angekündigt. Ich habe während meiner Feldaufenthalte in Malawi auch andere ähnliche Konzertereignisse besucht, deren Beobachtungen hier teilweise mit einfließen und die ich zusammen mit den Publikationen von Gilman & Fenn (2006) und Fenn (2004 und *forthcoming*) für die Schilderung heranziehe.

eine Musikgruppe ihre Vorstellung beendet hatte, deren Qualität durch die Anzahl der Tänzer, die sich dazu auf die Tanzfläche begaben, und durch die Intensität der Tanzbewegungen eine öffentliche Bewertung erfuhr, wurde nochmals von dem Moderator der Vorstellung über das Mikrophon der Name der aufgetretenen Musikband genannt. Dann folgte die nächste. Die beiden etwa 18 bis 20 Jahre alten Künstler der dritten sich Original Shit Niggers of Mzuzu nennenden Gruppe verwirrten das Publikum zunächst durch die harten Beats, die aus den Boxen eingespielt wurden, durch das heterogene Erscheinungsbild ihrer Kleidung und vor allem durch das Stakkato verbaler Beleidigungen, die sie ins Mikrophon brüllten. Einer der Künstler war modisch im 70er-Jahre "Retro-Look" gekleidet, mit engsitzenden Schlaghosen, einem buntgemusterten Hemd mit großem Kragen, über dem er eine auf der Vorderseite knöpfbare Lederjacke trug, die vorne offen stand und über seine Hüften reichte. Ein Großteil seines Gesichts war von einer Sonnenbrille mit großen, dunklen, tropfenförmigen Gläsern verdeckt, in der rechten Hand hielt er lässig eine Filterzigarette, von der er zwischendurch ein paar hastige Züge nahm. Die andere Hand gestikulierte in an die Ästhetik globaler Rapvideos angelehnte hektische Art und Weise. Sowohl er als auch sein Partner trugen unauffällige Kurzhaarfrisuren. Seine in "tiefem" US-amerikanischen, nahezu unverständlichen Straßenslang herausgeschleuderten Raps, die mit der Härte der Rhythmen korrespondierten, kombinierte er mit ungelenkten Tanzschritten. Nach einer letzten Verbalinjurie übergab er schließlich das Mikrophon an seinen Partner. Dieser war in roten, an die Ästhetik der US-amerikanischen Basketball-Stars erinnernde Sportkleidung gehüllt, die locker an seinem Körper herunterhing. Er trug ein rotes Barett als Kopfbedeckung und konnte seinen in ähnlicher Manier vorgetragenen Rap-Beitrag kaum vollenden, weil sein Kompagnon, der währenddessen unruhig im Hintergrund der Bühne hin- und hergelaufen war, immer wieder zum Mikrophon sprang, um dort improvisierte Phrasen hineinzuschreien. Schließlich wurde die Vorstellung, zu der nur einige wenige Freunde der Künstler auf der Tanzfläche versucht hatten zu tanzen, dadurch abgebrochen, dass der Moderator der Veranstaltung die eingespielten Musik-Samples anhielt und das Mikrophon ausschaltete. Eine wenig später schüchtern die Bühne betretende namenlose Gruppe bestand aus zwei etwa 16-jährigen Mädchen und zwei etwa 10-jährigen Jungen. Das größere der beiden Mädchen war mit einem schwarzen, fast bis zu den Knöcheln reichenden Rock aus elastischem Stoff und einem weißen, weitgeschnittenen T-Shirt bekleidet, ihre Partnerin trug ein helles, knielanges ebenfalls weitgeschnittenes Kleid. Während die größere der beiden lange, kleine ins Haar geflochtene Zöpfe trug, die sie zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden hatte, trug die andere die Haare kurzgeschnitten. Rechts und links eingerahmt zwischen den beiden bewegten sich die in Bluejeans und hellen T-Shirts bekleideten Jungen zum Takt der vom Band eingespielten, südafrikanischen Kwaito-Musik. Die Vokaleinlagen bestanden aus meist gemeinsam gesungenen monotonen Refrains in Englisch, wobei zwischendurch ein "HipHop-hurray" eingeflochten wurde. Mit zunehmender Dauer der Vorstellung rückten die tänzerischeren Elemente immer mehr in den Vordergrund. Das Publikum fing nach kurzer Zeit in vermehrter Anzahl an, auf die Tanzfläche zu strömen, was wiederum die Aufführenden dazu bewegte, die Intensität der Tanzvorstellung zu

steigern. Als sich die Jungen durch kurze stimmliche Einzeldarbietungen mit anschließenden Tanzsolos hervortaten, kam es zu spontanen Beifallsbekundungen aus dem Publikum, die wiederum von den Solisten mit einem stolzem, von den beiden Mädchen mit wohlwollendem Lächeln aufgenommen wurden. Als der Backing-Track schließlich langsam ausgeblendet wurde und die Gruppe unter Verbeugungen die Bühne verließ, gab es noch einmal großen Beifall vom Publikum, das mittlerweile fast die gesamte Tanzfläche besetzt hatte.

Als ich am Ende der Veranstaltung zusammen mit meinem Assistenten Lovemore Gondwe ein paar Gespräche mit einigen Zuschauern führte, kam einer der Rapper der zuerst beschriebenen Gruppe dazu, sprach mich in "tiefem" US-amerikanischen Slang an und bat um eine Filmaufnahme, wozu er sich mit zwei jungen Mädchen, die gerade die Veranstaltung verlassen wollten, in Rapper-Pose begab. Die Mädchen hatten aufgrund seiner rüden Ansprache zunächst kein großes Interesse an der inszenierten Aufnahme gezeigt, jedoch setzte sich der Rapper schließlich durch und widerstrebend willigten die beiden schließlich ein, für ein paar Sekunden die Rolle der Kulisse seiner Inszenierung zu übernehmen.

*

Das beherrschende Thema bei den KünstlerInnen sowie beim Publikum war die Darstellung aggressiver, dominanter Männlichkeit. Jedoch war, wie das Konzertereignis der zweiten von mir beschriebene Gruppe gezeigt hat, diese Dominanz nicht ungebrochen. Besonders der Tanz (sowohl auf der Bühne als auch im Publikum) gab auch Mädchen und Frauen Gelegenheit – wenn auch in *begrenztem Maße* – der nonverbalen Kommentierung und der Selbstdarstellung jenseits der virilen Stereotypen. In Anlehnung an Cowan (1990) und Hanna (1978) schreiben Gilman und Fenn zum ambivalenten Charakter der Tanzdarbietungen (*ibid.*: 378): "Dance events can be sites for both reinforcing and contesting the dominant gender ideology of a population. (...) To a large extent, rap and ragga competitions reflect and reinforce gender norms that restrict females' public activities and avenues for self-expression. At the same time, these events also provide opportunities for the contestation of normative gender behaviour, and participants do resist and subvert social standards, thereby contributing to the negotiation of gender ideals within the immediate contexts and within the larger population." Ein Spielraum für Mädchen und Frauen besteht jedoch nicht nur bezüglich struktureller Vorstellungen von *Gender* sondern auch bezüglich kultureller Vorstellungen der Person: "The dialectic between resisting and reinforcing gender norms – the tension between contestation and consent – highlights the role of individual personality in navigating social organisation." (*ibid.*: 379).

Besonders die tänzerische Praxis erweist sich als expressive kulturelle Ausdrucksform, durch die das *Ethos* musikalischer Praktiken verhandelt werden kann: "It is the 'background' noise of

dance and movement that normative expectations are both challenged and confirmed" (*ibid.*: 380). Die aus dieser Schlussfolgerung resultierende Forderung nach einer holistischen Analyse der sozialen Funktionen populärer Musik *und* populären Tanzes hat mich unter anderem darin bestärkt, die folgenden Kapitel 5 und 6, die sich verstärkt den tänzerische Aspekten bzw. den Körperbewegungen in Zusammenhang mit populärer Musik in Malawi widmen, anzuschließen.

4.3.2 Reggae und Rap auf Tonträgern

Die vorangegangenen Beispiele haben gezeigt, dass es inzwischen verschiedenen Spielarten des "Chichewa-Rap" in Malawi gibt: Einerseits die am US-amerikanischen *Gangsta*-Rap orientierte, andererseits den Gospel-HipHop. Zwischen beiden Polen sind auch verschiedene Mischformen denkbar. Die Integration anderer lokaler malawischer Sprachen ist kaum existent und im Vergleich mit dem benachbarten Tanzania, wo der sogenannte "Bongo Flava" eine reiche Swahili-Tradition geschaffen hat (siehe dazu z.B. Gesthuizen 2002, Perullo 2003 und 2005, Hacke & Roche 2002-2004, 2006, Raab 2006, Reuster-Jahn 2007, Suriano 2007), ist auch die Präsenz der weitverbreiteten Nationalsprache Chichewa im malawischen Rap sehr gering. Bis vor kurzem waren Tonträger lokaler Rap-Künstler auf dem malawischen Markt abseits der wenigen urbanen Zentren rar. Die malawische Rap-Szene wird wesentlich dominiert durch Musiker aus der Diaspora. Diese, der sozialen Elite angehörenden Künstler verfügen über den notwendigen Zugang zu finanziellen, materiellen und ideologischen Ressourcen sowie über Möglichkeiten der Distribution (z.B. über das Internet oder andere Medien) oder in Bourdieus Terminologie: Sie verfügen neben ökonomischem Kapital auch über ausreichendes soziales, und kulturelles, um sich mittels symbolischen Kapitals innerhalb des Feldes der kulturellen Produktion bei der Entwicklung dieser musikalischen Stilrichtung gegenüber anderen Akteuren besser durchzusetzen bzw. ihren symbolischen Kapitalwert zu steigern.

Trotzdem hat sich eine kleine, langsam wachsende Rap-Szene in Malawi entwickelt – wengleich z.B. Fenn (2004) darauf hingewiesen hat, dass diese lokale Szene äußerst brüchig ist und möglicherweise keine große Beständigkeit aufweist. Dennoch konnten sich mit Hilfe der neu entstandenen kleineren privaten Radiostationen und unter Nutzung digitaler Technik, die sowohl veränderte Produktionsbedingungen für die Produktion als auch für die

Distribution von Rap-Kompositionen schuf, zumindest in urbanen Räumen eigene Ästhetiken entwickeln.³³⁴

Grenzenloser Optimismus bezüglich einer rasanten quantitativen Weiterentwicklung der musikalischen Stilart wird jedoch auch von den Beteiligten selbst gedämpft. Einerseits wird von ihnen bemängelt, es gäbe Hindernisse von der Seite der etablierten Kulturpolitiker und von Kulturschaffenden, da "structures which anchor the vision of the genre in the country" in ausreichendem Maße (noch) nicht vorhanden seien, andererseits auch von der Seite der potentiellen Rezipienten, da es in Malawi nur eine begrenzte Zahl von "hip youths" gäbe, die dies musikalische Entwicklung auch goutieren könnten, wie es kürzlich DJ Lomwe von *FM 101 Power*, einer privaten Radiostation in einem rezenten Interview formulierte.³³⁵

Während lokal produzierte Gospel-Musik ein breites Publikum beiderlei Geschlechts erreicht, ist Rap- und Reggae-Musik fast ausschließlich eine Domäne der männlichen Jugend. Reggae-Musiker vertreten überwiegend kollektive, kommunitaristische Werte. Damit befinden sich die jugendlichen Fans einerseits innerhalb eines Diskurses, dem auch die dominierenden gesellschaftlichen Kräfte zustimmen – zumindest auf der kulturellen Ideologieebene. Andererseits wird das Verhältnis bei den politischen Aussagen der Musik, wenn die soziale und politische Praxis der Mächtigen in deutlichen Worten zugespitzt kritisiert wird, schnell konfliktiv, nämlich dann, wenn die kollektive Identität der Machtlosen und der unterdrückten Jugendlichen ("we") in binärer Opposition zu der homogenisierten Kategorisierung der machtvollen Unterdrücker ("them") thematisiert wird. Wie sich diese Auswirkungen ganz konkret beispielsweise bei einem Reggae-Konzert äußern können, wurde weiter oben beschrieben. Inwieweit sich dieser Konflikt aber auch in politischem Widerstand äußert, der zu aktiven Gegenreaktionen von jugendlichen Fans führen kann, wird weiter unten exemplarisch ausgeführt.

Die meist jüngeren Rap-Fans eignen sich individualistische Konzepte eines kapitalistischen Lebensstils über die Symbolik von Luxusgütern und modischen Attributen, die mit "schwarzer Kultur" assoziiert werden, an und projizieren Konsumphantasien über den adoleszenten Körper nach außen in die Öffentlichkeit. Da die überwiegende Mehrheit der

³³⁴ Veränderte Produktionsbedingungen sind z.B. die Entbindung der Rapper von Fertigkeiten ein Musikinstrument zu beherrschen, gesteigerte Möglichkeiten der kreativen Nutzung des *Samplings* Zugänglichkeit und größere Auswahlmöglichkeiten zwischen vor-produzierten musikalischen "Bausteinen" (*Backing-Tracks*), erhöhte Geschwindigkeit der Fertigstellung eines Musikstücks, Abkömmlichkeit der gemeinsamen persönlichen Präsenz für die Aufnahme eines Musikstücks sowie die Dezentralisierung und Verlagerung der Studioaufnahmen und damit das Entfallen kostenintensiver Studiomietsen.

³³⁵ www.hiphoparchive.org, Seitenabruf: 10.01.2008. Allerdings ist es zweifelhaft, dass "marketing strategies of music in Malawi are basically tilted against the progress of the genre", wie der Interviewte im gleichen Gesprächszusammenhang behauptete. Meiner Meinung nach sind es weniger konspirative Aktivitäten der malawischen Musikindustrie, als vielmehr der niedrige Grad der Urbanisierung in Malawi, der dafür verantwortlich ist, dass sich der musikalische Stil dort bisher nicht auf breiter Basis etablieren konnte.

jungen Fans männlichen Geschlechts ist, stellt die Figur des schwarzen *Gangsta* eine bevorzugte Figur zur Identifikation des Ichs dar. Sie befördert die Vorstellung eines marginalisierten "Underdog", der es – entgegen aller Widrigkeiten – geschafft hat nicht nur in der gefährlichen, kapitalistischen "Glitzerwelt" zu bestehen, sondern als individualisierter machtvoller Held das Konsumparadies zu erobern.

Während die meisten erwachsenen Mitglieder der malawischen Gesellschaft mit den ästhetischen Repräsentationsformen sowie den inhaltlichen Aussagen der Gospel-Musiker konform gehen – oder ihnen zumindest nicht in essentiellen Punkten widersprechen – ist das konfliktive Potential bei Rap- und Reggae-Musik vor allem in Bezug auf jugendliche Rezipienten wesentlich höher. So eröffnen beispielsweise engagierte Reggae-Fans durch das öffentliche Zur-Schau-Stellen von *Dreadlocks* den Raum für kontroverse Diskussionen, in denen kulturelle Normen und Werte zur Disposition stehen. Die ihnen unterstellte Propagierung von Marihuanakonsum in Kombination mit diffusen Vorstellungen über die Rastafari-Bewegung und die rebellische Attitüde lässt durch die Verknüpfung dieser Symbolik mit den politischen Botschaften der Texte ein obskures Bild der Persönlichkeit der jugendlichen Reggae-Fans entstehen.

Doch sind die Positionen in diesen Diskursen nicht immer eindeutig. Nicht nur die Mehrheit der der Erwachsenen, die in der Zeit der Herrschaft H.K. Bandas prägende Phasen ihres Lebens zubrachten (und die aufgrund der gemeinsamen konjunktiven Erfahrungen der "Banda-Generation" zuzurechnen sind), sondern auch ein großer Teil der Jugendlichen (die der "Post-Banda-Generation" angehören) akzeptieren weder den ideologischen Hintergrund der sich der Symbole der Rastafari-Bewegung bedienenden Reggae-Musik-Szene in voller Konsequenz, noch machen sie ihn sich persönlich zu Eigen. Zu Beginn des neuen Jahrtausends gab es in Malawi nur in einigen, wenigen Teilen städtischer Gebiete und in vom Tourismus erschlossenen Orten entlang des Malawisees, wo Strandanlagen einen Raum geschaffen hatten, der sich von dem gewöhnlichen malawischen Alltag unterschied, Enklaven, in denen sich eine öffentlich sichtbare Rastafari-Szene mit all der Symbolik, die mit ihr assoziiert wird, etablieren konnte.³³⁶ Allerdings kam es im Anschluss zu einer

³³⁶ Diese Gruppen in Nkhata Bay, Monkey Bay, Cape Mac Lear oder anderen Orten um den Malawisee bestehen meist aus "älteren" Jugendlichen und jungen Erwachsenen (in den Mit-Zwanzigern oder darüber), die in dem Bereich des Tourismus-Geschäfts meist auf dem informellen Sektor tätig sind. Sie sind beispielsweise Verkäufer von Holzschnitzarbeiten, Modeartikeln oder anderer kleinerer Kunstgegenstände, die mit Symbolen der Rastafari-Bewegung dekoriert sind. In vielen Fällen tritt die oberflächliche Aneignung dieser Symbolik gegenüber ernsthaften Versuchen, ideologische Aspekte der Bewegung zu übernehmen und selbst zur sozialen Praxis zu machen, in den Hintergrund. Die Zielgruppe dieser sozialen Akteure besteht meist aus internationalen "Rucksackreisenden" (*low budget travellers*).

vermehrten Ansiedelung von Vertretern dieser Jugendszene in Teilen der urbanen Zentren des Landes (z.B. in Lilongwe und Blantyre).

Rap-Musik – speziell in ihrer stilistischen Ausprägung als *Gangsta*-Rap – schuf jedoch die tiefste Kontroverse zwischen den beiden Generationen. Das spektakuläre symbolische Bekenntnis zu Hedonismus, Konsum und Individualisierung, das den Musikstil so attraktiv für die junge männlichen Adoleszenten macht, bedeutet eine Verletzung und eine Herausforderung akzeptierter kultureller und sozialer Normen durch Adoleszente und Jugendliche, die dafür eigentlich nicht berechtigt sind. So ist es kein Wunder, dass der Gebrauch von offensiver Sprache, von modischen Symbolen aus der kapitalistischen westlichen Konsumwelt und das Spiel mit der Figur des aggressiven Gangsters oder "young urban offender" die Erwachsenen der Banda-Generation zutiefst erschreckt und verunsichert.

4.4 Populäre Musik, männliche Jugendliche und Widerstand

Ich habe in diesem – wie auch schon im vorangegangenen Kapitel – gezeigt, dass Selbstbilder männlicher Adoleszenter, Jugendlicher und junger Männer mit unterschiedlichen musikalischen Stilen verflochten sind: von der Figur des Rastafari-Kriegers (*dread soldier*), der gegen politische Unterdrückung und Gewalt kämpft und sich für Gerechtigkeit einsetzt beim Reggae bis zum urbanen Gangster (*original gangsta*), der als gewitzter Held in der Konsumwelt triumphiert beim Rap. Doch es bleibt die Frage, ob diese symbolischen, ritualisierten Möglichkeiten der Identifikation bei männlichen Jugendlichen eine objektive Auswirkung auf die soziale Realität haben, ob sie zu Handlungsentwürfen und zu äußeren Handlungen zumindest bei einigen der Fans führen, oder ob sie in der symbolischen Geste der Kritik sowie des Widerstands verharren.

Während das Beispiel Lucius Bandas den Prozess der Institutionalisierung von Protest und Widerstand durch einen der selbsternannten Repräsentanten und Fürsprecher der Jugendlichen nachgezeichnet hat, möchte ich nun zeigen, wie widerständiges Potential zeitgenössischer neo-traditioneller Musik in soziale Aktionen von Rezipienten, Fans und Sympathisanten münden kann. Auch hier handelt es sich um ein Beispiel aus dem Bereich der Reggae-Musik.

Der malawische Reggae-Musiker Evison Matafale kam unter nicht näher geklärten Umständen 2001 im Polizeigewahrsam zu Tode. Sein Tod führte kurz nach der öffentlichen Bekanntmachung zu politischen Demonstrationen in Malawis Wirtschaftsmetropole Blantyre, bei denen sich die öffentliche Erregung einen Weg bahnte durch konkrete politische *Statements* und durch das Singen von Matafales Anti-Regierungsliedern. Einige dieser

Demonstrationen waren organisiert und wurden dominiert von Mitgliedern der malawischen Rastafari-Gemeinschaft, die sich unter anderem durch ihre *Dreadlocks* und durch die Präsentation spezifischer Symbole öffentlich zu der Bewegung bekannten. Die Demonstrationen endeten in gewaltsamen Auseinandersetzungen mit der Polizei in Blantyre und Zomba, dem Sitz der *University of Malawi (Chancellor College)*.

Der Musiker mit dem Spitznamen "the Prophet" hatte sich durch politisches Engagement hervorgetan, indem er beispielsweise Protestbriefe an den damaligen regierenden Präsidenten Bakili Muluzi geschrieben und seine politische Kritik an den Mächtigen auch in seinen Liedern formuliert hatte. "[Matafale] "satirised the tendency in current Malawian politics towards nepotism, corruption and patronage" (Mapanje 2002: 180). Deshalb wurde sein Tod von vielen Malawiern unwillkürlich assoziiert mit ähnlichen "ungeklärten Todesfällen" der jüngeren politischen Geschichte des Landes während der Herrschaft "Kamuzu" Bandas und der MCP, als die para-militärischen *Malawi Young Pioneers (MYP)* kritische Stimmen durch heimliche Exekutionen zum Schweigen brachten, ohne dafür juristisch belangt werden zu können.

Bei weiteren Zusammenstößen mit der Polizei in Zomba nach der Beerdigung Matafales, die von einer großen Menschenmenge besucht worden war, eskalierte die Situation: "Then a peaceful student demonstration at Chancellor College, which followed the singer's death, turned into riots. One student was shot dead and several injured" (*ibid.*). Während dieser Demonstrationen und Auseinandersetzungen mit der Polizei, die nun von Studenten dominiert waren, wurde der Ohnmacht und der Wut durch das Singen von Matafales Kompositionen und von anderen Protestliedern Ausdruck verliehen mit Texten wie z.B. "this is our country but the police and Muluzi have destroyed it", das zur Melodie eines Anti-Kolonial-Liedes von 1915 gesungen wurde. Zudem wurden Losungen gerufen wie z.B. "Policemen, prepare to pay the bill for the blood you spill".³³⁷

Dieses Beispiel zeigt das Potential, das spezifischen Stilen populärer Musik innewohnt und das Jugendliche mobilisieren kann, um ihren Protest gemeinsam als Gruppe – auch wenn diese nur in temporär begrenzten Maß bei spezifischen Ereignissen zusammenkommt – auf öffentlich auf der Strasse kund zu tun, selbst wenn dabei nur ein diffuses Bewusstsein über gemeinsame konkrete politische Forderungen und Ziele existiert und zunächst nicht viel mehr damit ausgedrückt wird, als ein generelles Unbehagen mit der allgemeinen politischen Situation.

³³⁷ Siehe BBC News vom 14.12.2001, 29.11.2001, sowie verschiedene Artikel in der malawischen Tageszeitung *The Nation* zwischen November und Dezember des gleichen Jahres sowie den Amnesty International Report 2002.

Im folgenden Kapitel wird der Vergleich der beiden besonders bei männlichen Jugendlichen beliebten zeitgenössischen neo-traditionellen Musikstile Reggae und Rap an Beispielen der seit dem neuen Millennium auch vermehrt durch malawische Musiker genutzten digitalen Technologie der DVD-Produktion und der Distributionsmöglichkeiten über das Internet diskutiert. Dabei beschränke ich mich auf die musikalischen Beispiele von Künstlern wie Lucius Banda, Popdogg und Masavage, deren Liedertexte in diesem Kapitel interpretiert wurden, um den visuellen Aspekt der Inszenierung dieser Kompositionen und der Künstler zum ergänzenden Ansatzpunkt der Analyse zu erheben.

KAPITEL 5

Populäre Musik im Video: Musik und Tanz zwischen Inszenierung des "guten Lebens" und der "Glaubwürdigkeit der Strasse"

"Nachdem sich die Ethnologie in den letzten Jahrzehnten vor allem dem Thema Oralität und Literalität, der Sprache und der Schrift gewidmet hat, müssen nun andere Medien und andere Erfahrungen in den Vordergrund treten."

Förster (2001: 160)

"Die Bilder, die von den multinationalen Mediennetzwerken produziert werden, bleiben imaginäre Landschaften, Drehbücher ungelebter Leben, deren lokale Authentizität und Universalität sich allein von der Tatsache ableiten, daß ihre Aneignung auf Kauf beruht."

Erlmann (1995: 9)

"Video Killed the Radio Star"

(G. Downes, T. Horn & B. Wolley)³³⁸

*

Anhand unterschiedlicher Stilrichtungen zeitgenössischer malawischer populärer Musik soll nun die im vorangegangenen Kapitel erfolgte, vornehmlich auf auditive Aspekte fokussierende Perspektive erweitert werden, indem am Beispiel bereits diskutierter Musikstücke Einblicke in die mit unterschiedlichen visuellen Ästhetiken inszenierten Themen geboten werden, die ikonologisch interpretiert werden. Zunächst werden die sich wandelnden visuellen Inszenierungen der Liederthemen und die Selbstrepräsentationen des bekanntesten malawischen Reggae-Musikers, Lucius Banda, anhand seiner zwischen 2002 bis 2007 auf Videokassetten erschienen Musikstücke rekonstruiert. Danach wird am Beispiel von

³³⁸ Titel einer Komposition der britischen New Wave Musik-Gruppe *Buggles* (Seven Inch Single Record, Island Records, 1979). Das zu diesem Lied von R. Mulcahy produzierte Musikvideo war das erste, das vom Musik-Fernsehsender MTV ausgestrahlt wurde, als dieser am 01.08.1981 in den USA debütierte. Die Literaturlage zur Diskussion um populäre Musik und Musikvideos war schon in den 1990er Jahren "kaum noch überschaubar" (Wicke 1994).

Musikvideos (aus der Diaspora und aus Malawi) gezeigt, welche Themen von Rap-Gruppen verhandelt werden und welche Selbstrepräsentationen der Musiker im Internet zu finden sind. Dazu werden zunächst sechs Musikvideos Lucius Bandas einzeln, in chronologischer Ordnung ihrer Veröffentlichung im Internet, vorgestellt, anschließend zwei rezente, zwischen 2005 und 2007 entstandene Videos der malawischen Rap-Gruppen, Popdogg und Masavage, die in der Diaspora (Irland) und in Malawi produziert wurden. Am Beispiel der ausgewählten Drehorte, der Art der Inszenierung der Protagonisten und der Nutzung spezifischer filmästhetischer Techniken werde ich zeigen, wie die Themen der Musikvideos stilistisch inszeniert werden, um schließlich in einer vergleichenden Analyse Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Repräsentationen zu diskutieren. Das Internet bietet ein interaktives und reflexives Forum, das die globale Verfügbarkeit der Musikvideos gewährleistet und auf dem über deren Interpretationen transnational verhandelt werden kann.³³⁹ Zwar bieten Musikvideos den Rezipienten die Möglichkeit einer "interaktionsfreien Kommunikation" (Hohm 2000, vgl. Luhmann 1996, 1997), doch die technischen Möglichkeiten des digitalen Zeitalters lassen mittlerweile durch die Moderation von Internetportalen eine Interaktion über das entsprechende Werk unter einer stark anonymisierten und globalisierten Gruppe von Fans zu. Durch die Möglichkeit für das weltweite Internet-Publikum, die entsprechende Darbietung zu kommentieren oder Informationen über die Künstler, die spezielle Inszenierung oder Textinhalte aus zu tauschen, entstehen globale Diskurse, die speziell bei malawischen Musikvideos von Malawiern dominiert werden.³⁴⁰ Hier mischen sich Stimmen aus der Diaspora mit denen, die territorial aus der malawischen Perspektive kommentieren. Diese Diskurse über die Inszenierungen im Internet vermögen einen Einblick in die Rezipientenseite zu geben, obgleich sie nur ein kleines Spektrum ausmachen und damit keineswegs repräsentativ für die Gesamtanzahl der Musikvideo-Konsumenten sind. Dennoch sind es gerade diese RezipientInnen, die sich durch die Nutzung interaktiver Eigenschaften des Internets aktiv mit neuen Formen der Distribution von Populärmusik auseinandersetzen, ihre

³³⁹ Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass der *tatsächliche* Zugang zu den Videos von vielen unterschiedlichen Faktoren wie z.B. technische Infrastruktur, ökonomische Ressourcen und individuelles technisches *Know-how* der Benutzerinnen und Benutzer abhängig ist (vgl. dazu Trieselmann 2007 oder die Diskussion um "digitale Eliten" bei Ellrich 2001). So beurteilt beispielsweise Article 19, eine NGO, die sich weltweit für Meinungs- und Informationsfreiheit einsetzt, über die Verbreitung von und den Zugang zum Internet in Malawi 1998: "[E]-mail services are almost non-existent, while the wealth of knowledge that internet could bring to Malawians has hardly been tapped" (1998: Introduction).

³⁴⁰ Trotz methodischer Bedenken (wie z.B. Manipulierbarkeit der Aussagen, ungeklärte Identität und sozio-strukturelle Einbettung der VerfasserInnen) habe ich die Kommentare der Rezipienten der Musikvideos in dieser Arbeit wie alle anderen literarischen und oralen Quellen behandelt. D.h. Zitate wurden wörtlich und in unveränderter Form übernommen, um die Diskurse – so wie sie von anderen LeserInnen wahrgenommen werden – zumindest selektiv abzubilden. Die AutorInnen der Kommentare auf den entsprechenden Seiten im Internet erscheinen mit Ihrem selbstgewählten Pseudonymen, die durch eine Unterstreichung gekennzeichnet sind.

Kommentare kommunizieren und so wiederum die Wahrnehmung anderer beeinflussen. Durch die Integration dieser Stimmen in die Analyse wird es möglich der von kunsthistorischer Seite immer wieder geforderten Integration zeitgenössischer Rezipienten- und Kritiker-Beurteilungen bei Versuchen der Rekonstruktion von Ästhetiken und Aussagen der Kunstwerke entgegen zu kommen (vgl. dazu z.B. Gombrich 1985). Die Auswahl der folgenden Beispiele von Musikvideos orientiert sich an Kompositionen, deren semantischer Gehalt der Liedertexte bereits im vorangegangenen Kapitel analysiert wurde. Die Musikvideos sind im Internet zugänglich und können unter www.youtube.com eingesehen werden.³⁴¹

Betrachtet man malawische Musikvideos als synchrone Zusammenführung des Musik/Tanz-Feldes über ein digitales Medium, stellt sich die Frage, wie diese Bilder- und Klangwelten, als Repräsentationsformen der Musikgruppen zu verstehen, zu interpretieren und vor allem wie die audiovisuell erzählten Geschichten in einen Text zu übersetzen sind.³⁴² Das gleichzeitige Erscheinen von Bild- und Toninformationen erzeugt Formen nichtlinearer Wissensvermittlung, schafft Probleme der "Lesbarkeit" und eröffnet den RezipientInnen durch die "neuen Medien" auch einen neuen Zugang zur Welt: "Die für die Struktur des Erkenntnisprozesses wohl nachhaltigste Möglichkeit der neuen Kommunikationssysteme am Übergang von der Gutenberggesellschaft zur Netzwerkgesellschaft ist die Verknüpfung bislang getrennter Medien der Überlieferung und Vermittlung von Wissen und Erfahrung zu einem neuen, grenzüberschreitenden Medium: Über die auf Grundlage einer mathematisch codierten Matrix technisch vermittelte Audiovisualität der Turing-Galaxis werden Bilder und Schriften, Noten und Zahlen zu Ikonotexten verknüpft, zu höchst komplexen multimedialen Kombinationen – ein Zugang zur Welt, der als alleinige Errungenschaft der elektronischen Medienkultur der Gegenwart gilt (...)"³⁴³ Ott (2003a: 161).

Die theoretische Möglichkeit alles, Bild und Ton, Tanz und Musik, Protagonisten sowie Schauplätze (z.B. Personen, offene und geschlossene Räume, Landschaften, Architektur,

³⁴¹ Letzter Abruf der YouTube-Seiten war der 01.09.2008. Die über das Internet zugänglichen Videos sind oft schlecht ediert. Die Angaben von Details der Produktionen sind in einigen Fällen unvollständig oder fehlen ganz. Soweit es mir möglich war, habe ich alle öffentlich erhältlichen Quellennachweise zusammengetragen. Leider war das nicht für alle im Text erwähnten Beispiele möglich. Fehlende Angaben oder unvollständige Informationen wurden unter Verwendung mir zugänglicher Informationsquellen ergänzt. Veröffentlichungen, bei denen keine nähere zeitliche Einordnung möglich war, sind mit n.D. (no Date) gekennzeichnet. Angaben zu den im Text diskutierten audio-visuellen Quellen sind im Quellenverzeichnis am Ende dieser Arbeit zu finden.

³⁴² Jenseits der Fragen zum Verfahren der Analyse gilt es zu berücksichtigen, dass sowohl das Hören von Musik als auch das Sehen von Bildern direkt Emotionen bei den RezipientInnen mobilisieren kann.

³⁴³ In Referenz zu McLuhans (1995) "Gutenberg-Galaxis", welche die Felder der "Leitkultur" der gedruckten Schrift meint, bezeichnet der Begriff "Turing-Galaxis" die Ablösung durch untereinander vernetzte Computer als "Leitmedien" (vgl. z.B. Turing 1950, 1987 und Coy 1994, 1996a,b, 1997 sowie z.B. die Beiträge in Warnke, Coy & Tholen 1997, in Schanze & Ludes 1997 oder in Krämer 1998).

Innenräume) und deren Botschaften verbaler und visueller Natur, gleichzeitig wahrnehmen zu können, erfordert ein Ordnungssystem und führt nach Flusser (1992: 9), der im Zusammenhang mit der zunehmenden Verbreitung "technischer Bilder" von einer "Kulturrevolution, deren Reichweite und Konsequenzen wir erst zu ahnen beginnen", spricht, auch zu anderen Handlungsorientierungen: "Wenn Texte von Bildern verdrängt werden, dann erleben, erkennen und werten wir die Welt und uns selbst anders als vorher: nicht mehr eindimensional, linear, prozessual, historisch, sondern zweidimensional, als Fläche, als Kontext, als Szene. Und wir handeln auch anders als vorher: nicht mehr dramatisch, sondern in Beziehungsfelder eingebettet". Flussers Verdienst ist es sicherlich in Berufung auf die den Sehsinn überbetreffenden menschlichen Sinne (wie beispielsweise den über die Hände vermittelten Tastsinn) hinzuweisen. Der mangelnde haptische Zugang zu "technischen Bildern" gegenüber "traditionellen Bildern" (z.B. der Malerei oder anderen Kunstformen, deren Produkte sich in stofflich fassbarer, ertastbarer, materieller Form Ausdruck verleihen) begründet Flussers Verständnis der "technischen Bilder [als] eingebildete Flächen" (*ibid.*: 39).³⁴⁴ Unter anderem aus historischer, soziologischer, philosophischer und kommunikations- und medienwissenschaftlicher sowie ethnologischer Perspektive werden seit geraumer Zeit ähnliche Fragen gestellt (siehe z.B. die Beiträge in Schmitz & Wenzel 2003 oder die Aufsätze in Barck, Gente, Paris & Richter 1991, Karpenstein-Eßbach 2004 oder Trieselmann 1999). So fragt beispielsweise auch Till Förster (2001: 160) im Anschluss an die Forderung nach ethnologischer Medienforschung (siehe dazu Vignette 1) danach, wie "die neuen Medien, die sich so rasant in Afrika verbreiten, die Praxis, also das Handeln der Menschen [verändern]." Die unterschiedliche mediale Konstruktion von elektronischen Bildern führt unbestrittenerweise zu qualitativen Veränderungen, die sowohl deren Produktion (und Reproduktionsmöglichkeiten) als auch die Distribution sowie die Rezeption berühren. Der zuletzt genannte Bereich soll hier im Mittelpunkt stehen, besonders die Frage, wie diese Bilder interpretierbar sind. Impliziert das "Lesen" von Bildern wirklich fundamental verschiedene Techniken im Vergleich zum Lesen von Schrift mit allen oben erwähnten Konsequenzen? Flussers Behauptung, die zunehmende Produktion und Verbreitung "technischer Bilder", die seit einigen Jahrzehnten ein eigenes "Universum" erzeugt hätten, welches zunehmend lineare Texte verdrängt, bedeute eine "Kulturrevolution", ist

³⁴⁴ Nach Flusser (1992) umfassen "technische Bilder" ein Spektrum von durch chemische Prozesse produzierten Fotografien bis zu elektronisch erzeugten, synthetischen Bildern. "Sie sind etwas anderes als alle vorangegangenen Bilder, und zwar nicht nur (...), weil sie von technischen Apparaten hergestellt werden. Sondern im Gegenteil: Sie werden von Apparaten hergestellt (und können nur von Apparaten hergestellt werden), weil sie einer anderen – und abstrakteren – Bewußtseinsebene entspringen als die vorangegangenen Bilder." Sie sind "kalkulierte und komputierte Mosaiken, (...) [s]ie empfangen ihre Bedeutung nicht von außen, sondern sie projizieren sie nach außen" (*ibid.*: 182-183).

anzweifelbar. Sollte sie überhaupt zutreffen, so wäre zumindest zu berücksichtigen, dass es sich bei dem Phänomen von "Medienkulturen" keineswegs um eine rezente Entwicklung handelt, sondern dass deren Ursprünge, wie die Beiträge in Schmitz & Wenzel (2003) belegen, schon im späten Mittelalter historisch zu verorten sind.³⁴⁵ Ich halte auch Flussers Aussagen über die Veränderung in der Wahrnehmung technischer Bilder als "Modelle, welche einer zerfallenen Welt und einem zerfallenen Bewusstsein Form verleihen" (*ibid.*: 183) m.E. für überzogen und schließe mich Gombrich (1985: 155) an, der bei Techniken der Wahrnehmung von Bildern allgemein eher historische Kontinuitäten als radikale Brüche feststellt: "We read a picture, as we read a printed line, by picking up letters or cues and fitting them together till we feel that we look across the signs on the page at the meaning behind them". Das "Lesen" von Bildern muss, wenn darauf ein Erkennen folgen soll, einem sukzessiven Ordnungsprinzip folgen: "Sehen ist jedenfalls nicht immer Lesen und Lesen umgekehrt nicht immer Sehen. Sehen und visuelles Lesen erfordern beide die Aufnahme optischer Information. Über ein schmales Fenster der Simultanität hinaus wird die Informationsaufnahme ein Sammeln und muss stückweise erfolgen, wie Gombrich bemerkte. Das gilt für visuelle Wahrnehmung allgemein" (Kalkofen 2007: n.p.). Hinzu tritt, dass angesichts des fremd-kulturellen Produktionshintergrundes eine differenzierte Kontextualisierung der Bilder und Klänge von besonderer Bedeutung für die Analyse der Musikvideos ist (siehe z.B. die Ausführungen zu Filmästhetiken weiter unten in diesem Kapitel).

Angesichts der großen Bedeutung von Tanz und Musik für Jugendliche in Malawi, die vorher oftmals nur im Rahmen von *Live-Performances*, über das Radio oder durch (analoge) Videokassetten konsumiert werden konnten, sind qualitative sowie quantitative Veränderungen durch das Aufkommen von CD, DVD und von "online" erhältlichen Musik- und Videoclips nicht zu unterschätzen. So werden beispielsweise im Internet über diverse kommerzielle und private Homepages oder Internetportale (wie z.B. www.youtube.com oder www.myspace.com) alle Stilrichtungen populärer Musik in professionellen oder amateurhaften Inszenierungen öffentlich zugänglich gemacht. Diese Entwicklung hatte und hat ganz erhebliche Folgen für die Kulturökonomie. Sie führte zwar einerseits aus der Perspektive der RezipientInnen dazu, dass die Konsumenten schneller und ortsunabhängiger

³⁴⁵ So weist beispielsweise Ott (2003b) in seinem Beitrag über die komplexen und mehrdimensionalen Beziehung zwischen Text und Bild sowie zwischen Schrift und Zahl in mittelalterlichen Handschriften auf historische Kontinuitäten hin. "Deskription und Analyse des Zusammenspiels diskursiver und piktoraler Darstellungsformen erweisen sich in ihrer Komplementarität nicht nur als unhintergehbare semiotische Einheiten, sondern auch als eine Form nichtlinearer Wissensvermittlung, die an die elektronische Medienkultur der Gegenwart erinnert" (Loenhoff 2004: 2).

auf die audiovisuellen Darbietungen zugreifen konnten – sofern sie über Zugangsmöglichkeiten zu der dafür benötigten Technik verfügen –, andererseits aber auch zu erheblichen Problemen bezüglich des Urheberrechts, was besonders aus der Sicht der Produzenten (Künstler und Produktionsfirmen) und Distributoren (Musikverlage und Eigentümer der Internetportale) der Kulturökonomie schmerzlich beklagt wurde.³⁴⁶

5.1 Reggae und Rap in Musikvideos

5.1.1 Musikvideos von Lucius Banda

Da im neuen Millennium eine verstärkte Videoproduktion in Malawi eingesetzt hat, kann ab 2002 die im vorangegangenen Kapitel begonnene Analyse der auf Tonträgern gespeicherten und elektronisch reproduzierbaren, kulturellen Produktion Lucius Bandas und anderer malawischer Musiker anhand von Musikvideos fortgesetzt werden. Mit der zunehmenden Popularität von einheimisch produzierten digitalen Musikvideos, die nun auch über virtuelle Wege ihr (internationales) Publikum finden konnten, gab es nun die Möglichkeit über bewegte Bilder auch tänzerische Stile mit den Musikdarbietungen zu verknüpfen. Dabei wurde und wird sich nicht nur national verbreiteter ästhetischer Codes bedient, sondern auch transnationaler und globaler.

Wandidolola (2002)

Lucius Banda präsentiert sich in seinem Musikvideo *Wandidolola* (You have deeply attracted me) aus dem Jahr 2002 als Mitglied der malawischen Elite, als afrikanischer reicher Mann ("Bambo"), der in der touristischen Kulisse eines *Beach Resorts* oder eines luxuriösen Strandhotels von Frauen umschwärmt wird.

Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



*Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo "Wandidolola".
Kings Multimedia Productions Ltd. (2002)*

³⁴⁶ Diese Aussage besitzt nicht nur für Malawi sondern auch global Gültigkeit.

Drehort des Videos ist eine gepflegte Garten- bzw. Parkanlage mit Wasserflächen (Abb. 8, 45 und 46). Drehorte anderer Musikvideos Lucius Bandas sind urbane Cafes (*Wandithawati*, Abb. 31), "Out-door"-Bars und Restaurants (*Malawi Okongala [Kuchekuche]*, Abb. 15 und 16) und weiträumige, luxuriöse Anwesen mit Garten (*Malawi Okongala [Kuchekuche]*, Abb. 17) oder gepflegte malawische Vorstadtidyllen (*Zakukhosi*, Abb. 14). Lucius Banda trägt im Video ein Kopftuch, das im gleichen Farbton und Muster gehalten ist, wie sein langgeschnittenes, buntes gebatiktes Hemd (Abb. 6). Der Stoff der Kopfbedeckung ist am hinteren Ende zusammengeknotet und spannt sich eng anliegend um seinen Schädel. Etwas später ist er mit einem nach europäischem Muster geschnittenen, vorne geknöpften, dreifarbig gestreiften Batikhemd bekleidet (Abb. 7). Er erscheint im Laufe der Videoinszenierung als urbanisierter Mann, der es versteht das "gute Leben" zu genießen (vgl. dazu die Beiträge in Allmendinger 2001 zur Diskussion um eine "gute Gesellschaft" aus soziologischer Perspektive). Seine Kosmopolitität wird in einer späteren Stelle im Video durch Freizeitkleidung (Jeans und als Kopfbedeckung entweder einen Sonnenschutz, dessen Krempe an einem elastischen Band befestigt und lässig über den Kopf gezogen ist oder durch eine eng am Kopf anliegende knappgeschnittene einfarbige Baseball-Mütze) und durch die Anwesenheit attraktiver junger Frauen, die angeregt seine Aufmerksamkeit suchen, betont (Abb.7). Die Bilder des Videos stellen Visionen eines "guten Lebens" mit den Möglichkeiten des Konsums von Luxusgütern dar, das westlich bürgerlichen Vorstellungen entspricht, jedoch in der Verwendung des Kleidungs-codes viele lokale Zitate integriert (Abb. 6 und 32; vgl. auch Darstellungen in anderen Musikvideos des Künstlers: Abb. 18, 36 und 56). Es sind Inszenierungen aus einer männlichen Perspektive, in denen Frauen aus der Sicht des zu verführenden männlichen Publikums entweder eher als Dekor vor kontrollierter Landschaft erscheinen (Abb. 32) oder, bei den Tanzszenen, als erotisch die Hüfte kreisende sexualisierte Körper, die mit engen Jeans, in enganliegenden Röcken oder Stoffen bekleidet sind (Abb. 45, vgl. dazu auch Tanzszenen aus Popdoggs Musikvideo *Knock Out*, Abb. 44). Bei den unterschiedlichen, männlich dominierten Tanzeinlagen wird unter anderem durch Kostümierung, Choreographie und das Zeigen typischer Tanzschritte der lokale *Malipenga*-Tanz zitiert (Abb. 8).³⁴⁷

Die Kommentare der RezipientInnen zu *Wandidolola* auf der Internetseite (www.youtube.com) sind überwiegend positiv. Obgleich ein Rezipient, der sich auch zum Musikvideo *Wandithawadi* negativ geäußert hat, heftig die Leibesfülle Lucius Bandas

³⁴⁷ Zur Darstellung, Interpretation und Analyse des Männertanzes *Malipenga* in Malawi siehe Kapitel 6 dieser Arbeit.

anprangert, lobt dieser Kritiker die musikalischen Qualitäten der Darbietung.³⁴⁸ Wie auch *Wandithawadi* erzeugt das Musikvideo Heimweh nach Malawi – zumindest bei Einigen aus dem Publikum.³⁴⁹

Wandithawadi (2006)

In dem späteren Video zur Komposition *Wandithawadi* (She has indeed slipped away from me), erscheint der Musiker als konzentrierter und professioneller Studiomusiker. Dazwischen sind Bildzitate von Musikern mit *Dreadlocks* und *Breakdance*-Sequenzen montiert, die sowohl Reggae- als auch Rap-Fans ansprechen (Abb. 10 und 11). Während die "Rasta-Musiker" mit lokal gefertigten Trommeln als Gruppe im Freien beim Akt des Musizierens vor einem Publikum zu sehen sind (allerdings nicht zu hören), erscheint ein *Breakdancer* als Einzelperson, die in einer künstlich verfremdeten, virtuellen Situation einsam akrobatisch "vor sich hintanzt".

Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo "Wandithawadi" (She has indeed slipped away from me). MC Studios Entertainment (2006)

Drehorte des Videos sind das Aufnahme-Studio (Abb. 9), sowie urbane und rurale öffentliche Räume: Der Gegensatz von artifiziellem Ambiente des Studios und einer folkloristisch dargestellten ländlichen und städtischen Kulisse, schafft eine eigene Bilderwelt. Diese bewegt sich einerseits zwischen in vornehmlich blauem Licht gehaltener kalter Digitalästhetik und andererseits in warmem Licht getauchten "natürlichen" Bildern aus einem unbeschwerten malawischen Alltag. Szenen, in denen Tanzeinlagen eines männlichen jungen Solotänzers, die den nach US-amerikanischem Stil gekleideten *Breakdancer* (Abb. 10) teilweise als verfremdete amorphe Lichtgestalt zerfließen lassen (Abb. 42) oder die ihm auch die

³⁴⁸ Siehe dazu die mehrheitlich aus Großbritannien stammenden folgenden Kommentare (www.youtube.com): "(...) good stuff" von [vazvimba](#), "good stuff men. like it so much" von [warmheart2007](#) oder: "lucius banda ur 2fat u nid 2lose sum weight u fatso(chubby)! gud song tho" von [skach4life](#). Der letzte Abruf der Video-Seiten war am 23.07.2007.

³⁴⁹ Siehe dazu die Kommentare zum Musikvideo *Wandidolola*: "Lucius Banda, you are the man. Miss my home in Malawi." von [durocelbattery](#) und zu *Wantithawadi*: "I'm so glad I found this vid - this song takes me back to Malawi everytime I hear it. Fantastic!" von [Fi3110](#).

Möglichkeit geben, sich im Fußballtrikot als Sportstar zu präsentieren (Abb. 43), wechseln sich ab mit anderen, die den Musiker in einer folkloristischen, dörflichen Naturkulisse (z.B. Hirsefeld, s. Abb. 30) oder nachts in einem städtischen Café zeigen (Abb. 31).

Die teilweise auch in Chichewa formulierten Kommentare zur Musik und zur Gesamtdarbietung des Videos im Internet (www.youtube.com) sind positiv bis enthusiastisch.³⁵⁰ Obwohl Balaka (der Sitz des Aufnahmestudios Lucius Bandas) als "Musik-Hauptstadt Malawis" gelobt und die "Echtheit" (d.h. Authentizität) der audio-visuellen Darbietung gleich zweifach erwähnt wird, bestreitet auch ein Rezipient in ziemlich rüdem Ton die hegemoniale Rolle des Musikers innerhalb der aktuellen malawischen Musikszene, indem er einen von Lucius Banda geförderten Musiker und langjährigen musikalischen Begleiter aus den Reihen der "Balaka-Schule", Billy Kaunda, als qualitativ hochwertiger herausstellt.³⁵¹ Derselbe Kommentator spielt auch auf das äußere Erscheinungsbild Lucius Bandas an, der im Laufe seiner Musiker-Karriere besonders in den letzten Jahren erheblich an Körpergewicht zugenommen hat.³⁵² Auch hier erscheint die sichtbare Zunahme der Leibesfülle des Musikers als Indiz für seinen hohen sozialen Status, vor allem für den Zugang zu ökonomischen, prestigeträchtigen Ressourcen (gutes nahrhaftes Essen und Luxusgüter), zu dienen.

Zakukhosi (2006)

Das Musikvideo *Zakukhosi* (Things from "deep inside"), zeigt Lucius Banda als reichen "Sugar-Daddy", der in europäisch inspirierter Anzugskleidung (weißer Anzug), reich besticktem afrikanischem Oberhemd und verschieden-farbigen Lederjacken mit seinem neuen Geländewagen drei junge Mädchen auf der Strasse anspricht und eine Flirt-Konversation initiiert (Abb. 12, 13 und 14).³⁵³

³⁵⁰ Der letzte Abruf der Video-Seiten war am 23.07.2007.

³⁵¹ Siehe dazu die mehrheitlich aus Großbritannien stammenden folgenden Kommentare (www.youtube.com): "Balaka, Music capital of Malawi" von [sosola761](#); "*real* [Hervorhebung: J.S.] malawian music, keep the fire burning honourable" von [alickmaulawo](#), oder: "this is cool man, *real* [Hervorhebung: J.S.] malawian song." von [dennofun](#), aber auch: "billy kaunda z betta than dis fat shit!" von [skach4life](#) und "i love this song" von [lillaySTAR](#), oder: "This is great" von [WarrenKP](#).

³⁵² Vgl. dazu auch den Kommentar des gleichen Autors zu Lucius Bandas Musikvideo *Wandidolola* weiter oben.

³⁵³ Das Phänomen der "Sugar Daddies" (ältere, oftmals verheiratete als ökonomisch potent angesehene Männer, die durch das Versprechen von Geschenken – von der Einladung zu prestigebehafteten Getränken, wie z.B. Softdrinks und/oder Flaschenbier, oder anderen meist industriell gefertigter, begehrter Waren, wie z.B. Schmuck oder Kleidungsstücke – sexuelle Gefälligkeiten von meist minderjährigen Mädchen eintauschen) ist in Malawi, wie auch in vielen anderen Ländern, in denen die soziale Kluft zwischen arm und reich sehr groß ist, weit verbreitet (vgl. Gilman & Fenn 2006: 376). Poulin (2007) diskutiert sexuelle Beziehungen Jugendlicher und materielle Tauschbeziehungen in Malawi sehr differenziert, fokussiert jedoch vornehmlich auf Südmalawi; zu Kenya siehe z.B. Luke (2005), zu Uganda siehe Nyanzi & Nyanzi-Wakholi (2004), die deutlich machen, dass weder *Sugar Daddies* eine sozial homogene Gruppe bilden, noch junge Mädchen ausschließlich als Opfer zu sehen sind. Das Beispiel der kulturellen und sozialen Praxis des "enjo-kousai" (japan. von 援助 "enjo" und 交際

Abb. 12**Abb. 13****Abb. 14**

*Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo "Zakukhosi".
MC Studios Entertainment (2006)*

Der Künstler konstruiert sich als Mitglied der malawischen Elite, der sich verliebt, durch die von ihm fantasierten Heiratsträume ein (groß-)bürgerliches Glück anstrebt. Den eingangs erwähnten Verdacht, seinen hohen sozialen Status gegenüber jungen Mädchen auszunutzen, entkräftet er letztendlich dadurch, dass er seine Auserwählte offiziell seiner Mutter vorstellt, die diese herzlich akzeptiert (siehe weiter oben). Der im Video inszenierten Heirat liegt ein bürgerlich-romantisches Konzept einer Liebesbeziehung zugrunde. Die in den Mittelteil montierten Bilder einer Hochzeit zeigen ein Brautpaar in festlicher weißer Kleidung bei einer Hochzeitsfeier, die keinen Zweifel an deren hohen sozialen Status aufkommen lässt. Angesichts des historischen Kontexts, innerhalb dessen dieses Musikstück zur Erstaufführung kam (siehe vorheriges Kapitel) handelt es sich um eine romantisch verklärte Darstellung der gegengeschlechtlichen sozialen Beziehungen der malawischen (politischen) Elite.

Die teilweise in Chichewa formulierten Kommentare zur Musik und zur Gesamtdarbietung des Videos im Internet (www.youtube.com) sind positiv bis enthusiastisch. Gelobt werden vor allem die musikalischen Qualitäten, aber auch die künstlerischen Fähigkeiten und das Talent Lucius Bandas, die im internationalen Vergleich hoch eingeschätzt werden.³⁵⁴

Malawi Okongala (n.D.)³⁵⁵

Lucius Bandas Musikvideo, das auch unter dem Namen *Kuchekuche* ([party] all night long, until dawn) bekannt ist, erscheint zunächst wie ein reines Werbevideo für eine neu in Malawi eingeführte Biermarke gleichen Namens, vermag jedoch bei tieferer Analyse einiges zur

"kousai", das "assisted dating" oder "compensatory dating" bedeutet) in Japan zeigt, dass dieses Phänomen, das auf asymmetrische Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern verweist, auch in "Industrie-Nationen" verbreitet ist (siehe z.B. White 2002, Goodman 2002, Kingston 2004, Leheny 2006 und www.dawncenter.or.jp, letzter Abruf: 12.12.2008).

³⁵⁴ Siehe dazu beispielsweise folgende mehrheitlich aus den USA stammenden Kommentare: "What a song! it is so nice and well sung. I love it." von [syauda](#), "this is really an outstanding piece..." von [paulnyasulu](#), "LOVELY ABSOLUTELY LOVELY" von [nachi2007](#), "AFRICAN WEDDINGS!!" von [pishiteki](#) oder "Love this song on my gosh takes me out of this world thank you sir for showing what talent Malawi has.." von [mzemenge](#).

³⁵⁵ Wahrscheinlich wurde das Musikvideo 2006 veröffentlicht.

Inszenierung der Vorstellungen von einem "guten Leben" in Malawi auszusagen. Hier werden neben Lucius Banda und seinen Mitstreitern ebenfalls andere ("wichtige" und auch "gewichtige") "big men" beim Genuss der neuen Biermarke in einer lokalen Bar gezeigt. Das Bier wird in großen 0,5 Liter-Flaschen serviert (vorher waren aus lokaler, malawischer Produktion nur 0,33 Liter-Flaschen Bier üblich, große Flaschen waren aus Tanzania oder Südafrika importiert und wurden mit Wohlstand, Reichtum und einem "guten Leben" assoziiert; siehe auch Kapitel 3 dieser Arbeit). Auch die dazwischen geschnittenen Szenen eines mit großen Fleischstücken belegten Grills, symbolisieren Genuss, Überfluss und städtisches Freizeitleben. Das Video ist mit artistischen, meist männlich dominierten Tanzszenen angereichert, in denen wiederum das Statussymbol der neuen Biermarke eine zentrale Stellung einnimmt.

Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



*Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo Malawi "Okongala" (Kuchekuche).
MC Studios Entertainment (n.D.)*

Die Kommentare zu dem Musikvideo im Internet sind überwiegend positiv, die Tanzszenen, die von zentraler Bedeutung für das Video sind, werden jedoch von einem Rezipienten heftig kritisiert.³⁵⁶

Chihana wapita (2006)

Es mag so erscheinen, als hätten Lucius Bandas Musikstücke im Laufe der Zeit von 1994 bis 2007 wesentlich an politischer und sozialer Kritikfähigkeit verloren und als hätte der Künstler den politischen Anspruch seiner Musikstücke aufgegeben. Dennoch lässt sich die Annahme, Lucius Banda sei in seinen neueren Alben immer "unpolitischer" geworden, kaum halten.

Das Musikvideo *Chihana wapita* (Chihana is gone) ist ein gutes Beispiel dafür, wie die politische Geschichte auch in neueren Kompositionen des Künstlers gespeichert und erinnert wird. Durch die Inszenierung Chakufwa Chihanas als Kämpfer für eine Beendigung des autoritären Einparteiensstaats unter Hastings K. Banda und die Einführung eines

³⁵⁶ Siehe dazu den Kommentar (www.youtube.com) zum Musikvideo von [tchang123](#): "the song is nice but the dancing is crap. Just being honest.....". Der letzte Abruf der Video-Seite war am 23.07.2007.

Mehrparteiensystems und der Demokratie, wird dem Publikum die Möglichkeit geboten, dessen Geschichte als Heldengeschichte zu interpretieren. Eine Interpretation, die vor allem von großen Teilen der alten aber auch der neuen politischen Machthaber nicht vollständig geteilt wird und sich damit von hegemonialen Diskursen weitgehend unterscheidet (siehe auch Kapitel 4). Das durchgängige Motiv in dem Musikvideo ist der Tod des Oppositionspolitikers Chakufwa Chihana, Bilder des Staatsbegräbnisses bilden den Referenzpunkt, auf den sich dokumentarische Szenen aus dessen Kampf für ein Mehrparteiensystem beziehen. Dokumentarische Aufnahmen von Chihanas aktivem Einsatz, seinen politischen Aktionen, werden zwischen verschiedene Szenen des Staatsbegräbnisses montiert. So wird der Politiker beispielsweise von mehreren uniformierten Polizisten abgeführt und reckt in einer Geste des Triumphs die beiden mit Handschellen gefesselten Hände nach oben über den Kopf (s. Abb. 19).³⁵⁷ Etwas später sind schließlich Finger mit dem *Victory*-Zeichen zwischen den Gittern des davonfahrenden Mannschaftswagens der Polizei zu sehen. Später folgen noch mehr dokumentarische Szenen, die den Politiker beim Wahlkampf auf einer Bühne zeigen. Er schüttelt begeistert (und begeisternd) die Hände, die sich ihm aus dem Publikum entgegenrecken (Abb. 20).

Abb. 18



Abb. 19



Abb.20



*Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo "Chihana wapita".
Creative Works (2006)*

Bei der audio-visuellen Umsetzung anlässlich des Todes des bekannten nord-malawischen Oppositionspolitikers (2006) präsentiert sich Lucius Banda im Musikvideo in afrikanischer Kleidung, die muslimische Bevölkerungsteile in Malawi anspricht. Zu Beginn des Videos ist er in einem weißen, weitgeschnittenen, langen Oberteil mit dazu passender Hose als trauernder Erzähler (bzw. Sänger) der Geschichte zu sehen, der davon singt, dass Chakufwa Chihana nun "gegangen" sei (Abb. 18).³⁵⁸ Auf dem Kopf trägt er eine rote Filzmütze ("Fez"),

³⁵⁷ Das Motiv der mit Handschellen gefesselten Hände ist in Malawi stark symbolisch aufgeladen. Hastings K. Banda wurde auf Druckstoffen als die Person gezeigt, die Nyasaland aus der Kolonialisierung und den damit verbundenen Unterdrückung geführt hat. Das Motiv wird auch in Lucius Bandas Musikvideo *Johnny* verwendet (siehe Abb. 22 und Kapitel 4 dieser Arbeit).

³⁵⁸ Siehe dazu den Textauszug in Kapitel 4.

in der linken Hand hält er einen Stock. Farbbilder und Schwarzweiß-Aufnahmen wechseln sich ab. Der Wechsel zwischen Farb- und Schwarz-Weißbildern wird auch bei einem anderen Musikvideos des Künstlers (z.B. im Musikvideo *Johnny*, s.u.) sowie beim Musikvideo *H.I.V. (Malawi akulira)* von Masavage (feat. All Stars) verwendet (Abb. 29). Bei Lucius Banda Musikvideos dient die Verwendung von Schwarzweiß-Bildern als Stilmittel dazu, die Handlung, die als gespielte Handlung erkennbar ist, in die Vergangenheit zu verlegen. Die in schwarzweiß gefilmten Sequenzen können somit als Versuch verstanden werden, historische Authentizität herzustellen.

Sowohl durch die Wahl seiner Kleidung als auch seiner Kopfbedeckung sowie durch die Verwendung eines Stocks bedient sich Lucius Banda Stilelementen eines lokalen Codes, die sozialen Status demonstrieren. Die dokumentarischen Szenen der Beerdigung zeigen Symbole des malawischen Staates und die Angehörigen sowie die kondolierende Trauergemeinde. Zu Beginn des Videos zeigen Straßenszenen den mit der Nationalflagge bedeckten Sarg Chihanas, der mit einer militärischen Zeremonie zum Ort der Aufbahrung (*State House*) in Lilongwe gebracht wird. Nach einem Blick auf die Angehörigen und auf die Verabschiedung der Anwesenden vom Toten sowie auf das Hinabsenken des Sarges in das Grab, schließt die Beerdigungs-Sequenz mit Bildern von Kranzniederlegungen am Grab. Die dokumentarischen Filmsequenzen der Beerdigung und die Bilder von Chihanas politischen Aktionen, sowie die Inszenierung der Person Lucius Bandas stehen in einem korrespondierenden Verhältnis zueinander. Der Musiker steht inmitten einer eher einsamen kargen Landschaft auf einer unbefestigten Straße ("mud road"). Seine Lippen bewegt er zum im *Playback*-Verfahren eingespielten Ton. Der Gesang wird mit wiegenden Tanzbewegungen vorgetragen, bei denen sich das weitgeschnittene Gewand ausbreiten kann und die Statur des Künstlers größer erscheinen lässt. In einer Szene nimmt Lucius Banda eine Handbewegung Chihanas auf und richtet sie zurück auf ihn. Die in der Schnitt-Gegenschnitt-Technik montierten Bilder suggerieren eine Beziehung des Künstlers (Lucius Banda) zum Politiker (Chakufwa Chihana). Die Sequenz schafft ein Gefühl der Nähe, die auf der Übereinstimmung gemeinsam geteilter politischer Werte beruht. Da Lucius Banda zu der Zeit, als das Musikvideo erschien, bereits selbst als Politiker aktiv war, dient die Inszenierung der Nähe zu einem politischen Helden der Demokratisierungsbewegung Malawis auch dazu, seine eigene politische Glaubwürdigkeit und sein persönliches Image als Kämpfer gegen Unterdrückung und für demokratische Werte visuell darzustellen.

Die meist in Englisch, jedoch teilweise auch mit Chichewa gemischt formulierten Kommentare beziehen sich nicht auf die musikalische Darbietung des Videos im Internet

(www.youtube.com), sondern ausschließlich auf die in Bild und Text vermittelte Botschaft. Sie sind allesamt positiv. Der Verlust des als "Großvater" bezeichneten Politikers wird beklagt, seine historische politische Rolle für das "neue" Malawi gewürdigt.³⁵⁹

Johnny (2006)

Das Video erzählt die Geschichte der Verhaftung, Einkerkерung und der letztendlichen Freilassung Lucius Bandas in Malawi im August 2006 nach (siehe weiter oben). Zu Beginn ist Lucius Bandas Oberkörper, bekleidet mit einem karierten Hemd europäischen Zuschnitts, vor der Kulisse einer hügeligen, menschenleeren Landschaft zu sehen (Abb. 21). Dazwischen sind kurze Bildsequenzen von ärmlich erscheinenden Dorfszenen und Kindergruppen geschnitten. Nach in pathetischem Tonfall gesprochenen, einführenden Worten, setzt der Gesang in Chichewa zur musikalischen Begleitung ein (zum semantischen Gehalt des Liedtextes siehe das vorangehende Kapitel). Es folgt eine Inszenierung der Verhaftung Lucius Bandas, der in Handschellen gefesselt aus einer ländlich erscheinenden Szenerie abgeführt und schließlich auf der Ladefläche eines offenen weißen Transporters abtransportiert wird, während er noch versucht zwei Kindern singend sein Schicksal zu erklären (Abb. 22). Er trägt nun eine kurzärmelige dunkle Anzugskombination (*political suite*), in dessen Brusttasche Stifte gesteckt sind. Kurze Einblendungen von Fotoaufnahmen malawischer Politiker, unter anderem von Bakili Muluzi, dem vormaligen Staatspräsidenten, sind dazwischen geschnitten. Spätere Szenen zeigen den Künstler erschöpft und müde in einer Gefängniszelle, die entweder durch ein dickes, schwarzes, stilisiertes Gitter aus elektronisch nachträglich hinzugefügten Gitterstäben oder eine durch Digitaltechnik nachempfundene hohe Ziegelsteinmauer verschlossen ist (Abb. 54 und 23). Dem Gefängnisinsassen bleibt nichts anderes übrig, als aus dem Fenster der Zelle den Vollmond am mitternachtsblauen Nachthimmel zu beobachten und von seiner verlorenen Freiheit zu träumen.

³⁵⁹ Siehe dazu beispielsweise folgende Kommentare: "You are sorely missed!" von [vehicleclips](#), "sad my grand father is dead! :(r.i.p opa)" von [curvalicious](#), "REST IN PEACE ODADA [*Grandfather*, J.S.]" von [mccathyidana](#), "RIP Granddad Mtundu - WILL MISS YOU NEVER BE FORGOTTEN (...)" von [draciel07](#), "u are one of the ppl tht made malawi wat it is today thnk yuh very much sad u had to go R.I.P ODADA. Chikondi [*Love*, J.S.] xxx" von [shangooli1](#), "End of a chapter indeed. We will miss your moves. You used to make news now and then. We will miss the sirenes at capital hill. (...)" von [jalanthowa](#) oder: "He was a great man but [M]uluzi cheated and destroyed him" von [gowakhafula](#). Der letzte Abruf des Videos war am 13.08.2008.

Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo "Johnny".
Kings Multimedia Productions Ltd. (2006)

Das Video wird im Internet (www.youtube.com) kontrovers diskutiert. Die Beurteilungen der musikalischen Darbietung sind, besonders die textliche Aussage betreffend, sehr heterogen. Sie umfassen enthusiastische Zustimmung, knappes Lob, aber auch Kritik, verhaltene Befürchtungen und schroffe Ablehnung.³⁶⁰

5.1.2 Musikvideos von Popdogg und Masavage

5.1.2.1 Popdogg: *Knock Out*

Aus der Diaspora in Dublin inszeniert sich der malawische Rapper Popdogg als urbaner, harter "boy of the hood", der sich selbst und seinen Namen audio-visuell inszeniert. Er rappt auf Chichewa, der Refrain der Komposition *Knock out* wird in englischen Untertiteln eingeblendet (siehe Kapitel 4). Einer paranoid erscheinenden Grundhaltung verpflichtet, rappt Popdogg über Kontrolle und die Angst vor dem Kontrollverlust in einer (europäischen) Stadt. Das irische Dublin erscheint als großstädtischer Lebensraum, dessen Straßen als Treffpunkt junger, vornehmlich schwarzer Männer gezeigt werden, die weniger damit beschäftigt sind, dort gemeinsam "abzuhängen", sondern vielmehr damit, sich diesen Raum dynamisch anzueignen, symbolisch zu besetzen und schließlich zu beherrschen (Abb. 25). Zwischendurch sind Bildsequenzen eingefügt, die den *Capoeira*-Tanz aus Brasilien zitieren, der durch seine afrikanischen Wurzeln auf die Geschichte der Sklaverei verweist (Abb. 26).

³⁶⁰ Siehe dazu beispielsweise folgende Kommentare: "True man!! It's only God we should fear!!!! I like the song!!!" von [Nanyerenda](#) aus Großbritannien, "nice song n cool meaning" von [chipolast](#) aus Zambia, "good song" von [dumisani kapanga](#) aus Großbritannien, aber auch: "I like the song sounds very good. I respect you man. But watch your move. There is no smoke without fire." von [Kumbukani](#) aus den USA, "this is stupid....if u now the story about him yuu will know what i mean..Peace" von [Chebaron87](#) aus Österreich und schließlich: "the song rapes Malawi of its warmth. Every man reaps what he sows. Lucius has nobody but himself to blame. I was once his fan, but I just do'no now..." von [esnat](#) aus Malawi. Der letzte Abruf des Videos war am 23.07.2007.

Abb. 24**Abb. 25****Abb. 26**

*Screenshots aus Popdoggs Musikvideo "Knock out".
Chad Production, Capucino Ghetto Entertainment (n.D.)³⁶¹*

Das Musikstück beginnt mit einem gesampelten Gitarrenriff der Komposition der US-amerikanischen Rockgruppe Survivor (vgl. Kapitel 4). Deren Original-Musikvideo von 1982 zeigt die Band auf dem Weg zu einem (imaginären) Aufnahmestudio. Dabei finden sich die einzelnen Bandmitglieder nach und nach auf einer nächtlich betriebsamen Straße im Rotlichtbezirk einer US-amerikanischen Großstadt wieder und gehen schließlich als geschlossene, männliche Gruppe grimmigen Blicks, das Lied singend, zielstrebig ihren Weg, ohne die glitzernde, mondäne Kulisse eines Blickes zu würdigen. Diese Nähe zur Straße und das Motiv der Entschlossenheit der Gruppe finden sich auch in Popdoggs Musikvideo wieder. Die Sänger der Rap-Gruppe sowie weitere ProtagonistInnen sind in nicht näher bestimmbar räumlichen Zusammenhängen und an verschiedenen öffentlichen Orten, im informellen urbanen Raum einer größeren, irischen Stadt (vermutlich in Dublin) umgeben von belebten Verkehrsstrassen zu sehen, dessen Dynamik durch das Vorbeiziehen verschiedener öffentlicher Verkehrsmittel (Straßenbahn, Passagierschiff und Autos) betont wird, während sie im *Playback*-Verfahren die Komposition singend zum besten geben. Dabei unterstützen Körperbewegungen (besonders der Arme und Hände) die Inszenierung der Musiker. Dazwischen geschnitten sind im Duett arrangierte tänzerische Darbietungen, die bei männlichen Protagonisten einerseits kämpferisch artistisch wirken, bei den Tänzerinnen andererseits eher verspielt erotisch. Diese Bildsequenzen unterstreichen den dynamischen Charakter der Komposition.

Die in Englisch und Chichewa formulierten Kommentare der RezipientInnen zu dem Musikvideo auf der Internetseite (www.youtube.com) sind spärlich (insgesamt nur zwei), jedoch positiv.³⁶²

³⁶¹ Vermutlich stammt die Produktion aus der Zeit zwischen 2005 und Ende 2006.

³⁶² Letzter Abruf der Videoseiten war am 23.08.2008.

5.1.2.2 Masavage (feat. All Stars): *HIV (Malawi akulira)*

Aus dem urbanen Milieu Malawis stammt ein Rap-Musikvideo, das sich eines der drängenden Problemen des Landes annimmt und darüber aufklärt: die Infektion mit HIV bzw. die Erkrankung an AIDS. Im in Chichewa gerappten Refrain des Stücks *HIV (Malawi akulira)* wird über das Thema HIV/AIDS und die Auswirkungen der Infektion mit der Immunschwächekrankheit eine Verbindung zwischen Malawi und dem gesamten afrikanischen Kontinent hergestellt. So verschiebt sich der Bezugskontext von der nationalen, malawischen Ebene auf eine transnationale, pan-afrikanische und auf eine globale.

Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



*Screenshots aus Masavages (feat. All Stars) Musikvideo "HIV (Malawi akulira)".
Kings Multimedia Productions Ltd. (n.D.)³⁶³*

Einen Schockeffekt produzierende Schwarzweiß-Bilder von an AIDS Erkrankten und von Begräbnissen der an der Krankheit Verstorbenen, die in ihrer Ästhetik an Aufklärungs- und Werbefilme staatlicher und nicht-staatlicher internationaler Organisationen der Entwicklungszusammenarbeit erinnern, sind dazwischen montiert. Die Schwarzweißaufnahmen wirken dokumentarisch. Sie zeigen einerseits ein betroffenes Bild der (jüngsten) Vergangenheit *und* Gegenwart, und zeichnen andererseits eine düstere Vision der Zukunft. Durch die Kombination mit Bildern der singenden und tanzenden Rapper wird Spannung aufgebaut. Die dramatische Inszenierung sozialer Krisen (hier am Beispiel HIV/AIDS) wird durch die Schwarzweiß-Aufnahmen verstärkt. Sie kontrastieren die ansonsten in Farbe gehaltene Selbstinszenierung einer malawischen Allstar-Band, die durch die Solo-Beiträge der Künstler verschiedene Rap-Stile präsentiert. Auch in diesem Video gibt es dekontextualisierte Zitate von lokalen, malawischen Männertänzen (z.B. *Malipenga*, Abb. 28).

Die in Englisch, teilweise in US-amerikanischem *Slang* und Chichewa formulierten Kommentare der RezipientInnen zu dem Musikvideo auf der Internetseite (www.youtube.com) sind – bis auf eine Ausnahme – positiv. Die Zustimmung der

³⁶³ Vermutlich stammt die Produktion aus der Zeit zwischen 2005 und Ende 2006.

RezeptientInnen bezieht sich sowohl auf die musikalische Darbietung als auch auf die im Text vermittelte Botschaft.³⁶⁴

5.2 Analyse der Musikvideos

Bei der nun folgenden vergleichenden Analyse der vorgestellten Videos soll der semantische Gehalt der Liedertexte nur am Rande behandelt werden, da ich im vorangegangenen Kapitel ausführlich auf die Musiktex te eingegangen bin. Vielmehr sollen hier die audiovisuellen Inszenierungen (Bilder, Musik und Tanz) der spezifischen Musikstücke mit der Fokussierung auf Bewegungsmuster (*movement patterns*) der Protagonisten im Vordergrund stehen. Dabei dienen die Drehorte, die Kleidung der Protagonisten (unter besonderer Berücksichtigung der Ästhetik und Funktionen der Kleidungsstücke, Kopfbedeckungen und Sonnenbrillen), die Choreographie der gezeigten Tanzszenen, sowie ästhetische und symbolische Charakteristika der Musik und die Verwendung filmästhetischer Stilmittel (wie z.B. Rahmen, Spezialeffekte und Farbgebung der Bilder) als analytische Kategorien. Die Analyse der Musikvideos orientiert sich an drei Strängen der neueren ethnologischen Theoriediskussion: der Diskussion um Räume, Bilder und Körper.

Anschließend an die "topographische Wende" in den Sozial- und Geisteswissenschaften gehe ich der Frage nach, wie in den Musikvideos (geometrische) Orte in soziale oder "anthropologische Räume" (Augé 1995) überführt werden.³⁶⁵ In Anlehnung an Bachmann-Medick (2007: 284-299, kursiv im Original) verstehe ich den "*topographical turn*" als eine "Unterströmung des *spatial turn* (...)", der postuliert, dass "die gegenwärtigen Lebenswelten (...) eher in eine Epoche des Raums, der Gleichzeitigkeit und Konstellation, weniger hingegen in eine Epoche der Zeit, der Geschichte und Evolution [fallen]."³⁶⁶ Nachdem die Kategorie Raum im kultur- und sozialwissenschaftlichen Diskurs lange Zeit in den Hintergrund getreten war, lösten globale politische Entwicklungen wie die Aufhebung der Blockbildung durch den Zerfall der "real-existierenden sozialistischen Staaten" und die damit

³⁶⁴ Siehe dazu beispielsweise folgende Kommentare: "dis is cool man" von [chkondi](#), "aye these guys r really guuud!!! at a world wid level post some more ov em" von [gundistic](#), "cool message and cool music, well done and bring more such stuff out!!!" von [berethe](#), "now this is ma song...i love masavage (...)" von [curvalicious](#), "i miss my hood!! sik tune stil[l]" von [skach4life](#). Kritisch äußert sich nur [taotao2003](#): "Frankly, the only nice thing about this song is that stunning chick who chips in omama, omama. I was left drooling. I wish there were 3 or four cuties of that caliber in the video". Der letzte Abruf der Videoseiten war am 23.08.2008.

³⁶⁵ Ich orientiere mich dabei an Bourdieus Konzeptualisierung des "sozialen Raums als einer habitualisierten Praxisform" (Bachmann-Medick 2007: 292).

³⁶⁶ Zur Theoretisierung des Ende der 1980er Jahre in die Diskussion gebrachten *spatial turn* siehe z.B. Jameson (1981, 1986), die Beiträge in Crang & Thrift (2000) und in Döring & Thielmann (2008). Zur neueren Diskussion um Konzepte von Raum in der deutschsprachigen Ethnologie siehe die Beiträge in *ethnoscrits* (9,1), 4/2007, dort besonders Alfonso & Gandelsmann-Trier (2007) und Kokot (2007).

verbundenen politischen und geographischen Neuordnungen der Welt unter der Hegemonie kapitalistischer und post-kapitalistischer Staaten eine "Renaissance des Raumbegriffs in den Kultur- und Sozialwissenschaften" aus. Durch die expandierenden Kapitalmärkte wurden ökonomische Globalisierungsprozesse in einem Maße vorangetrieben, die nicht mehr von Nationalstaaten gesteuert und kontrolliert werden konnten und die zunehmend zu einer "Konstellation wechselseitiger Abhängigkeiten und Beziehungsnetzwerke" führte (*ibid.*). Daraus wird der Aufstieg der Kategorie "Raum" als "zentrale Wahrnehmungseinheit" abgeleitet, die einer Theoretisierung bedürfe. Doch, so Bachmann-Medick (*ibid.*: 285), bestehe bei einer kritiklosen Übernahme dieses Paradigmas infolge der damit einhergehenden "Re-Materialisierung" die Gefahr, einer "Naturalisierung und Positivierung".³⁶⁷

Die Kategorisierung von fünf Dimensionen der "global flows" als "landscapes of imagined worlds" ("ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, finanscapes" und "ideoscapes") durch Appadurai (1990) deutet auf eine "Topographisierung" in den kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen hin. In seinen Überlegungen zu entgrenzten Räumen, die nicht mehr nur real, territorial und physisch sondern zugleich auch symbolisch bestimmt sind (2003), orientiert er sich auch an anderen Sozialwissenschaftlern, wie beispielsweise Foucault (1991: 34), der feststellt: "Die große Obsession des 19. Jahrhunderts ist bekanntlich die Geschichte gewesen (...). Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raums" bzw. der "Heterotopien" (*ibid.*: 39ff.). Im Gegensatz zu "Platzierungen ohne wirklichen Ort", den "wesentlich unwirkliche[n] Räume[n]" der Utopien, gibt es "in jeder Kultur, in jeder Zivilisation (...) wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren und von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien" (*ibid.*: 39, kursiv im Original).

Bei Virilio (1986, 1991) verschwindet der Raum durch die mittels der technischen Entwicklung ermöglichte zunehmende Geschwindigkeit der menschlichen Fortbewegung. Für ihn ist die Annahme vom "Untergang des Raums durch Zeit" durch die Beschleunigungsthese als Hauptcharakteristikum der Moderne begründet. In Absetzung zu den diskursiven Aspekten betonenden Theoretisierungen beispielsweise von Foucaults Heterotopie-Begriff (1991) oder de Certeaus (1988) dynamischer Konzeptualisierung von Orten als "frequented places", die

³⁶⁷ Auf diese Gefahr habe ich bei der Verwendung des "Lebensraumbegriffs" von Ratzel (1923, 1966) in Kapitel 3 bereits hingewiesen.

mittels der "Belebung" durch soziale Akteure in anthropologisch relevante Räume überführt werden, unterscheidet Augé (1995) nicht nur zwischen Orten (*places*) und Räumen (*spaces*), sondern auch zwischen Orten und Nicht-Orten (wie z.B. Hotelketten, Ferienclubs, Supermärkte) als historisches Produkt der "Supermodernity":³⁶⁸ "If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place. The hypothesis advanced here is that supermodernity produces non-places, meaning which are not themselves anthropological spaces and which (...) do not integrate the earlier places: instead they are listed, classified promoted to the status of 'places of memory' and assigned to a circumscribed and specific position." (*ibid.*: 77-78).

Im Hinblick auf die fortschreitenden Prozesse der "Medialisierung der Welt" spricht Erlmann (1995) von Prozessen der Delokalisierung und Entterritorialisierung:³⁶⁹ Wir leben "nicht länger an speziellen Orten, sondern wir besetzen eine bestimmte Position innerhalb des Raums (...). Orte wurden zu bloßen Beispielen für Raum" (Erlmann 1995: 7). In der globalen Perspektive von Bräunlein & Lauser (1997) ist dieser Raum durch Machtbeziehungen strukturiert: "Die Welt sollte unter dem Gesichtspunkt 'globaler Raum' (global space), in dem sich unterschiedliche und ungleiche Machtbeziehungen entfalten, verstanden werden (Gupta & Ferguson [*sic!*] 1992). In einem solchen globalen Raum der Beziehungen existieren klar definierte Orte (place) nicht mehr in sich und aus sich selbst heraus. Orte sind das Ergebnis kultureller Konstruktionen. Gemeinschaften konstituieren sich innerhalb solcher hierarchisch organisierten Räume, innerhalb ungleicher Machtfelder. Kulturelle Konstruktionsprozesse dieserart (*sic!*) Orte, die dabei entstehenden Beziehungsfelder und zugrundeliegende Machtverhältnisse gehören damit zu den neuen und wichtigen ethnologischen Untersuchungsgegenständen" (*ibid.*, zit. nach der Online-Version [www.kea-edition.de/einlei~1.htm, Abruf: 12.12.2008]).

Für Jameson (1986, 1991) ist die These von der "Wiederkehr des Raums" ein "nostalgisches" Produkt der Postmoderne.³⁷⁰ Inwieweit Latours These (2005), der Raum habe die Zeit als prinzipielles Ordnungsprinzip abgelöst, zuzustimmen ist, erscheint jedoch fragwürdig, da

³⁶⁸ Diskurse sind für Foucault "regimes of knowledge that lay down the conditions of possibility for thinking and speaking: at any particular time, only some statements come to be recognized as 'true'" (Entwistle 2000: 17). Unter Bezugnahme auf Merleau-Ponty (1962) begreift de Certeau (1988) "*place* as an assembly of elements coexisting in a certain order and the *space* as animation of these places by the motion of a moving body" (Augé 1995: 80, Hervorhebung J.S.).

³⁶⁹ In Anlehnung an Appadurai (1991, 1995) gehen Bräunlein & Lauser (1997) als Resultat dieser Prozesse von einem "Muster entterritorialisierter Ethnolandschaften (deterritorialized ethnoscapas)" aus. Vgl. dazu auch Gupta & Ferguson (1997a,b).

³⁷⁰ Jameson versteht unter dem Begriff Postmoderne "the global capitalist or late capitalist culture" (Clarke 1996, vgl. Jamesons Ausführungen zu seinem marxistisch historisierenden Verständnis der Postmoderne [1991: Chapter 1]).

bereits in den vorangegangenen Kapiteln auf die Bedeutung historischer Ereignisse wie z.B. der politische Wechsel in Malawi und deren Wahrnehmung durch die jugendliche Post-Banda-Generation hingewiesen wurde. Bei Latours Behauptung handelt es sich eher um eine Beschreibung einer Entwicklung, die vornehmlich aus der privilegierten eurozentrischen, akademischen Außen-Perspektive gedacht ist und durchaus für Analysezwecke bedeutsam ist, jedoch in ihrem absoluten Charakter bezüglich der sozialen Wirklichkeit differenziert werden muss. Generell kritisiert Bachmann-Medick (2007: 317) den in Deutschland bisher nur ungenügenden Anschluss an die internationale Diskussion um den *spatial turn* und fordert eine "konzeptuelle und nicht bloß begriffliche Reflektion und damit auch eine deutlichere Rückbindung an globale, interkulturelle und innergesellschaftliche Wirklichkeitsverhältnisse." Die "Wiederentdeckung des Raums" durch den "spatial turn" ging mit einer "Neuentdeckung" des Bildes in kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen einher. Während der amerikanische Literaturwissenschaftler J.T. Mitchell in den frühen 1990er Jahren den "pictorial turn" diagnostizierte, wurde unabhängig davon und fast gleichzeitig von dem deutschen Kunsthistoriker G. Boehm der "iconic turn" ausgerufen. Hintergrund dieser Debatte waren quantitative und qualitative Veränderungen durch die "digitalen Bilderfluten", die in zunehmendem Maße von den globalen Mediengesellschaften produziert wurden (vgl. Bachmann-Medick 2007: 329ff.). Während Mitchell (1997, 2005 und 2008) dazu aufruft, den Stellenwert der Theoretisierung des Nachdenkens über die Eigenmächtigkeit von Bildern sowie über das Denken in Bildern voranzutreiben, versucht Boehm (1994) als Konsequenz des "linguistic turns" (siehe dazu die Beiträge in Rorty 1992, Bublitz 1994 sowie Sandbothe 2000; vgl. auch Bachmann-Medick 2007), d.h. der Wende in den Sprach- und Geschichtswissenschaften sowie in der Philosophie von "thought oriented to language oriented philosophy" (Kamlah 1977: 6) ab den 1970er Jahren, analog dazu eine allgemeine Bildwissenschaft zu etablieren.³⁷¹

Ein wesentlicher Bestandteil der in den Musikvideos verwendeten Bilder ist die Darstellung von sich bewegenden Körpern, die durch Dekoration (wie z.B. Kleidung) in spezifischer Weise inszeniert werden.³⁷² Folgt man Merleau-Pontys Postulierung der dialektisch konstituierten Einheit von Körper und Selbst (1962, 1976), erscheint der Gebrauch von Kleidung zur Präsentation des Körpers (d.h. Praktiken des Kleidens) zum einen als bedeutsamer Untersuchungsgegenstand, um Näheres zu diesem Verhältnis zu erfahren.

³⁷¹ Zur differenzierten Diskussion der beiden Standpunkte sowie der Gesamtdebatte siehe Boehm & Mitchell (2007) sowie die Beiträge in Belting (2007), zur Einführung in die Debatte in den einzelnen kulturwissenschaftlichen Disziplinen siehe Bachmann-Medick (2007: 329-380).

³⁷² Zur Theoriediskussion um Körper siehe Kapitel 1 dieser Arbeit.

Andererseits vermag die Analyse von Kleidungspraktiken auch darüber Auskunft zu geben, welche Vorstellungen des Körpers und des Selbst dadurch vermittelt werden. Allerdings sind auch diese Vorstellungen, wie Entwistle (2000: 31, Hervorhebung J.S.) ausdrücklich betont, keineswegs individuellen Ursprungs und Charakters, sondern von einem komplexen Geflecht von Interaktionssituationen abhängig sowie von historischen, sozialen und kulturellen 'Rahmenbedingungen' und sie müssen innerhalb dieser erlernt werden.³⁷³ "Consciousness of bodily appearance is gendered (...). These patterns of body consciousness and dress practice *are not individualistic*, although they may be experienced acutely by individuals. (...) [D]ress is a technical and practical accomplishment which *draws on accumulated social and cultural knowledge*."

Kleidungspraktiken und -stile vermögen – zumal wenn sie explizit für ein Publikum in Musikvideos inszeniert werden und damit einerseits die Botschaft der Kompositionen unterstützend illustrieren, andererseits auch ein spezifisches Image der Musikgruppen und Musiker vermitteln sollen – Auskunft über die Intentionen der Künstler sowie über deren Vorstellungen der Repräsentation in der Öffentlichkeit zu geben. Daran schließt der Teil Analyse der Musikvideos an, der sich mit der Inszenierung der Protagonisten beschäftigt.

Um die Konstruktionsprozesse der Musikvideos zumindest annähernd transparent zu machen, werden zuerst die Drehorte bzw. die Schauplätze, welche die Kulisse für die Inszenierungen der vorgestellten Videos bilden, vergleichend gegenübergestellt. In einem weiteren Schritt werden sie und die auftretenden Darsteller mit der Handlungsebene der im Video erzählten Geschichte verknüpft, indem ich zunächst die filmische Inszenierung der Protagonisten durch Kleidung und Körperdekoration erörtere, um danach die tänzerischen und musikalischen Darbietungen einer systematischen Analyse zu unterziehen. Schließlich werden in einem letzten Schritt die technischen und filmästhetischen Stilmittel interpretiert, die eingesetzt werden, um einzelne Filmszenen hervorzuheben, bzw. die Gesamtaussage der Videos zu verdeutlichen.

5.2.1 Drehorte und Schauplätze der erzählten Geschichten

Lucius Banda zeigt in seinen Musikvideos vorwiegend urbane Orte des Luxus', der Freizeit und des Konsums, wie z.B. Villen, Luxus Hotels, Beach Ressorts, Cafés und Restaurants, Gärten und große parkähnliche Anlagen (Abb. 7, 8, 14, 15, 16, 31, 32, 45 und 46). In der Inszenierung der Örtlichkeiten erscheinen diese als austauschbare Nicht-Orte (*non-lieux* oder

³⁷³ Bei der Paraphrasierung des Terminus 'Rahmenbedingungen' beziehe ich mich auf Goffman (1977, 1983).

non-places), die sich nach Augé (1995) über den Gegensatz von "Raum" und "Ort" bestimmen lassen (s. weiter oben). In diesem Ambiente wird, zwischen Luxusgütern wie beispielsweise Autos und teurer Kleidung, einerseits Lucius Bandas Musik inszeniert, andererseits jedoch auch ein Bild seiner Person als zur malawischen Elite zugehörig konstruiert (Abb. 12, 13 und 14). Natur erscheint als "gezähmte" Kulisse, vor der hedonistischer, elitärer Reichtum inszeniert wird. Aber auch öffentliche, politische (Abb. 19 und 20) oder "imaginäre" Orte, wie z.B. ein Gefängnis (Abb. 23 und 54), dienen teilweise als Kulisse für die Inszenierungen. Orte der Arbeitswelt oder aus anderen Feldern der Erwerbstätigkeit sind ausgespart. Eine Ausnahme sind lediglich die in kühles blaues Licht getauchten Bilder eines Aufnahmestudios in dem Video *Wandithawati* (Abb. 9). Wie auch bei den Rap-Gruppen Masavage und Popdogg, erscheint das Aufnahme-Studio als Ort, der von den Künstlern konzentriert genutzt und in dem der Entstehungsprozess des Musikstücks inszeniert wird.

Während Lucius Banda das "gute Leben" meist an Orten des Luxus' oder vor der Kulisse angelegter Gartenlandschaften inszeniert, gibt es bei den Bildern der Rap-Gruppen einen klaren Bezug zu öffentlichen informellen Plätzen der Stadt (Großstadt) und dort speziell zur "Straße" (Masavage, *H.I.V. Malawi akulira*, Abb. 27 und 33 oder Popdogg, *Knock Out*, Abb. 25 und 34). Die Symbolik entstammt dem Bereich des großstädtischen Sub-Proletariats. Die Straße erscheint als Ort, der sowohl Mobilität (Autos und andere Verkehrsmittel), als auch "Härte" und Glaubwürdigkeit ("street credibility") symbolisiert. Zusammen mit der Einbeziehung der männlich konnotierten Arbeitswelt der Kfz-Mechaniker (bei dem Musikvideo von Masavage) wird so die "Authentizität" eines sub-proletarischen Milieus konstruiert (Abb. 25, 27 und 35). Die Aneignung bzw. die Beherrschung und Überwachung der großstädtischen Straße wird besonders deutlich symbolisiert in Szenen aus Popdoggs Video *Knock Out* (Abb. 25).

Lucius Banda zeigt das Leben der urbanen Elite mit folkloristischen Einsprengseln eines folkloristischen Landlebens, das als Kulisse für die Inszenierung und den Konsum urbaner Luxusgüter (Auto, Flaschenbier, Fleisch) dient. Dagegen erwecken die Rap-Musiker die Assoziation von jungen "Kämpfern", die Teile des urbanen öffentlichen Raums für sich reklamieren und deren Bezugspunkt der "concrete jungle" ist.³⁷⁴

³⁷⁴ Dieses Zitat ist der Titel eines 1972 von Robert Nesta ("Bob") Marley (1945 -1981) and the Wailers auf dem Album *Catch a Fire* (Island Records, 1973) veröffentlichten Lieds und transportiert die Perspektive junger urbanisierter, marginalisierter Männer auf ihre Lebenswelt. Diese Komposition ist unter Reggae Fans in Malawi (wie auch im gesamten afrikanischen Raum) bekannt und eignet sich besonders für männliche Jugendliche gut als Identifikationsfläche ihrer eigenen Situation. Der Liedtext handelt vom entfremdeten, "harten Leben" in der Stadt.

Abb. 30



*Lucius Banda:
Wandithawati*

Abb. 31



*Lucius Banda:
Wandithawati*

Abb. 32



*Lucius Banda:
Wandidolola*

Abb. 33



*Masavage feat. All Stars:
H.I.V. (Malawi akulira)*

Abb. 34



Popdogg: Knock Out

Abb. 35



*Masavage feat. All Stars:
H.I.V. (Malawi akulira)*

Alle Videos zeigen die überwiegend männlichen Protagonisten bei der Selbstinszenierung ihrer künstlerischen Person. Sie sind somit auch Inszenierungen ihrer männlichen Geschlechtszugehörigkeit – sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene, d.h. die Darstellung von Männlichkeiten wirkt über die den Künstlern persönlich zugeschriebene hinaus. Die Inszenierung von Männlichkeiten kann "von Kopf bis Fuß" an Stilelementen, wie die männlichen Körper bei den Videoauftritten dargestellt werden, nachvollzogen werden.

5.2.2 Kleidung und die Politik der Verhüllung des Körpers

Bei der Inszenierung von Lucius Bandas Musik ist bezüglich der äußeren Darstellungsformen seiner Person chronologisch eine Entwicklung von Sport-, Freizeit- und paramilitärischer Kleidung (Abb. 1, 2 und 4) zum elitären Modedesign der männlichen malawischen Oberschicht (Abb. 5) zu beobachten. Dabei bedient sich der Musiker westlicher (Abb. 3, 7, 9, 12, 14, 15, 21, 22, 31, 41 und 54) und lokaler Codes (Abb. 5, 6, 13, 18, 36 und 56). Die Rap-Musiker sind im US-amerikanischen, jugendlich wirkenden Sport- und Freizeitstil gekleidet (Abb. 27, 28, 33, 37 und 55). Vereinzelt wird auf den männlich konnotierten (handwerklichen) Arbeitsbereich (z.B. durch die blauen Overalls von Kfz-Mechanikern) Bezug genommen (Abb. 35). Die Kleidung ist hoch belastbar und bietet nicht nur körperliche

Bewegungsfreiheit, sondern sie steht auch für das dynamische Selbstbild ihrer Träger allgemein. Vereinzelt werden erfolgreiche Sportvereine oder Ikonen aus Sport (z.B. Base- oder Basketball), Politik und Pop (z.B. Che Guevara und 2Pac) zitiert (Abb. 27). Der komplexe, westliche Kleidungscode der Rap-Gruppen, eine Art "Straßenstil", besteht aus Sporttrikots, Kapuzenjacken, Sportschuhen, weitgeschnittenen Jeans-Hosen und unterstreicht die großstädtische Attitüde der Rapper. Durch den weiten Schnitt und durch tief ins Gesicht gezogene Kapuzen (Abb. 37) wird der Körper verhüllt, besonders die Teile, die Aufschluss über den individuellen Charakteristika der jeweiligen Person geben (Statur, Teile des Gesichts und der Augen).

Die Verwendung der Kopfbedeckungen Lucius Bandas unterstreicht den hohen sozialen Status des Künstlers. Er bedient sich (exogener) westlich US-amerikanischer und (endogener) lokaler, afrikanischer Codes. Während die Baseball-Mütze und der Sonnenschutz (Abb. 1 und 7) den Sport- und Freizeitbereich symbolisieren, dient der "rote Fes" (Abb. 18 und 36) der Repräsentation (lokaler) Macht und verweist gleichzeitig auf historische Prozesse der Kolonialzeit (vgl. Kramer 1987). Genre-übergreifende Kopfbedeckungen in Musikvideos beider Musikrichtungen sind einfarbige, oft schwarze Tücher, die eng am Kopf des Trägers anliegen und deren beide Enden am Hinterkopf verknotet sind (Abb. 6 und 24). Indem sie einerseits einen westlichen aber andererseits auch einen lokalen Code zitieren, symbolisieren sie auf mehreren Ebenen Macht- bzw. Führungsansprüche. Während in westlicher Perspektive mit dieser spezifischen Art von Kopftuch die Topoi "Freibeuter" oder "Piraten" aber auch (US-amerikanische) "Straßenbanden" assoziiert werden, sind es im afrikanischen Symbolkontext eher Machtpositionen wie beispielsweise die von *Paramount Chiefs* oder von hierarchisch darunter stehenden lokalen, politische Führern. Die Kopfbedeckungen (Baseball-Mützen, Kapuzen) der Rapper bedienen sich westlichen, US-amerikanischen Codes (Abb. 37, 38 und 55)³⁷⁵. Sie verweisen vorwiegend auf den Sport-, und Freizeitbereich, verstärken aber auch die bereits erwähnten Assoziationen mit der "Straße" (Abb. 25 und 27).

³⁷⁵ Bei Rapperinnen wird die bei Männern als "draufgängerisch" und verwegen geltende, eigentlich aus der Militärtradition stammende kleinkrempige Kopfbedeckung durch die Verwendung dunkler Stoffe und eine tief in die Stirn gezogenen Tragweise zum Zeichen großstädtischen Modebewusstseins, das sich jedoch eher an der "Straße" als an bürgerlichen Modeidealen der Elite orientiert (vgl. Abb. 38).

Abb. 36



*Lucius Banda:
Chihana wapita*

Abb. 37



*Masavage feat. All Stars:
H.I.V. (Malawi akulira)*

Abb. 38



*Masavage feat. All Stars:
H.I.V. (Malawi akulira)*

Wichtige Mode-Accessoires in Lucius Bandas Musikvideos sind die Sonnenbrillen, die durch große, tropfenförmige Gläser die Augenpartie weiträumig abdecken. Diese, ursprünglich aus der US-amerikanischen Militärtradition der 1930er Jahre stammenden "Pilotenbrillen" ("Ray-Ban Brillen"), wurden Mitte der 1970er Jahre als modisches Accessoire, das vornehmlich eine junge bzw. sich jugendlich fühlende Käuferschicht ansprechen und das Image von "individueller Persönlichkeit" und von "Jugendlichkeit" vermitteln sollte (siehe Buck 2002: 82-83) populär: "In einem Werbetext der [Brillenherstellerfirma] Cazal von 1974 hieß es: 'Sie [die 'Piloten-Brille'] gibt dem jugendlichen Käufer die ihm fehlende Markanz und dem ausgeformten Gesicht des Erwachsenen jugendliche Beswingtheit" (Andressen [1994: 76], zit. nach Buck 2002: 83).

Historisch hat die Brille ihren Ursprung im späten (abendländischen) Mittelalter (Frugoni 2003). Das zunächst elitäre und noble Image von Brillen unterlag einem stetigen historischen Bedeutungswandel und wurde teilweise auch abgelöst durch pejorative Bedeutungszuschreibungen, wie Frugoni (2003: 21-31) an Beispielen von "Brillenabbildungen in der Malerei" zeigt. Seit den 1920er Jahren sind Sonnenbrillen die häufigsten "modischen Trendbrillen" weltweit und gelten als "Requisit der Coolness" (Buck 2002: 245). "Die vergleichsweise überwältigende Akzeptanz der Lichtschutzgläser ist nicht besonders verwunderlich, denn farbig getönte Brillen gelten seit ihrer Erfindung eher als modische Accessoires, denn als optische Hilfsmittel. Sie brauchten nie den negativen Beigeschmack der 'Augenkrücke' zu überwinden, weil sie kaum mit Begriffen wie 'Sehschwäche', 'Alter' oder 'Fehlsichtigkeit' in Verbindung gebracht wurden. Ganz im Gegenteil: Sonnenbrillen etablierten sich zu Beginn der 1920er Jahre auf breiter Basis, als sportliche Betätigungen unter freiem Himmel, wie Tennisspielen, Segeln, Bergsteigen und Skifahren beliebt wurden. Schnell wurden die getönten Gläser zu einem Symbol für Gesundheit, Jugendlichkeit und Erfolg" (*ibid.*).

Sonnenbrillen spielen auch eine wichtige Rolle bei *Malipenga*-Stilen (siehe dazu auch das folgende Kapitel) und unterstreichen neben Jugendlichkeit und Charakterstärke auch die Virilität und den Dominanzanspruch des Trägers (Abb. 39).³⁷⁶ Der so in den Musikvideos vermittelte Eindruck von "Härte" wird jedoch teilweise durch die Montage von konterkarierenden Bildern gebrochen. In dem Video *Wandithawadi* werden beispielsweise an einer Stelle auch kurze Szenen mit Protagonisten gezeigt, die durch die Verwendung von anderen Sonnenbrillenmodellen auf unterschiedliche Bedeutungskontexte verweisen, wie z.B. ein junger Mann mit "Dreadlocks", der eine runde "Nickelbrille" mit gelbem Stern auf den braungetönten runden Gläsern trägt. Das bildliche Zitat, das zusätzlich ergänzt wird durch die grün-rot-gelb gehaltene Halskette mit zwei gleichfarbigen Anhängern, weckt Assoziationen an die "Hippie/Rasta" Szene (Abb. 40) und kann als Referenz Lucius Bandas an sein jungliches Publikum, aber auch als Selbstreferenz an ältere Musikproduktionen des Künstlers verstanden werden (siehe dazu auch Kapitel 4). Gleichfalls gebrochen wird der Habitus der Härte durch die Geste, die Brille auf die Nasespitze zu rücken und das Publikum frontal über die Brillengläser hinweg anzublicken (Abb. 41). Durch das kurze Freigeben der Augenpartie und durch den frontalen, direkten Blick des Künstlers aus dem Bild(schirm) wird der Kontakt zu den RezipientInnen hergestellt. Es gibt es noch eine große Anzahl anderer Sonnenbrillenmodelle, die der Musiker in seinen Musikvideos trägt. Diese stellen jedoch mehr oder weniger große Variationen der "Pilotenbrille" dar (Abb. 6, 12, 13, 14 und 15).

Abb. 39



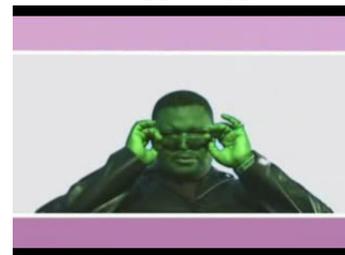
*Lucius Banda:
Malawi Okongala*

Abb. 40



*Lucius Banda:
Wandithawati*

Abb. 41



*Lucius Banda:
Zakukhosi*

5.2.3 Arrangements der Körper im Tanz

Die Tanzszenen in Lucius Bandas Musikvideos sind als Intermezzi eingesetzt und meist als Reihen- oder als Rundtänze choreographiert. Sie sind einerseits stark translokal beeinflusst (siehe z.B. die südafrikanischen Einflüsse im Video *Wandidolola*, Abb. 44), aber es werden

³⁷⁶ "Die klassische Pilotenbrille (...) hat tropfenförmige, weit in die Wangen gezogene Gläser und ein gerader (*sic!*) Balken über dem Steg" (Buck 2002: 259). Die Fassungsform dieser Brillen war ursprünglich 1937 in den USA als Sonnenbrille für Piloten entwickelt worden (Buck 2002: 82).

auch regionalspezifische und lokale Tänze, wie z.B. der Männertanz *Malipenga* zitiert (Abb. 8, vgl. dazu auch Masavages Musikvideo *H.I.V. [Malawi akulira]*, Abb. 28). Es gibt sowohl geschlechtshomogene Tanzchoreographien (Abb. 45 und 46, vgl. dazu auch Popdoggs Musikvideo *Knock Out*, Abb. 44), gemischte Gruppen (Abb. 8) als auch Paar- sowie Solotanzeinlagen (*Malawi Okongala [Kuchekuche]*, Abb. 47 und *Wandithawati*, Abb. 10). Während sich die Frauen erotisierend bewegen (Abb. 45, vgl. dazu auch Popdoggs Video *Knock Out*, Abb. 44), beinhalten viele der Männertänze artistische oder kämpferische Elemente (wie beispielsweise in Lucius Bandas Video *Malawi Okongala [Kuchekuche]*, Abb. 47 oder Popdoggs Video *Knock Out*, Abb. 26). Im Gegensatz zu den meist weich fließenden Tanzbewegungen der Frauenkörper werden die Männerkörper als disziplinierte und trainierte Arbeits-, Sport- oder "Kampf"-Körper gezeigt, in die der Habitus der Entschlossenheit, der latenten Aggressivität und der "Härte" eingeschrieben ist und die in einem ständigen Konkurrenzverhältnis zueinander stehen.

Abb. 42



*Lucius Banda:
Wandithawati*

Abb. 43



*Lucius Banda:
Wandithawati*

Abb. 44



Popdogg: Knock Out

Abb. 45



*Lucius Banda:
Wandidolola*

Abb. 46



*Lucius Banda:
Wandidolola*

Abb. 47



*Lucius Banda:
Malawi Okongala*

5.2.4 Musikalische Arrangements

Lucius Bandas musikalische Darbietungen folgen bezüglich der Instrumentierung (elektrische Gitarre und Bass, Keyboard, Schlagzeug, Solo-Stimme und Background- bzw. Refrain-Chor) sowie auch im formalen Aufbau der Kompositionen den gängigen Konventionen populärer

Lieder; d.h. nach einer Einleitung oder einem Vorspiel folgen die verschiedenen Strophen, die durch wiederholte Refrains unterbrochen werden. Durch den begleitenden Instrumentenklang und die arrangierten Gesangspassagen wird ein opulenter Klang erzeugt. Dagegen unterscheiden sich die Kompositions- und Arrangementweisen und die Instrumentierung bei den Rap-Gruppen: Sie benutzen kaum konventionelle Musikinstrumente, sondern Versatzstücke anderer Kompositionen und setzen diese mit Hilfe digitaler Technik kompositorisch neu zusammen ("sampling"). Dabei steht oftmals der rhythmische Effekt, der im Zusammenspiel mit einer gewissen "monotonen" Wiederholung kurzer *Samples* oder mittels minimalistischer, repetitiver, auf einem digitalen Keyboard erzeugter Klangfiguren erzielt wird, im Vordergrund und weniger die Melodie, wie etwa bei Kompositionen von Lucius Banda. Auch die Ästhetik des Sprechgesangs (Rap) folgt weniger dem Ziel eine Liedmelodie kunstvoll, vielschichtig und mehrstimmig zu präsentieren, sondern wird wesentlich durch das lustvolle, kreative und rhythmische Spiel mit Worten bestimmt. Der rauere und härtere Rap ist genauso wie der ihm unterlegte, oftmals durch *Drum-Computer* erzeugte oder ebenfalls gesampelte Rhythmus ("beat") im Tempo wesentlich schneller, als die Populärmusik Lucius Bandas.

Lucius Bandas Singstimme ist durch seine Intonation und Artikulationsweise ästhetisch nahe an Gospel- und US-amerikanischer, schwarzer Blues- und Soulmusik. In einer Komposition (*Chihana wapita*) verwendet er eine digitale Stimmveränderung (*Vocoder*), mit der seine Stimme instrumentenartig moduliert werden kann.³⁷⁷ Er setzt auch das gesprochene Wort ein, jedoch ohne Anlehnung an den typischen rhythmischen Sprechgesang des Rap, sondern eher im Duktus kirchlicher Predigten oder politischer Reden. Lucius Banda und die Rapmusiker bedienen sich sowohl lokaler malawischer Sprachen (Chichewa), als auch des Englischen, wobei erstgenannter Künstler lokale Sprachen wesentlich häufiger einsetzt. Alle Musiker praktizieren den fließenden Wechsel zwischen den Sprachen innerhalb eines Liedes ("code switching"). Die Musikvideos Lucius Bandas' erzählen Geschichten, die meist als Romanzen angelegt sind. Daneben werden aber auch vereinzelt politische Geschehnisse thematisiert, zu denen der Künstler eindeutig Stellung bezieht. Dagegen sind die thematischen Inhalte der Rap-Gruppen durch das Ansprechen existenzieller Krisen aus individualistischer (Popdogg) oder kollektiver Perspektive (Masavage) geprägt. Während Lucius Banda das "gute Leben"

³⁷⁷ Vgl dazu den weltweiten musikalischen Hit *Believe* (komponiert von B. Higgins, S. McLennen, P. Barry, S. Torch, M. Gray & T. Powell, produziert von M. Taylor & B. Rawling) von Cher (1998), der zu dieser Zeit auch im malawischen Rundfunk ausgestrahlt wurde. Zur Manipulation von Chers Stimme in diesem Lied wurde eine damals neue Software-Entwicklung eingesetzt (zu den Aufnahmebedingungen des Liedes siehe Sillitoe & Bell 1999).

der malawischen Elite zelebriert, erscheint bei Popdogg der urbane, diasporische Raum, bei Masavage der lokale malawische als Ort der Gefahr.

Sowohl Lucius Bandas Videos als auch die der Rapgruppen entworfenen Szenarien aus einer männlichen Perspektive. Sie propagieren als männliches Ideal ein *Ethos* der Härte. Doch die Symbole, mit der dieses konstruiert wird, unterscheiden sich. Während Bandas Inszenierungen auf Symbole von materiellem Reichtum, Genuss und hegemonialer Macht rekurren, sind die Referenzpunkte der Rap-Gruppen das soziale Milieu der Straße und des (sportlichen) Wettkampfs. Lucius Banda demonstriert in den Inszenierungen seine Verfügbarkeit über Ressourcen der Macht in einer offensichtlichen Weise, die Rap-Gruppen versuchen sich diese sozial und symbolisch "von unten" anzueignen. Diese in den Musikvideos erzeugten scheinbaren klassenspezifischen Unterschiede zwischen den solchermaßen konstruierten Images von Lucius Banda und den Rap-Musikern korrelieren jedoch nicht, wie die Ausführungen im vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, mit der sozialen Realität der Künstler, d.h. mit den sozialen Milieus, aus denen die Musiker stammen. Sie entsprechen vielmehr dem spezifischen Stil, durch den sich die jeweilige Kunstform Ausdruck verleiht.

Dem auf politische Institutionen und größere, konkrete politische Zusammenhänge fokussierenden Engagement in Lucius Bandas jüngsten politischen Videos (*Chihana wapita* und *Johnny*) steht ein eher diffuses, nicht-institutionalisiertes, soziales und politisches Engagement der Rap-Gruppen gegenüber. Das Herausstellen der eigenen Person durch die betonte und oft wiederholte Nennung des Künstlernamens, sowie deren Inszenierung durch die Einbettung in *Call-and-response*- Schemata umrahmt die kämpferischen Botschaften der Rap-Gruppen. Hier werden Marginalisierungserfahrungen und konkrete soziale Problemlagen aus inter-subjektiver Perspektive zugespitzt und offensiv vorgetragen. Sie werden zwar einem intermittierenden Ablauf folgend als Solo-Vokalpassagen präsentiert, artikulieren aber kollektive Haltungen der gesamten Gruppe.

5.2.5 Filmästhetiken, technische Effekte und deren Bedeutungen

Durch Mittel der technischen Post-Produktion (Einfügung von Bildrahmen und Spezial-Effekten) werden die Dynamik der Musikvideos und damit auch deren Gesamtwirkung gesteigert. Lucius Banda setzt beispielsweise Symbole des Konsums (Bierflaschen, Abb. 48) oder der Technik (rotierende, sich nach hinten verjüngende, fünf-zackige, gold-, lila- und rotfarbige, zahnradartige Kreise, die Tänzerinnen und Tänzer umschließen, Abb. 49 und 50) als Bildrahmen der Videos ein, um Tanzszenen hervorzuheben und deren Dynamik zu

unterstreichen. Auch bei dem Rapper Popdogg wird in seinem *Knock Out*-Video die Dynamik von Tanzszenen durch animierte Bildumrandungen betont (Abb. 26). Zusätzliche Dynamik wird durch das Hinzufügen rotierender Bildrandleisten (Abb. 34 und 55) und durch das Spiel mit verschiedenen Bildformaten (Abb. 24, 34, 44 und 55) erzeugt.

Abb. 48



*Lucius Banda:
Malawi Okongala*

Abb. 49



*Lucius Banda:
Wandithawati*

Abb. 50



*Lucius Banda:
Wandithawati*

Die wiederholten *Zoom*-Effekte auf die Person Lucius Bandas im Aufnahmestudio (z.B. beim Musikvideo *Wandithawadi*, Abb. 9) sowie die kaleidoskop-artige Vervielfältigung seiner Person (im Musikvideo *Wandidolola*, Abb. 51) machen seine zentrale Rolle bei der Inszenierung deutlich. Unterstützt wird diese Zentrierung auf seine Person zusätzlich dadurch, dass die Mitglieder seiner Begleitband als Musikanten mit ihren Instrumenten nicht in Erscheinung treten, sondern nahezu ausschließlich als Mimen oder Tänzer. Nur vereinzelt wird dem Sänger eine Duettpartnerin an die Seite gestellt, die kleinere Gesangspassagen übernimmt oder in den Refrain einstimmt (z.B. bei dem Musikvideo *Wandidolola*).

Zur Erhöhung der Dramatik der in den Liedern erzählten Geschichten werden die technischen Möglichkeiten des digitalen Mediums kreativ genutzt. Um beispielsweise die aussichtslose Situation während seines Gefängnisaufenthalts zu betonen, werden vor die Aufnahme des Künstlers in der Zelle ein dickes schwarzes Gitternetz (Abb. 54) oder eine computeranimierte Gefängnismauer (Abb. 23) gelegt. Diese graphischen Mittel sind in ihrer offensichtlichen Künstlichkeit deutlich erkennbar. Dadurch wird die inszenierte Geschichte jedoch gerade ästhetisch soweit überhöht, dass sie als Metapher einer Gefangenschaft allgemein erscheint, die sich nicht ausschließlich auf die Person des Künstlers bezieht, sondern darüber hinaus auf die Willkür und Unerbittlichkeit malawischer Justiz verweist.

Wie auch vereinzelt bei den Rap-Gruppen, wird bei Lucius Bandas Musikvideos Schrift kreativ als stilistisches Mittel eingesetzt. Während sie im Video *Zakukhosi* zur Steigerung der emotionalen Wirkung verwendet wird (Abb. 56), dient sie dem Rapper Popdogg zur englischen Untertitelung des in Chichewa gerappten Texts (Abb. 55) oder – durch die

Verwendung aufgeblähter Buchstaben – zum Herausstellen des Künstlernamens und des Liedtitels zu Beginn des Videos. Beide Künstler nehmen dabei durch die grelle Farbgebung der Buchstaben, durch die Verwendung einschlägiger Schrifttypen und durch den vermehrten Einsatz von Satzzeichen (wie beispielsweise Ausrufezeichen) ästhetische Anleihen bei von Comics bekannten Stilmitteln (Abb. 56).

Teilweise erscheinen Popdogg und seine Mitmusiker - durch einen "Gummilinsen-Effekt" verschwommen, verzerrt und unklar - als eine amorphe, jedoch höchst dynamische Gruppe "zorniger junger Männer" (Abb. 52).³⁷⁸ So wird einerseits die Entschlossenheit und die Aggressivität der jungen Männer bekräftigt, andererseits jedoch auch das Bild einer diffusen, sich auflösenden Gruppe vermittelt, das dem ansonsten propagierten Topos der Härte partiell entgegensteht.

Abb. 51



Lucius Banda:
Wandidolola

Abb. 52



Popdogg: *Knock Out*

Abb. 53



Popdogg: *Knock Out*

Abb. 54



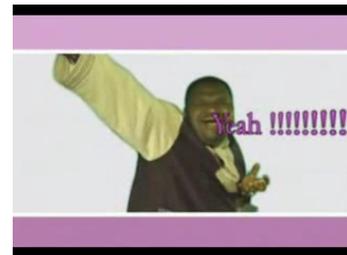
Lucius Banda: *Johnny*

Abb. 55



Popdogg: *Knock Out*

Abb. 56



Lucius Banda: *Zakukhosi*

Die Montage von Schwarzweiß-Bildern zwischen Farbaufnahmen verweist in Lucius Bandas Video *Chihana wapita* auf eine lokale historische Ebene (Abb. 18). Dagegen dienen die Schwarzweiß-Aufnahmen in Masavages Video *H.I.V. (Malawi akulira)* dazu, die dramatische

³⁷⁸ Es existieren meiner Kenntnis nach mindestens zwei verschiedene Versionen des Musikvideos *Knock Out* von Popdogg, die öffentlich über unterschiedliche Portale im Internet zugänglich sind (www.youtube.com, www.myspace.com und www.popdogg.com). Bei den verschiedenen Versionen wurden Effekte hinzugefügt und/oder unterschiedliche Bildformate verwendet. So wurde beispielsweise in der Version, die unter www.youtube.com bis Mai 2007 abrufbar war, an einer Stelle ein Spezialeffekt eingefügt, die den Künstler nach der Erwähnung der malawischen Wirtschaftsmetropole Blantyre beim Feuerspucken mit einer großen Flamme zeigt (Abb. 53). Dieser Effekt fehlte bei den beiden anderen Versionen des Videos bis zu dieser Zeit. Ab August 2007 war nur noch die Version ohne diesen Spezialeffekt im Netz verfügbar.

Wirkung der Bilder von Auswirkungen der HIV/AIDS Pandemie in Malawi zu verstärken (Abb. 29). Diese Bildsequenzen verweisen auf mehrere Zeitebenen: auf die jüngste Vergangenheit, die Gegenwart sowie auf ein pessimistisches Szenario einer Zukunft, die es zu verhindern gilt.

5.3 Schlussbetrachtungen

Als Fazit lässt sich festhalten, dass bei den Inszenierungen in den Musikvideos die Grenzen zwischen den Musikstilen nicht nur fließend verlaufen, sondern dass ziemlich eklektisch voneinander – wie auch aus anderen Genres der Populärkultur – zitiert wird. Durch die Einpassung der Zitate in die verschiedenen Musikstile und deren Kontexte entstehen Bedeutungen in einer jeweils eigenen, synkretistischen Form. Die Gemeinsamkeit der Aussagen der Darstellungen in den vorgestellten Rap-Musikvideos liegt in der Propagierung eines *Ethos*' der Dominanz und der Härte, das als essentielles Charakteristikum "hegemonialer Männlichkeit" (siehe dazu Kapitel 3) erscheint. Dieses Ethos wird jedoch nicht ungebrochen vermittelt. Lucius Banda entwirft aus einer etablierten, machtvollen Dominanzperspektive Bilder einer hegemonialen Männlichkeit, die sich nicht mehr eines symbolischen Gestus' der Zurschaustellung eines physisch starken, kampfbereiten Körpers bedient, sondern eines genießenden, hedonistischen und vor allem ökonomisch potenten. Die Pose des jugendlichen "Soldiers" ist der Pose des erwachsenen "Bambo" gewichen.

Da ihr Zugang zu politischen und ökonomischen Ressourcen wesentlich eingeschränkter ist, können die jungen Mitglieder der Rap-Gruppen soziale Dominanz unter Verwendung großer Gesten nur symbolisch einfordern. Dabei orientieren sie sich jedoch an sozial und kulturell erfolgreichen Modellen hegemonialer Männlichkeit, die strategisch als das Mittel zum Zweck des sozialen Aufstiegs erkannt wird. Durch diese Komplizenschaft gelingt es Ihnen, sich von anderen strukturell marginalisierten sozialen Gruppen (wie z.B. Mädchen und jungen Frauen) hierarchisch abzugrenzen. Ihre politischen Aussagen sind dementsprechend auch mehr darauf ausgerichtet, sich selbst und die gleichgeschlechtliche *peer group* hervorzuheben und Machtansprüche konkret bezogen auf ihr eigenes soziales Milieu zu formulieren. Lucius Banda dagegen thematisiert allgemeine, nationale politische Forderungen und Ideen gesamtgesellschaftlicher Art aus einer Position der Macht heraus. Allerdings nutzt er diese Machtposition auch, um Forderungen nach politischer Gerechtigkeit und nach historischem Bewusstsein über die jüngste Vergangenheit Malawis zu formulieren. Während Lucius Banda einerseits allgemeine Werte erwachsener Männer der malawischen Elite vertritt, die von der

Verfügbarkeit über ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital ausgehen und die stark auf lokale und nationale malawische Symbole von Herrschaft fokussiert ist, versucht die "nächste Generation" jüngerer malawischer Populärmusiker sich innerhalb der neuen malawischen sozialen Realitäten zu positionieren, indem sie auf Symbole globalisierter urbaner Räume Bezug nimmt und diese entweder auf konkrete Erfahrungen in der Diaspora oder Malawi als ein Beispiel für die Gesamtheit afrikanischer Länder projiziert. Allen hier untersuchten Musikern gemeinsam ist die Verwendung der lokalen Sprache Chichewa.

In dem vorangegangenen und in diesem Kapitel sind vermehrt durch elektronische Medien vermittelte Ausdrucksformen von in Malawi populären Musikern bei der Analyse von Repräsentationsformen des Musik/Tanz-Feldes in den Vordergrund gerückt, die sich malawische Jugendliche und junge Männer durch individuelle und kollektive mimetische Praktiken graduell aneignen und die damit partielle Vorbilder für eigene habituelle Praktiken werden können. Mit dem folgenden Kapitel möchte ich den empirischen Teil dieser Arbeit über Formen der Selbstrepräsentation männlicher Jugendlicher in Malawi durch tänzerische Praktiken abschließen. Dabei rücken junge männliche Akteure wieder selbst als aktive, direkte kulturelle Produzenten ins Zentrum.

KAPITEL 6

Männertänze: Tanzstile und Tanzpraxis männlicher Jugendlicher sowie junger Männer in Karonga³⁷⁹

"People want to dance Malipenga because of its competitive nature. We display our pride and prestige in dancing, dressing and singing. And during such competition we pick up friends among our guests."

(Guy Kumpolota, King der Waya *boma*, Likoma Island, 1981)³⁸⁰

Gwamwali iwe choka ugantipasa matenda gha ezi!

([Junge] Frau/Mädchen, verschwinde! Du kannst mir AIDS bringen!)

Refrain eines Liedes der *Malipenga*-Gruppe
Lwasho *boma*, Karonga, 1999

*

Dieses Kapitel behandelt die öffentlich aufgeführten Männertänze *Malipenga* und *Samba* im Karonga Distrikt. Anhand der musikalischen sowie der tänzerischen Aufführungspraxis zeige ich, welche Themen von Jugendlichen und jungen malawischen Männern in den Tanzformen verhandelt werden. Jenseits der semantischen Analyse der Liedertexte steht dabei vor allem die kollektive öffentliche Inszenierung der männlichen Körper in den unterschiedlichen Tanzstilen im Mittelpunkt.³⁸¹ Den Stellenwert einer differenzierten Analyse von Tanzstilen für die ethnologische Diskussion charakterisiert Blacking (1985: 90) folgendermaßen: "Study of the emergence and spread of a dance style can be a microcosm of the growth of a culture, containing its first principles and constituting a primary modelling system for thought and action". Die unterschiedlichen Tanzstile männlicher Jugendlicher und junger Männer, die in Blackings Sinn in Tanzereignissen Prinzipien von Kultur inszenieren und eine

³⁷⁹ Die Grundlage für dieses Kapitel ist eine frühere Version eines bereits veröffentlichten Aufsatzes (Seebode 2003).

³⁸⁰ Englische Übersetzung zit. nach Kerr & Nambote (1982: 1), zur Originalpassage siehe *ibid.*: Fn. 1.

³⁸¹ Der Gebrauch des Begriffs Inszenierung impliziert die bewusste Verwendung bestimmter Zeichen, die ästhetisch überzeugend aufgeführt werden und deren Bedeutungen für das Publikum verständlich erscheinen.

Reflektionsebene über kulturelle Normen und Werte eröffnen, werden vergleichend auf historische Kontinuitäten und Brüche untersucht. Dabei stehen Fragen der Form, der Funktion sowie der Bedeutung der Tanzformen, die in spezifische sozio-kulturelle Kontexte eingebettet sind, im Mittelpunkt.

In Rückgriff auf die theoretischen Ausführungen zu Tanz und Musik in Kapitel 1 und in Anlehnung an Klein (1999: 10), verstehe ich Tanz als dialogisch strukturierten expressiven, kulturellen Akt, bei dem menschliche Körper in Zeit und Raum durch eine geordnete Abfolge von Bewegungsabläufen manipuliert werden. Die Bewegungsabfolgen der Tanzkörper stehen in dialogischer Beziehung zu geordneten Klangabfolgen, der Musik. In der Tanzpraxis ist der menschliche Körper gleichzeitig Medium sowie auch wesentlicher Teil von an ein Publikum gerichteten Botschaften, die vornehmlich nonverbal (durch dynamische, geordnete Bewegungsmuster) aber auch verbal (durch Texte von Liedern) geäußert werden.³⁸² Die Kommunikation setzt eine "kommunikative Kompetenz" des Publikums voraus (Kaepler 2001: 50). Der Körper liefert ein Modell für abgegrenzte kulturelle Systeme und kann als Symbol für die Gesellschaft begriffen werden (Douglas 1988). Tanz – wie auch Musik – kann als Institution verstanden werden, in der einerseits kollektive Werte tradiert werden, andererseits aber auch neu verhandelt werden können. Durch performative Praktiken entstehen Spielräume für komplexe und vielfältige Prozesse der Konstruktion von individuellen und von kollektiven Identitäten, deren Ergebnis kontingent ist.

Die Ausdifferenzierung der von mir untersuchten Tanzformen *Malipenga* und *Samba* findet ihren Ausdruck in unterschiedlichen, sehr elaborierten Tanzstilen. Deshalb werden zunächst die Genese und die Geschichte der Tanzform sowie deren lokale Adaption und stilistische Ausdifferenzierung in Nordmalawi rekonstruiert, um spezielle Akzentuierungen der jeweiligen Stile und deren sozio-strukturelle Verankerung herauszuarbeiten. Danach werden die Aufführungspraxis der Männertänze an Beispielen von Proben und von Tanzwettkämpfen beschrieben und Unterschiede zwischen den verschiedenen Gruppendarstellungen herausgearbeitet. Tanz ist ein wichtiges Medium, durch das "kulturelle Ideologien der Geschlechterdifferenz" produziert und reproduziert (Hanna 1988, Reed 1998). Deshalb rücken Männlichkeitsvorstellungen der sozialen Akteure, die in den verschiedenen geschlechtshomogenen Tanzstilen präsentiert werden, ins Zentrum des Interesses. Sie werden im historischen Kontext des politischen Wandels und sozio-kulturellen Transformationsprozessen Malawis nach 1994 interpretiert. Die Kategorien der

³⁸² Neben dem semantisch erschließbaren Gehalt der Liedertexte und gesprochener Passagen sind zusätzlich sowohl geordnete Klangmuster der Instrumente als auch durch die menschliche Stimme hervorgebrachte Laute (z.B. beim *Malipenga nkombu*-Stil) von Bedeutung (siehe weiter unten in diesem Kapitel).

anschließenden Analyse entsprechen der im vorangegangenen Kapitel für die Musik-Videos vorgeschlagenen, werden jedoch durch den performativen Charakter der Veranstaltungen um die Dimension der *Performance*, bei der die Inszenierung der Körper in unmittelbarem Kontakt mit dem Publikum (*face-to-face*-Situation bei der Tanzereignissen) im Mittelpunkt steht, erweitert. Die darauffolgende Diskussion über die Bedeutung der Tanzaufführungen für malawische Jugendliche und junge Männer mündet schließlich in eine Zusammenfassung der wesentlichen Punkte der Stilanalyse, die im Rahmen der Interpretation der Gesamt*performance* vergleichend beurteilt und historisch eingeordnet werden. Zuvor möchte ich jedoch eine knappe historische und sozio-geographische Beschreibung der Forschungsregion einfürend voranstellen, um einen Vergleich mit den Ausführungen zu Chitipa (*boma*) in Kapitel 3 zu gewährleisten.

6.1 Karonga als Forschungsregion

Ähnlich wie der westlich benachbarte Chitipa Distrikt, der bis in die 1960er Jahre der Verwaltung Karongas unterstand (siehe Mushani 1973), gehört auch der nordöstlichste Distrikt Malawis, der im Norden und im Osten an Tanzania grenzt, zu den am dünnsten besiedelten Gebieten des Landes. 1998 lebten dort 194.572 Menschen in 39.880 Haushalten (Government of Malawi 2002: 3). Die Bevölkerungsdichte betrug 50-100 Personen pro km² und lag damit leicht unter dem malawischen Durchschnittswert (105 Personen pro km²) (*ibid.*: 11). Das Durchschnittsalter der Bevölkerung des Karonga Distrikts entsprach 1998 mit 21-21,5 Jahren dem nationalen Wert und war damit etwas höher als in Chitipa. Die Alphabetisierungsrate der 15-24-jährigen Personen entsprach 1998 ungefähr den für Chitipa ermittelten Werten (siehe Kapitel 3).³⁸³ Die Dauer des durchschnittlichen Schulbesuchs (gemessen an der formal bestgebildetsten Person eines Haushalts) lag mit 7-9 Jahren – wie im Chitipa Distrikt – weit über dem landesweiten Durchschnitt von 5-5,6 Jahren.

Diese Grenzen sind durch natürliche Gewässer, den Songwe Fluss sowie den Malawi-See markiert. Der Karonga Distrikt ist in die *Traditional Authorities*, TA Kilupula, TA Kyungu, TA Wasambo, die *Sub-Chieftancies* SC Mwakaboko und SC Mwirang'ombe sowie in Karonga *Town* und einen unbewohnten Teil des Nyika Nationalparks (Nyika NP-Karonga) verwaltungspolitisch unterteilt (Government of Malawi 2002: 3). Wie der Chitipa Distrikt sind auch in Karonga sowohl die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung als auch die gebräuchlichen Sprachen heterogen. Die dominierenden Ethnien in Karonga, das historisch

³⁸³ Nur in dem TA Kilupula sowie in den SC Mwakaboko und SC Mwirang'ombe lagen sie etwas niedriger (siehe Government of Malawi 2002).

auch der Sitz des *Kyungu*, des *Paramount Chiefs* der Ngonde ist, sind die Ngonde sowie die Tumbuka.³⁸⁴

In der Literatur wurde stets die große Nähe der Ngonde zu den Nyakyusa betont. So sieht z.B. Monica Wilson (1949, 1957, 1959, 1971, 1987) zwar partielle Unterschiede zwischen den auf dem heutigen Staatsterritorium Tanzanias lebenden Nyakyusa und den im heutigen Malawi ansässigen Ngonde. Doch sowohl ihre Sozialstruktur als auch ihre Sprache sind – bis auf die unterschiedliche Ausprägung spezifischer Dialekte – genauso wie die in Ritualen ausgedrückten Werte und Haltungen relativ ähnlich (1987: 1 und 1957: 11).³⁸⁵ Die von außen wahrgenommene Nähe der beiden Ethnien zueinander drückt sich unter anderem auch durch die umgangssprachliche Fremdzuschreibung mit der Sammelbezeichnung "*Sokile*" (ein Spitzname, der von der lokalen Grußformel bei den Nyakyusa abgeleitet ist) aus (1987: 3). Ein wesentlicher Unterschied besteht historisch jedoch in dem größeren Grad der politischen und sozialen Organisation der Ngonde auf die zentrale politische Institution des *Kyungu*: "(...) [I]n Ngonde a centralized chieftainship developed with the development of the ivory trade, whereas among the Nyakyusa (who were geographically more isolated) nearly a hundred small chiefdoms maintained their independence until the European conquest" (M. Wilson 1987: 1-2; siehe auch G. Wilson 1968b). Die kulturellen, sozialen und ökonomischen Beziehungen der Ngonde zu den im benachbarten Tanzania siedelnden Nyakyusa (für historische Quellen siehe MacKenzie 1925, M. Wilson 1949, 1957, 1959, 1971, 1987, G. Wilson 1968a,b und Kalinga 1985) sind bis heute sehr eng und wurden bzw. werden kontinuierlich u.a. durch Heirats- und Handels- sowie kulturellen Beziehungen wie beispielsweise durch grenzüberschreitende Tanzwettkämpfe gepflegt – auch in Zeiten (1970er und 1980er Jahre), in denen zwischen den beiden Ländern Malawi und Tanzania politische Spannungen bestanden.

³⁸⁴ Zur präkolonialen Geschichte der Ngoni, die ebenfalls eine historisch einflussreiche Rolle bei Transformationsprozessen der *Northern Region* spielten, siehe stellvertretend Read (1968), zum historischen Verhältnis der Tumbuka und der Ngonde/Nyakyusa siehe z.B. Vail & White (1989 und 1991) sowie Kalinga (1985). In der älteren Literatur werden teilweise die Bezeichnungen Nkhonde oder Konde verwendet (M. Wilson 1987: 1, Fn. 1). Ich benutze in dieser Arbeit durchgängig den Begriff Ngonde für die in Malawi lebende oder aus Malawi stammende patrilinear organisierte, ethnische Gruppe (zur Diskussion verwandtschaftsethnologischer Aspekte bei den Nyakyusa/Ngonde siehe M. Wilson 1977, zur präkolonialen sozialen und politischen Organisationsstruktur der Ngonde siehe G. Wilson 1968b).

³⁸⁵ Zu Kritik an der Analyse des politischen Systems der Nyakyusa durch das Ehepaar Wilson siehe Charsley (1969), McKenny (1973), van Hekken (1970, 1986), sowie die Debatte zwischen Charsley und McKenny (1974) und zusammenfassend Hartmann (1991). Der Kritik, die sich sowohl auf methodische Aspekte der Wilsonschen Feldforschungen als auch auf die Interpretation sozialer Praxis z.B. der Organisation der *Age-Villages* der Nyakyusa bezieht und den generellen Vorwurf erhebt, die Wilsons hätten aus ihrer strukturfunktionalistischen Perspektive den heterogenen Charakter der Nyakyusa-Gesellschaft nicht in ausreichendem Masse gewürdigt, kann jedoch meiner Meinung nach nur sehr eingeschränkt zugestimmt werden.

Zur Swahili-Kultur der tanzanischen Küste besteht eine historisch bedingte, enge Beziehung.³⁸⁶ Diese äußert sich beispielsweise in der partiellen Übernahme sprachlicher Begriffe sowie in Diskursen über "die Swahili", in denen oftmals Bewunderung für deren "gutes Leben" das sie führten (ökonomisch erfolgreiche Lebensführung, [relativer] Reichtum oder die allgemeine Fähigkeit, das Leben zu genießen), ausgedrückt wird.³⁸⁷ Jedoch ist die Zuschreibung "der Swahilis" als clevere, smarte und schnell denkend und handelnde benachbarte Bevölkerungsgruppe im malawischen umgangssprachlichen Diskurs (oftmals werden alle aus Tanzania stammenden Individuen als "Swahili" bezeichnet) nicht konfliktfrei. Hinter der verbal ausgedrückten Bewunderung wurde bei einigen malawischen Gesprächspartnern auch Neid besonders auf die "Fortschrittlichkeit" der Swahili-Gesellschaft und auf den dortigen "höheren Lebensstandard" deutlich.³⁸⁸

Die direkt am Malawi-See gelegene Distrikthauptstadt Karonga *Town* verfügt im Vergleich zu Chitipa *boma* über eine bessere Infrastruktur. Ein funktionierender Flugplatz gewährleistet der malawischen und ausländischen Elite einen schnellen Zugang zur Stadt. In Karonga sind mehr Straßen geteert als in Chitipa, die Hauptstraße von Karonga *Town* bis zur Grenze nach Tanzania, wo tagsüber ein in den 1980er Jahren großflächig ausgebauter Grenzübergang dazu dient, den Auto-, Bus- und Lastwagenverkehr abzufertigen, ist in gutem Zustand, wenngleich auch die Qualität der Straßenverbindungen nach Süden mit zunehmender Entfernung zur Distrikthauptstadt rapide abnimmt. Die Stadt ist Verwaltungssitz und verfügt über einen großen Markt, einen Busbahnhof, Supermärkte, Banken, ein großes Hospital, Schulen, Restaurants, Hotels und Guesthouses.

Nahe der Distrikthauptstadt befinden sich paläontologische Ausgrabungsorte, an denen im Rahmen eines größeren, seit 1983 implementierten Langzeit-Forschungs-Projekts (*Hominid Corridor Research Project*, [HRCPP]), das von nationalen und internationalen Kooperationspartnern getragen wird, paläo-anthropologische Forschungen betrieben

³⁸⁶ Neben den aus dem Süden eingewanderten Ngoni und europäischen "Entdeckern", Abenteurern, Händlern, Kolonisatoren und Missionaren waren Vertreter der Swahili-Kultur im Verbund mit arabischen (Sklaven)Händlern verantwortlich für einschneidende soziale und politische Transformationsprozesse der Region. Die historische Beziehung der Ngonde zu Swahili-Händlern ist seit den 1880er Jahren dokumentiert (siehe z.B. Kalinga 1985: 121 ff.). Etwa zur gleichen Zeit (1875) kamen zunächst europäische Reisende, Händler und später Missionare nach Karonga (vgl. dazu z.B. Th. Meyer 1989 und G. Wilson 1968b: 9).

³⁸⁷ Diese Eigenschaften sind zusammenfassende Interpretationen von Äußerungen bei informellen Gesprächen, die ich mit verschiedenen männlichen Informanten unterschiedlichen Alters und heterogener sozialer Stati während meiner Feldforschung (zwischen 1998 und 2000) erhalten habe. Sie sind nicht mehr auf einzelne Personen zurückzuführen und spiegeln eine allgemeine Grundtendenz wider. Die religiöse Assoziation mit dem Islam, die im Gegensatz zur mehrheitlich christlich geprägten Bevölkerung des Karonga Distrikt steht, wurde kaum thematisiert.

³⁸⁸ In Erzählungen männlicher Jugendlicher der Post-Banda-Generation, die beispielsweise im informellen Sektor als Händler mit tanzanischen *Peers* konkurrierten, erschienen zuletzt genannte oftmals als "gewitzter" und "schneller" und mit den Prinzipien kapitalistischer Marktwirtschaft vertrauter gegenüber ihren malawischen Altersgenossen.

werden.³⁸⁹ Mittlerweile hat dieses Projekt mit internationaler Unterstützung zur Errichtung eines Museums (*Cultural and Museum Center Karonga* [CMCK], Malawi) geführt, das 2004 eröffnet werden konnte. Im Gegensatz zu der eher rural geprägten *Chitipa boma* wird *Karonga Town* eher urbaner Charakter zugeschrieben (vgl. auch Kapitel 3).³⁹⁰ Richtung Norden, etwa 15 km von *Karonga Town* entfernt, liegt Kaporo, an dem sich im späten 19. Jahrhundert der Markt des Sklavenhändlers Mlozi befand (siehe Kalinga 1985). Weiter nördlich, auf dem Weg nach Tanzania hatte sich an der Hauptverbindungsstraße ab der Mitte der 1990er Jahre ein reger mobiler Markt etabliert, der vornehmlich von tanzanischen männlichen Jugendlichen dominiert wurde, auf dem (inoffiziell) Währung nach Schwarzmarkt-Raten getauscht und Waren aus Tanzania und Konsumgüter meist chinesischer oder südost-asiatischer Provenienz feil geboten wurden (vgl. auch Kapitel 3). *Karonga Town* ist auch die erste Durchgangsstation von "Overland Travellern", die auf ihren touristischen Reisen durch Ostafrika und das Südliche Afrika unterwegs sind. *Karonga* war während der politischen Transformationsperiode Malawis eines der Zentren der politischen Opposition.

6.2 Genese und Geschichte der Tanzformen *Malipenga* und *Samba*

Die Männertanzformen *Malipenga* und *Samba*, entwickelten sich historisch aus der urbanen *Beni Ngoma*-Tanztradition der Swahili Küste, zu der unter anderem auch die in der gesamten Region aufgeführten Tänze *Mbeni*, *Kalela*, *Muganda* (in der Literatur verschiedentlich auch als *Mganda* oder *M'ganda* bezeichnet) gezählt werden.³⁹¹ *Malipenga* und *Samba*-Tänze werden größtenteils von Jugendlichen und jungen Männern aufgeführt. Sie unterscheiden sich hinsichtlich der Kostümierungen der Tänzer, der Choreographie der Tanzaufführungen und der Instrumentierung der Musiker. Auch die Inhalte der Lieder, die Organisationsformen der Gruppen sowie die sozialstrukturelle Zusammensetzung der Tanzformationen und das Sozialprestige, das sie genießen, variieren. Ich werde darauf weiter unten in diesem Kapitel näher eingehen.

³⁸⁹ Im Rahmen dieses Projekts kooperieren verschiedene malawische und deutsche Nicht-Regierungsorganisationen (NGOs) und private Sponsoren aus der Wirtschaft. Bisher konnten paläo-anthropologisch höchst relevante Funde geborgen und gesichert werden. So entdeckte 1991 ein internationales Team des "Hominid Corridor Research Project" die Überreste eines etwa 2.5 Millionen Jahre alten Unterkiefers eines *Homo rudolfensis* (UR 501). Dieses *missing link* aus Malawi schloss die Lücke zwischen Funden anderer hominider Ausgrabungsstätten in Ostafrika und dem Südlichen Afrika. Siehe dazu z.B. www.palaeo.net und www.senckenberg.de, Schrenk (2008) oder die Beiträge in Schrenk & Bromage (eds.) 1999. Einen populärwissenschaftlichen "Expeditionsbericht" bieten z.B. Schrenk & Bromage (2002).

³⁹⁰ Deshalb verwende ich zur Kennzeichnung der gleichnamigen Distrikthauptstadt Karongas den Zusatz "Town".

³⁹¹ Siehe Jones (1945), Mitchell (1956), Ranger (1975), Kerr & Nambote (1982), Matongo (1992), Pesek (1996, 1997), Kerr (1998), Hill (2001) und Hellinginger *et al.* (2007).

Die historischen Vorläufer *Mbeni*, *Kalela* und *Muganda* entstanden in Zusammenhang mit den verstärkten überregionalen Handelsbeziehungen, der kolonialistischen Eroberung der Swahiliküste durch die Europäer und der damit verbundenen starken militärischen Präsenz weißer Truppen. Verbreitet wurden die Tanzformen durch heimkehrende, schwarze Soldaten, die während des Ersten Weltkriegs im Dienste der Kolonialmacht gekämpft hatten. *Beni* ist die in das Swahili übernommene Bezeichnung des englischen Wortes "band", der aus der Kultur der Ngoni stammende Begriff *ng'oma* bzw. *ngoma* bedeutet gleichzeitig (große) Trommel und Tanzwettkampf (TTE/ETT 1996: 83).³⁹²

Die Auswahl der in diesem Kapitel behandelten Männertänze in Nordmalawi, die von Jugendlichen aufgeführt werden, ist auf eine kleine Anzahl von Tanzstilen beschränkt, die während der Zeit der Feldforschung aktiv aufgeführt wurden. Weitere in der Region prominente Männertänze sind *Ndingala* und *Fiwenga*. Während die erste Tanzform ausschließlich von älteren Männern zu rituellen Anlässen (wie beispielsweise der Einsetzung eines *Village Headman*) getanzt wird, handelt es sich beim *Fiwenga* um einen Tanz für junge Männer. Er wurde wahrscheinlich in den 1950er Jahren von Arbeitsmigranten aus Südafrika mitgebracht. Die ästhetischen Anleihen beim südafrikanischen *Township Jive*, einer damals weitverbreiteten Unterhaltungs- und Tanzmusik ist jedoch – auch in seiner malawischen Adaption – mittlerweile etwas aus der Mode gekommen, da auch die Anzahl der malawischen Migranten zu den südafrikanischen Minen abgenommen hat. Darauf deutet auch die geringe Anzahl von durch ältere Männer dominierter *Fiwenga*-Tanzgruppen in der Region hin.

Gemeinsam sind den Tanzaufführungen von *Malipenga* und *Samba* die formale Dominanz der großen Trommel (*ng'oma*) und das Moment der Agonalität, d.h. der Wettkampfcharakter.³⁹³ Das Prinzip der Agonalität, ein im gesamten Ost-, Zentral- und Südafrikanischen Bereich verbreitetes kulturelles Muster (vgl. Ranger 1975, Erlmann 1991, 1996; Pesek 1996, 1997, Barz 2004 sowie die Beiträge in Gunderson & Barz 2000), strukturiert auch andere Freizeitaktivitäten Jugendlicher und junger Erwachsener, wie beispielsweise die von Jugendlichen beiderlei Geschlechts in kirchlich organisierten Chorfestivals oder Sportwettkämpfe.³⁹⁴

Aus emischer Perspektive dienen die Wettkämpfe der Darstellung des Prestiges, des eigenen Stolzes und sozialen Ansehens der lokal organisierten Gruppen, aber auch zur Herstellung

³⁹² Zur Etymologie des Begriffs und der verschiedenen Schreibweisen und lokalen Verwendungen siehe die Ausführungen in Kapitel 1, zum spezifischen Verständnis von *ngoma* in Malawi siehe z.B. Friedson (1996) und Kubik (2004).

³⁹³ *Agon* (griech.) bezeichnet den "Wettkampf der alten Griechen; Streitgespräch der attischen Komödie" (Duden 2000: 146).

³⁹⁴ Zum Sängerwettkampf bei Chorfestivals siehe Kapitel 4. Bei männlichen Jugendlichen ist vor allem Fußball und Basketball beliebt (vgl. Kapitel 3), während Mädchen eher *Netball* favorisieren.

sozialer Kontakte mit konkurrierenden Gruppierungen und mit dem Publikum (Kerr & Nambote 1982). Etymologisch lässt sich der Begriff *Malipenga* von dem Chewawort *lipenga* ("Horn", "Trompete"), *Mganda*, *Muganda* bzw. *M'ganda* dagegen von dem Tumbukawort *ganda* ("marschieren wie die Soldaten") herleiten.³⁹⁵ Damit werden wesentliche Charakteristika der Tanzform, nämlich die militärische Organisationsform als Sing- und Spielgruppe, sowie die für die Melodien der Lieder strukturierenden Kalebassentrompeten, bereits durch den Namen des Tanzes deutlich.

Die Tanzformen wurden in der wissenschaftlichen Literatur aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben, interpretiert und bewertet. Mitchell (1956) konzentrierte sich bei der Interpretation des *Kalela* nahezu ausschließlich auf eine Imitation der europäischen, militärischen Attribute und deren Integration in einen "tribal dance". Damit betonte er die Militärsymbolik und beschränkte den Tanz vornehmlich auf seine symbolische Ebene. Vergessen wurde dabei die Aneignung eines übertribalen Organisationsprinzips, das, wie Matongo (1992) zeigte, zu politischen Handlungen führen konnte (z.B. zu Streiks wie im Jahre 1937). Die Tanzform des *Beni* oder *Kalela* war nicht ausschließlich Pantomime, Satire und/oder Protest gegen weiße Macht, sondern erfüllte auch historische Speicherfunktionen und ermöglichte den Teilnehmern selbstbestimmte politische und soziale Organisationsformen. Damit boten die Tänze eine identitätsstiftende Institution zur aktiven Gestaltung der sozialen Ordnung an.

Ranger (1975) sah im Beni-Komplex die Antwort auf die Modernisierungs- und Transformationsprozesse der Welt und gleichzeitig den Versuch einer enttribalisierten und entwerteten Elite, sich neu in der transformierenden Gesellschaft zu positionieren (z.B. auch in Opposition zu den *Elders*). Dafür spricht auch die Beobachtung, dass es Soldaten (beispielsweise aus den *King's African Rifles*) waren, die den Tanz ins heutige Malawi brachten (Kerr & Nambote 1982, Kerr 1998: 48f.). Für Matongo (1992) besitzen die *Beni*- und *Kalela*-Tänze "tribalistische" (ethnische) Elemente, wie z.B. die lokale Sprache der Texte, in denen mittels der "poetic license" im Rahmen der *Performances* Kritik geübt und Politik gemacht werden konnte. Durch die Zugänglichkeit für ein größeres Publikum ist die Tanzform für ihn keine Form der Klassen- oder "Rassenrepräsentation", sondern im ursprünglichen Sinne Volkskultur.³⁹⁶

³⁹⁵ Die Tanzform *Muganda* (*Mganda*/*M'ganda*) ist auch im Osten Zambias verbreitet (Kerr & Nambote 1982: 1).

³⁹⁶ Die Verwendung der Kategorie "Volkskultur" ist problematisch und kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden (siehe dazu stellvertretend Burke 1981). Hier wird sie im Sinne einer ideal-typischen Deckungsgleichheit von kulturellen Produzenten und Konsumenten verwendet. Siehe dazu auch die Ausführungen zu *popular culture* in der Einleitung dieser Arbeit.

In kritischem Anschluss an Mitchell (1956) und Ranger (1975) wurde von einigen Autoren (z.B. Kerr & Nambote 1982 und Kerr 1998) die Tanzform *Malipenga* in Malawi als soziale Institution interpretiert, die ein Parallelsystem oder Konkurrenzsystem zur tradierten soziokulturellen Ordnung etablierte, indem Autoritäten und Organisationsstrukturen jenseits der *Village Headmen* geschaffen wurden. Sie gewährleistete einerseits die Wiedereingliederung von z.B. durch temporäre (Arbeits)Migration entfremdeter Mitglieder der Dorfgemeinschaft, andererseits auch eine Teilnahme und eine (kontrollierte) Aneignung der Moderne. Diese Aneignungsprozesse drückten sich zunächst durch die Übernahme und lokale Verarbeitung militärischer und administrativer Symbole der Kolonialmächte, dann durch die Integration nicht-militärischer kapitalistischer Symbole der afrikanischen Migrationsländer und schließlich durch die Übernahme politischer und Symbole der postkolonialen Regierung und des Nationalstaats in der Ausformung unterschiedlicher Tanzstile aus.

Die Tanzform *Malipenga* wird vornehmlich verstanden als historische Antwort auf Prozesse der Urbanisierung, der Militarisierung der Gesellschaft und der ethnischen Heterogenisierung (räumliche Mischung verschiedener Ethnien) z.B. durch Arbeitsmigration. Kerr & Nambote (1982: 7) verweisen auf einschneidende soziale Transformationsprozesse und darauf, wie diese auf der lokalen Ebene verarbeitet werden: "The contrast between the fairly rigid militaristic bureaucracy of Malipenga and the much more humane community values which inform its ethical core, provides a creative tension in the mime. The dance hierarchy mediates the stratification introduced into (...) society by its articulation with colonial bureaucracy, educational systems and class values derived from capitalism. But this stratification is undermined, not only by indigenous community values, but also (...) by the imperatives of post-colonial historical forces."

Im Gegensatz zu Mitchell (1956) verstehen die beiden Autoren jedoch die tänzerische Praxis und die Organisationsstruktur der *Malipenga*-Gruppen weniger als Akte der kritiklosen Übernahme kolonialer Ordnungsvorstellungen und als Akzeptanz kolonialer (Über)Macht durch die von Machtpositionen des kolonialen Apparats ausgeschlossenen Kolonialiserten, sondern als einen komplexen Aneignungsprozess, bei dem die Ambiguität der Zuletztgenannten gegenüber der herrschenden europäischen Elite deutlich wurde. In Anerkennung der dialektischen Verhältnisse historischer sozialer und politischer Kräfte beschließen Kerr & Nambote (*ibid.*: 17) ihre Analyse der *Malipenga*-Tanzform: "The mime has given (...) the ability to respond creatively to the complex pressures associated with the penetration of Western values. It provides a cultural matrix within which the poles of stratification, individualism and bureaucratic discipline on the one hand and communal

integration and solidarity on the other can be explored and controlled. Malipenga also provides cultural tools which a fairly remote and peripheral people are able to use to negotiate their psychological dependence on metropolitan values and pressures."

Gleichzeitig wird in der Literatur auf die Möglichkeit der jungen männlichen Tänzer und Musiker hingewiesen, durch ihr Engagement in den *Malipenga*-Gruppen gerontokratisch bedingte, lokale Konflikte zu thematisieren (Mushani 1972/73). Es bestehen allerdings wesentliche Unterschiede zwischen *Beni Ngoma* der Swahili Küste und *Malipenga* in Nordmalawi: Der Einfluss des Islam wurde durch den des Christentums abgelöst, aus einem gemischtem Tanz wurde ein reiner Männertanz, dem in Malawi separate Frauentänze (*Chilimika* und *Chioda*) gegenüberstehen (Kerr & Nambote 1982) und aus einem urbanem Phänomen wurde ein mehrheitlich rurales.³⁹⁷ In ihrer historischen Aufarbeitung der Genese der Tanzform auf Likoma Island weisen Kerr & Nambote (*ibid.*) auf die bedeutende Rolle des *Malipenga* für die Missionarsarbeit in den 1920er Jahren hin. Waren die Missionare zu Beginn der 1920er Jahre noch gegen die Tanzform eingestellt und verboten beispielsweise den Teilnehmern der Tanzveranstaltungen den Besuch des Gottesdienstes, so wurde doch schnell die Möglichkeit entdeckt, *Malipenga* im Dienste der Missionierung zu funktionalisieren. So waren zum Ende der 1920er Jahre Missionare aber auch Kolonialbeamte in führenden Positionen als "Patrone" ("Kings") der Tanzgruppen vertreten (*ibid.*: 4). Dies mag auf den ersten Blick eher auf eine große Differenz zu den ursprünglichen Tänzen verweisen, doch wurde die Tanzform den neuen lokalen Rahmenbedingungen in Malawi, wie beispielsweise dem Christentum als dominante Ideologie, der Geschlechtertrennung der sozialen und kulturellen Sphären und der ländlich geprägten Struktur angepasst, ohne einen völligen Bedeutungswandel zu erfahren.

Unter der Herrschaft H.K. Bandas fällt die Diffamierung bzw. sogar Unterdrückung und Bekämpfung der *Malipenga* Tradition (vgl. Lwanda 1995: 52-53), die vornehmlich im nördlichen Teil d.h. in nicht durch die Chewakultur dominierten Regionen des Landes verbreitet war (z.B. in Chitipa, Karonga, Nkhata Bay, Salima oder Mangochi), auf. Dadurch wurde eine Marginalisierung der Tanztradition angestrebt. Banda ließ unterschiedliche Tanzperformances meist zu parteipolitischen Anlässen "auf Bestellung" aufführen. Dies ist einerseits im Kontext der Hegemonialisierung der malawischen Nationalkultur als Chewakultur zu sehen, andererseits jedoch sicherlich auch als Ausdruck der Angst Bandas vor

³⁹⁷ In ihrer Studie auf Likoma Island vertreten Kerr & Nambote (1982: 3) die Hypothese, der *Beni*-Tanz sei dort deshalb abgelehnt worden, weil weibliche und männliche TänzerInnen zusammen getanzt hätten. Deshalb wäre dieser Tanzstil von der Bevölkerung boykottiert worden und es hätten sich mit *Malipenga* und *Chioda* in Malawi zwei separate, geschlechtshomogene Tanzformen entwickelt.

eigenständig sich entwickelnden Organisationsformen junger Männer, die erhebliches kritisches Potential in sich bargen (siehe Chimombo & Chimombo 1996 und Chirwa 1994). Nach Lwanda (1995) wurden die Tanzformen unter Banda als "folkloristische" Aufführungen bei nationalen Unabhängigkeitsfeiern zur Lobpreisung des Regenten funktionalisiert. Zur Erklärung dieser (kultur)politischen Strategie Bandas führt er aus: "The common thread here was the strong cultural societies which had resisted colonial interference, had contributed significantly to the anti-colonial, anti-federation and independence struggle and which were likely to resist Dr Banda's Chewa cultural designs" (*ibid.*: 53).

Keineswegs war in der sozialen Praxis jedoch ein Verschwinden der Tanzform *Malipenga* in Malawi während der Ära Bandas die Folge, sondern lediglich eine "Verbannung" aus dem "offiziellen" kulturellen Diskurs tänzerischer Repräsentationsformen – es sei denn als folkloristische Inszenierung bei nationalen Unabhängigkeitsfeierlichkeiten. Auf der lokalen und regionalen Ebene wurde die Tradition auch während der Herrschaft H.K. Bandas und der Einheitspartei MCP fortgeführt.

6.3 Lokale Adaption der Tanzformen in Karonga

Im Gegensatz zu Chitipa, wo *Malipenga*-Tänze schon in den 1970er Jahren nicht mehr praktiziert wurden (Mushani 1972/73) und wo es auch in den 1990er Jahren zu keiner Wiederbelebung der Tanztradition kam (eigene Beobachtung und Information aus informellen Gesprächen mit verschiedenen verschiedener *Village Headmen* und Jugendlichen in Chitipa *boma* und Misuku Hills 1998-2000), hatte in Karonga nach dem politischen Wechsel in Malawi eine Art *Revival* der vergleichenden Wettbewerbe verschiedener Tanzteams stattgefunden, nachdem die Anzahl der malawischen *Malipenga*-Gruppen und deren Teilnehmer in den 1970er und 1980er Jahren rückläufig waren. Ab den 1990er Jahren hatte sich dort die Anzahl der verschiedenen Tanzgruppen und Tanzstile mit dem zunehmenden Machtverlust H.K. Bandas wieder vergrößert, die Anzahl der Tänzer innerhalb einer Dorfgruppe jedoch erheblich verringert.³⁹⁸

Ich konnte während meinen Forschungsaufenthalten in Malawi im Oktober und November 1998 und zwischen August und Oktober 1999 verschiedene *Malipenga*-Wettkämpfe und Probesituationen im Karonga Distrikt beobachten. Damit kann der von Kerr (1998: 46ff) beschriebenen Verbreitung des Tanzes in Malawi auch dieser Distrikt hinzugefügt werden. Die Klassifikationen der *Malipenga*-Stile entsprechen der emischen Perspektive des

³⁹⁸ Persönliche Information des *Kings* der Berlin *boma* aus Ngosi Village, Karonga Distrikt, 12.09.99.

Publikums, das im Diskurs über die Tanzstile diese Bezeichnungen verwendet. Die Mitglieder der Tanzgruppen verwendeten bei Gesprächen meist nur den Begriff "*Mapenenga*" für ihren speziellen Tanzstil (vgl. Mushanis 1972/73 Beitrag zu der Tanzform in Chitipa). Dies ist eine lautmalerische Übernahme des Chichewa-Begriffs. Da in der Literatur jedoch vorwiegend der Begriff *Malipenga* verwendet wird (Ausnahme: Mushani 1972/73), übernehme ich im folgenden Text diese Praxis.

Folgende Stile des *Malipenga* wurden in Nordmalawi zwischen 1998-2000 aufgeführt:³⁹⁹

(a) *Malipenga ghanghili* ("Malipenga mit dem Stock")

(b) *Malipenga mighuso* ("Malipenga der 'Stenze'")⁴⁰⁰

(c) *Malipenga nkombo* ("Malipenga mit Kalebassen")

Der *Malipenga ghanghili*-Stil etablierte sich nach dem Ersten Weltkrieg in Malawi, Mitte der 1940er Jahre kam der Stil des *Malipenga mighuso* auf, dem ab Ende der 1960er Jahre der *Malipenga nkombo* folgte. Mittlerweile existieren alle Stilarten in Karonga nebeneinander, so dass heute von einer erheblichen stilistischen Differenzierung der *Malipenga*-Tänze im Karonga Distrikt gesprochen werden kann. Diese stilistische Ausdifferenzierung drückt sich auch in einer bewussten Abgrenzung der Tanzformen gegeneinander bzw. in einer Akzeptanz eines spezifischen Stils als ähnlich und damit direkt mit dem eigenen Tanzstil vergleichbar aus: Während die *Malipenga ghanghili*-Gruppen sich nur untereinander messen, treten die Teams der beiden letztgenannten *Malipenga*-Stile (*M. mighuso* und *M. nkombo*) innerhalb eines Wettbewerbs gegeneinander an.

³⁹⁹ Zu lokalen Ausprägungen der Tanzform in Malawi siehe beispielsweise Koma-Koma (1965), Mushani (1972/73), Mwale (n.D.), Kerr & Nambote (1982), Kimama-Konala (1982), Chirwa (1994), Kerr (1998) und Kubik (2004: 310 f.).

⁴⁰⁰ "Stenz": umgangssprachlich für eitler, selbstgefälliger junger Mann (Duden 2000: 926). Der Begriff wird hier nicht im pejorativen Sinne verwendet, sondern soll den für diesen Tanzstil charakteristischen, narzisstischen Zug der tänzerischen *Performance* betonen.

Abb. 57



Malipenga ghanghili boma bei einer Tanzvorführung in Chitipa boma.

Abb. 58a



Abb. 58b



Malipenga nkombo der "Tulipo Yafeti boma" bei einem Tanzwettkampf im Karonga Distrikt in typischer Reihenformation. Im Hintergrund ist die Gruppe der Musikanten (Kalebassenspieler, Trommler und Sänger) zu erkennen.

Abb. 59a



Abb. 59b



Malipenga mighuso der "Lwasho boma" bei einem Tanzwettkampf im Karonga Distrikt.

Die Perspektive auf lokale, malawische Adaptionen der Tanzform als *Malipenga* im Karonga Distrikt Malawis wird ergänzt durch den *Samba*-Tanzstil, der als neuere Entwicklung ab den späten 1980er Jahren von Tanzania nach Malawi kam.⁴⁰¹ Dieser wird vor allen Dingen von jüngeren Männern im Wettbewerbsmodus getanzt, wobei ausschließlich *Samba*-Gruppen miteinander konkurrieren. Der Begriff *Samba* bezeichnet die für diesen Tanz spezifische Zusammenstellung der Musikinstrumente, bzw. Teile der Kostüme (Bänder aus bunten

⁴⁰¹ Persönliche Information von Mitgliedern diverser *Samba*-Gruppen im Karonga Distrikt (1998 und 1999).

Stoffstreifen) mit denen auch teilweise die Trommeln geschmückt werden (siehe die Abb. 60, 65 und 67).⁴⁰²

Abb. 60



Samba-Tanzgruppe bei einem Tanzturnier im Karonga Distrikt.

Malipenga-Tanzgruppen sind auf Basis des jeweiligen Heimatdorfes und der Altershierarchie unter Verwendung militärischer und ziviler Rangbezeichnungen organisiert. Die Tanzgruppe einer Dorfgemeinschaft wird als *boma* (Pl.: *maboma*) definiert, der bestimmte Namen des Heimatdorfes oder Spitznamen des Dorfes vorangestellt werden.⁴⁰³ *Samba*-Gruppen bezeichnen sich dagegen als "Group" oder "Band".⁴⁰⁴ So trägt beispielsweise die *Malipenga*-Gruppe aus Ngosi Village im Karonga Distrikt den Titel "Berlin *boma* (Channel Africa)".⁴⁰⁵

⁴⁰² Weder konnte eine Verbindung dieser Musiktradition zu einem von Malamusi (1993) beschriebenen, mit einer spezifischen mit acht Trommeln und Rasseln von männlichen Jugendlichen in Südmalawi (Bangwe) Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre aufgeführten musikalischen Stil namens "Samba Ng'oma Eight" noch mit dem in Brasilien praktizierten Musik- und Tanzstil "Samba" empirisch nachgewiesen werden.

⁴⁰³ Beispiele dafür sind Mzumbazumba *boma*, Yapheti Tulipo *boma* oder Nthola Chata *boma*. Zur Bedeutung des Begriffs *boma* siehe Kapitel 3.

⁴⁰⁴ Beispiele dafür sind Kalimanjira *Samba Group*, Mwambetanya *Samba Group*, Mwangwera *Samba Group* oder Kagera *Jazz Band*.

⁴⁰⁵ Der erste Teil des Titels verweist auf die historische Erfahrung, dass es eine deutsche Baufirma (Philip Holzmann AG) war, die die Hauptstrasse zur Grenze nach Tanzania ausbaute. Deren damaliger Firmensitz wurde mit Berlin assoziiert. "Channel Africa" bezieht sich auf eine in Südafrika ansässige Radiostation, die während der Krise des Banda-Regimes kritische Berichterstattung über die Umbruchphase leistete. Namen europäischer und afrikanischer Metropolen und Kolonialländer (z.B. Dar es Salaam, London oder England) als

Eine andere *Malipenga*-Gruppe aus Kyela in Tanzania nennt sich "Mdobbo Ikolo Group" und verweist mit ihrem Motto "Madilu System" auf den beliebten, ursprünglich aus dem Kongo stammenden Popmusikstil des *Kwasa Kwasa*.⁴⁰⁶ Manchmal werden die Mottos der Teams durch Jahreszahlen ergänzt. Diese werden auf die große Trommel (*ng'oma*) geschrieben und verweisen auf das Gründungsdatum der Tanzgruppe. Diese Praxis ist häufig bei dem historisch ältesten Stil der *Malipenga ghanghili*-Gruppen. Während sich die stilistisch heterogenen *Malipenga*-Formationen dem Namen nach territorial über ihr Heimatdorf definieren, verstehen sich die *Samba*-Gruppierungen als eine ihrem Heimatdorf verbundene, künstlerische Neigungsgruppe eines homogenen Tanz- und Musikstils ohne den Zusatz "boma". Die *Samba*-Gruppen benennen sich zwar nach ihrem Herkunftsort, signalisieren mit ihrer Namensgebung jedoch im Gegensatz zu den *Malipenga*-Formationen nicht eine kollektive Identifikation mit der politischen Organisationsstruktur des heimatlichen Dorfs.

Das Mittanzen männlicher Jugendlicher bei *Malipenga*-Tanzvereinigungen ihrer Dorfgemeinschaft ist nicht immer ganz freiwillig. Manchmal wird auf die männlichen Jugendlichen eines Dorfes Druck ausgeübt, sich an bestehenden Tanzvereinigungen zu beteiligen. Dadurch entsteht ein Gruppenzwang an den nächtlichen, geheimen Proben des im jeweiligen Heimatdorf praktizierten spezifischen Tanzstils teilzunehmen, bei denen die Tanzschritte gelernt werden, die später im Wettkampf den Eindruck erwecken sollen, die entsprechende Tanzgruppe könne scheinbar mühelos und intuitiv komplexe Tanzfiguren vorführen. Jugendlichen und jungen Männern, die sich weigern bei den *Malipenga*-Formationen mitzumachen, ist auch nicht erlaubt bei Tanzwettkämpfen zuzusehen. Sie werden von den Anderen als "unrein" betrachtet, verbal als "unwissende 'Dörfler', die nichts von der Welt verstehen" verspottet, bzw. von den Tanzgruppenmitgliedern oder Helfern verjagt oder sogar verprügelt.⁴⁰⁷ Die *Samba*-Gruppen proben nicht nachts, sondern tagsüber. Ein wie bei den *Malipenga*-Gruppen ausgeübter Zwang zum Mitmachen konnte nicht verifiziert werden.

Malipenga-Tanzgruppen sind formal streng hierarchisch und arbeitsteilig organisiert. An der Spitze der Personalhierarchie der *Malipenga*-Gruppen steht der "King" (eventuell mit einem Vertreter), danach folgen die Ämter des "Governors", des oder der "Judges", des "Doctors",

Teile der Selbstbezeichnungen malawischer *Malipenga*-Gruppen wurden auch schon in den 1970er und 1980er Jahren verwendet (siehe z.B. Kerr & Nambote 1982).

⁴⁰⁶ Vgl. dazu auch Kapitel 4. Madilu System ist der Name eines bekannten aus dem Kongo stammenden Popmusikers.

⁴⁰⁷ In Chitonga werden junge Männer, die sich weigerten, den Tanzgruppen beizutreten, mit dem Begriff "*mkhosa*" bezeichnet, der auf eine dörfliche und geistige Zurückgebliebenheit (im Gegensatz zur Vorstellung einer städtischen Gewandtheit) und auf Schmutz verweist (persönliche Information von Zuschauern und Aktiven eines Tanzwettkampfs in Mkondesi Village, Nkhata Bay, 21.08.99). Inwieweit dies auch für die *Samba*-Gruppen gilt, konnte nicht eindeutig in Erfahrung gebracht werden.

des "Timekeepers", des "Inspectors", des "Regiment Sergeant Majors" (R.S.M.), des "Secretaries" (eventuell mit einem Vertreter), des "Treasurers", des "Captains", des "Adjents", der "Sergants" und der "Drum Beater". Danach folgen die "Soldiers" (Tänzer) und die "Singers" bzw. "Common Soldiers" (Kalebassenspieler), die in Tenöre und Bässe unterteilt sind.

Samba-Gruppen sind ähnlich organisiert, sie treten aber wie die *Malipenga mighuso*-Teams ohne Kalebassen auf. Bei allen Tanzformen gibt es eine äußere Gruppe von Amtsträgern ("officers"), die nicht an der Tanzperformance aktiv teilnimmt und deren Aufgabe in der Koordination, Organisation und Überwachung der Gruppenperformance besteht. Diese bezeichne ich als Funktionäre. Sie sind meist über 30 Jahre alt, werden von der gesamten Gruppe gewählt und sind jederzeit auch wieder durch diese absetzbar. Die eigentlichen aktiven Akteure (Musiker und Tänzer) sind jüngeren Alters und unterstehen den Funktionären.

Nach Kerr & Nambote (1982) werden die Führungspositionen der Tanzgruppen durch die Wahl der aktiven Tänzer und Musiker besetzt. Nach der anfänglichen Dominanz europäischer Vertreter der Kirchen und der Kolonialverwaltung wurden ab Mitte der 1930er Jahre diese Ämter durch geeignete indigene, ältere Männer eingenommen, sofern sie die nötige "Begeisterung" für die Tanzform zeigten und in der Lage waren, diesen Enthusiasmus durch materielle Unterstützung der Tanzgruppen glaubhaft zu demonstrieren (*ibid.*: 6). Obgleich auch vereinzelt *Village Headmen* als "Kings" auserkoren wurden, waren es vornehmlich Vertreter der formal gebildeteren, westlich orientierten, lokalen Eliten, wie beispielsweise Lehrer, *medical officers* oder mittlere bis höhere Angestellte, die nun diese Ämter ausübten. Damit traten sie potentiell in Konkurrenz zur lokalen, tradierten politischen Organisationsstruktur und zu deren Amtsinhabern. Dieses Verhältnis kann jedoch auch als ein komplementäres gesehen werden. So erklärte beispielsweise der bereits in Vignette 1 zitierte Guy Komplota, der "King" der *Waya boma* auf Likoma Island, Anfang der 1980er Jahre: "I am not the village headman, though I was elected King of Mganda. The difference between a village headman and a Mganda King is that the latter is a performance leader, whereas the former deals with settling village affairs. However, sometimes a Mganda King can share knowledge with the village headman, so they can assist each other in the affairs of the village" (zit. nach Kerr & Nambote 1982:6).⁴⁰⁸ Eine andere Möglichkeit des Aufstiegs in höhere Ränge der Tanzgruppen sind neben moralischer Integrität auch qualitativ hochstehende tänzerische Fähigkeiten: "[I]t is important to notice that skill in dancing is a very important

⁴⁰⁸ Zum Originaltext der Interviewaussage siehe Kerr & Nambote (1982: 6, Fn. 18).

criterion for selection to the upper ranks rather than simply status ascribed by colonial or post-colonial authorities" (*ibid.*: 8). Die unterschiedlichen Weisen des Aufstiegs in der hierarchischen Organisation werden auch in der Choreographie der Aufführungen und durch die Gestaltung der Uniformen (siehe weiter unten) ausgedrückt. Während der Aufführungen bewegen sich die weniger tänzerisch virtuoson Funktionäre in der letzten, während die durch ihre tänzerische Begabung in höherer Ränge aufgestiegenen Gruppenmitglieder ("soldiers") in der ersten Reihe auftreten.

Die Partizipation verschiedener Altersklassen ist - abhängig vom jeweiligen Tanzstil - unterschiedlich. Die Funktionäre aller *Malipenga*-Stile sind oft weit älter als 30, die Aktiven meist unter 25 Jahren. Der *Malipenga ghanghili* wird meist von älteren Mitgliedern getragen, die Altersstruktur der beiden anderen *Malipenga*-Stile und beim *Samba* ist jünger. Oft sind *Malipenga mighuso*- und *Malipenga nkombo*-Gruppen sehr junge Nachwuchstänzer angegliedert, die räumlich etwas abgesondert (in der letzten Reihe) mittanzen. Bei den Aktiven (Musikern und Tänzern) handelt es sich im Falle des *Malipenga mighuso* und *nkombo* sowie beim *Samba* meist um Schüler oder Schulabgänger bzw. Schulabbrecher, die einen niedrigen Schulabschluss besitzen (meist Standard 6-8) und nicht die *Secondary School* besucht haben. Es sind die im Dorf zurückgebliebenen, die nicht aus Gründen der Ausbildung oder der dauerhaften Arbeitsmigration das Dorf verlassen haben. Sie betreiben im wesentlichen Landwirtschaft. Mehr als die Hälfte der befragten Gruppenmitglieder ist nicht verheiratet.

6.4 Aufführungen der Tänze

Bei der Aufführungspraxis der Tanzformen lassen sich zwei Modi unterscheiden: die Proben und der Wettkampf.

6.4.1 Proben

Jenseits der bereits erwähnten nächtlichen Proben bei den *Malipenga*-Stilen werden Proben auch tagsüber durchgeführt, besonders wenn ein Tanz-Wettbewerb in Aussicht steht.⁴⁰⁹ Dann proben sowohl *Malipenga*- als auch *Samba*-Gruppen außerhalb des Dorfes auf einem Platz unter Bäumen. Dabei sind die Tänzer oftmals nicht mit der vollständigen Tanzuniform

⁴⁰⁹ Kerr & Nambote (1982: 9) unterscheiden grundsätzlich zwischen zwei unterschiedlichen Typen von Proben bei *Malipenga*-Tanzgruppen: Der eine Typ ("general rehearsal") dient der physischen "Fitness" der Musiker und Tänzer, der andere spezifischen Vorbereitungen für Tanzwettkämpfe.

bekleidet, manchmal fehlen auch Teile der Instrumente. Einzelne Tanzsequenzen werden durch wiederholte Versuche eingeübt, Tanzschritte gegebenenfalls stilistisch verfeinert und Liedertexte gelernt. Hier steht das kollektive choreographische Arrangement der Gruppen im Mittelpunkt und es werden vornehmlich Fertigkeiten gefördert, die der Steigerung der Ästhetik der *Tanzperformance* dienen. Meistens ist bei den Proben der *Malipenga maboma* nur einer der Funktionäre niedrigen Ranges der jeweiligen Gruppe anwesend, der das Training leitet. Bei den *Samba*-Bands fehlt diese Kontrollfunktion bei den Proben meist, hier trainieren die Musiker, Tänzer und Sänger alleine.

Abb. 61



Probensituation einer Malipenga mighuso boma (Lwasho boma) etwas außerhalb des Dorfes im Karonga Distrikt.

6.4.2 Tanzwettkämpfe

Die Tanzformen werden von verschiedenen Tanzgruppen der Dörfer im Rahmen von Wettkämpfen aufgeführt. Die Tanzsaison ist in der Trockenzeit. Sie beginnt etwa ab Ende Juni/Anfang Juli, wenn die Vorräte an Feldfrüchten wie beispielsweise Reis, Mais, Bohnen oder Cassava groß sind und dauert bis zum Ende der Trockenzeit im November/Dezember jeden Jahres. Damit ist gewährleistet, dass einerseits Zeit für die Aufführung der Tänze zur Verfügung steht, da die Feldarbeit weitgehend ruht. Andererseits stehen genügend

Nahrungsmittel zur Verfügung, die während der Veranstaltungen konsumiert werden können.⁴¹⁰

Eine exemplarische Beschreibung eines Tanzwettkampfs habe ich bereits an anderer Stelle (Seebode 2003) vorgenommen. Deshalb möchte ich hier nur die wesentlichen Aspekte aus der performativen Praxis kurz zusammenfassen. Wenn eine Tanzgruppe bereit ist für einen Wettkampf, werden zu Beginn der Tanzsaison mehrere andere davon in Kenntnis gesetzt und über den Termin informiert. Der Führer einer Tanzgruppe ("King") verfasst eine schriftliche Einladung in Form eines Briefes, der potentiellen Teilnehmern überbracht wird. Darin werden die Gruppen zum Dorf der Gastgeber eingeladen. Dies geschieht einige Wochen im Voraus, damit den Tänzern Zeit für Proben bleibt.

Meist dauert ein *Malipenga*-Tanzfestival bis zu vier Tagen (von Donnerstag bis Sonntag), wobei der erste und der letzte Tag vornehmlich für die An- bzw. Abreise der Besucher vorbehalten ist. *Samba*-Wettkämpfe sind zeitlich meist nur auf den Samstag und den Sonntag beschränkt. Während donnerstags und freitags die *Malipenga*-Teams der Besucher im gastgebenden Dorf eintreffen und vereinzelte Proberunden stattfinden, ist der Höhepunkt der Veranstaltung samstagnachmittags. Der Sonntag steht offen für den Besuch der Kirche und für die Rückreise der Besucher. Die Gäste sind im Dorf der Veranstalter untergebracht und werden auch von diesen gepflegt. Das Prinzip der Reziprozität wird durch ein Rotieren der Gastgeberrollen gewahrt. Die dadurch kreierte Austauschbeziehungen sind bei den beiden historisch jüngeren *Malipenga*-Stilen (*Malipenga mighuso* und *Malipenga nkombo*) regional meist innerhalb Malawis auf die Nordregion beschränkt, beim *Malipenga ghanghili* sind sie auch grenzüberschreitend und können (wie auch beim *Samba*) bis nach Tanzania reichen.⁴¹¹

Nachdem die mit Palmblättern gedeckten, zur Tanzfläche hin offene Unterstände ("stalls") für die Amtsinhaber der *Malipenga*-Gruppen errichtet sind (siehe Abb. 62) und die Tanzfläche durch aus Palmfasern geflochtene, auf dem Boden ausgelegte Seile oder durch Linien aus kleinen Steinen markiert wurde, ist die Örtlichkeit für die Veranstaltung vorbereitet. In den Unterständen sind Stühle oder Holzbänke und jeweils ein Tisch aufgebaut. Für die "Kings", die zur Rechten von den "Doctors" und zur Linken von den "Judges" eingerahmt werden, stehen Stühle bereit, deren Lehnen mit Fell bezogen sind.

⁴¹⁰ Deshalb schreiben Autoren wie Kerr & Nambote (1982: 8) der Tanzform auch eine rituelle Funktion der für bäuerliche Gesellschaften typischen "surplus consumption" zu.

⁴¹¹ Hierbei spielt die ethnische Identifikation der in Karonga lebenden *Ngonde* mit den im südlichen Tanzania lebenden *Nyakyusa* (siehe MacKenzie 1925, Wilson, G. 1968a,b; Wilson, M. 1957, 1959, 1971, 1977; Hartmann 1991) eine entscheidende Rolle.

Abb. 62



Tanzplatz mit Unterständen für die Funktionäre der Malipenga-Gruppen (M. mighuso und M. nkombo) bei einem Tanzwettkampf in Ngosi Village (Karonga Distrikt).

Meist treffen die Teilnehmer der *Malipenga*-Veranstaltungen bereits einige Zeit vor dem Beginn des eigentlichen Wettkampfs (donnerstags oder freitags) bei den Gastgebern ein. Vor Beginn des "offiziellen" Wettkampfs, samstagnachmittags, tanzen sich die einzelnen Gruppen warm. Dabei sind die Kostüme der Tänzer teilweise noch nicht vollständig und die Instrumente noch nicht komplett verfügbar. Um die Trommeln für den eigentlichen Auftritt optimal zu präparieren, werden aus Blättern und Reisig Feuer entfacht und die Trommeln darüber angewärmt, wobei die Trommelfelle vorher mit Wasser befeuchtet werden ("warming up the drums") (siehe Abb. 63). Sind die letzten technischen Vorbereitungen der Tanzgruppen für den Tanzwettkampf getroffen, beginnt der Wettstreit, der in mehreren Durchgängen verläuft, bei denen die Tanzgruppen intermittierend auftreten.

Abb. 63



Trommeln einer Samba-Gruppe vor dem Beginn der Performance im Karonga Distrikt. Nachdem die Felle der Trommeln mit Wasser befeuchtet worden sind, werden sie am Feuer aufgewärmt, um ein optimales Klangergebnis zu erzielen.

Kerr & Nambote (1982: 12-14) unterscheiden drei Phasen der *Malipenga*-Aufführungen: In der erste Phase, dem "Prolog", erfolgt zunächst die rituelle Reinigung (*matchowa*) des Tanzplatzes, um potentiell magische Kräfte gegnerischer Tanzgruppen unschädlich zu machen und dadurch eine ungestörte und gelungene Vorstellung der eigenen *boma* zu gewährleisten. Daran nehmen ein Trommler und zwei Funktionäre teil, die sich magischer Techniken bedienen.⁴¹²

In der darauffolgenden zweite Phase (*chilomo*) steht zunächst die tänzerische, artistische *Performance* der gesamten Gruppe im Mittelpunkt. Zum Ende dieser Phase wird den Aufführenden mehr Raum für individualistische Tanzeinlagen gewährt. Am Beispiel der von mir beobachteten *Malipenga nkombo*-Gruppen, die meist aus maximal zehn Tänzern, drei Trommlern und bis zu fünf Tenorkalebassenspielern bestanden, möchte ich nun eine kurze Beschreibung der performativen Praxis in dieser Phase geben: Nachdem sich die Teilnehmer vorgestellt haben, beginnen die Tanzrunden, die zeitlich von den "Timekeepers" strukturiert

⁴¹² Kerr & Nambote (1982: 12) beschreiben diese Praxis der rituellen Reinigung in den 1980er Jahren: "One of the officers carries a fly whisk and a small calabash containing charms to be scattered around the arena. The second officer carries a whistle. All three performers wear red ribbons and one of their slogans is 'red for danger'. The two officers dance with a snake-like meandering path, stopping occasionally to challenge the audience or other Bomas." Diese Praxis konnte ich in Karonga ausschließlich bei Aufführungen von *Malipenga ghanghili*-Gruppen beobachten.

werden. Nachdem eine Gruppe musizierend und tanzend aus der Arena ausgezogen ist, betritt die nächste den Tanzkreis, deren Musiker bereits begonnen haben zu spielen. Nacheinander bahnen sie sich den Weg zur Bühne. Die Oberkörper der Tänzer wiegen sich bereits sanft zum Klang der Kalebassen und zum Rhythmus der Trommeln. Beim Einzug in die Tanzarena stehen die Funktionäre der Gruppe an der Spitze, danach folgen die Musiker, zuletzt die Tänzer. Die Tänzer in der ersten Reihe haben jeweils eine große Basskalebasse in den Händen. Die Gruppe der Tenorkalebassenspieler zieht sich phasenweise etwas in den Hintergrund der Bühne zurück, um dort dichtgedrängt, teilweise durch das Auflegen der Arme auf die Schultern der Mitmusiker eng verbunden, zusammen zu stehen. Kurze, musikalische Themen werden ständig wiederholt und die dadurch entstehende monotone, durch ihr spezielles Thema für die jeweilige Gruppe charakteristische Komposition, wird rhythmisch durch die Trommler unterstützt. Diese stellen sich neben bzw. vor die Gruppe der Bläser. Sie tragen ihre Trommeln am Körper und können sich so zwischen der sich im Vordergrund aufbauenden Tanzreihe und der Tenorkalebassenband bewegen.

Dann formieren sich die kostümierten Tänzer in einer Reihe und beginnen sich, zunächst den Unterständen zugewandt, mit langsamen Tanzbewegungen zur Musik zu bewegen. Dabei werden vor allen Dingen die Beine und in geringerem Maße auch die Arme eingesetzt. In einer Art militärischer Choreographie des Exerzierens werden die mit schweren schwarzen Militärstiefeln bekleideten Füße in langsamen grazilen Bewegungen vorsichtig seitlich nach außen gestellt. Während der Fuß auf die Erde gesetzt wird, bewegt sich der Oberkörper der Tänzer im Grundrhythmus. Dabei wird die Basskalebasse an den Mund geführt und geblasen. Die weichen fließenden Tanzbewegungen scheinen im Widerspruch zu stehen mit der martialischen Ausstrahlung der militärischen Uniformen. Die Augenpartie der Gesichter wird durch große dunkle Sonnenbrillen verdeckt. Die Tänzer scheinen zu lachen, aber die Geste erweckt mit zunehmender Dauer den Eindruck einer versteinerten Grimasse, einer Maske, hinter der die Persönlichkeit des Tänzers verschwunden ist. Die Tanzgruppe wandert dem Uhrzeigersinn folgend umher, um jede Seite der Bühne zu bespielen und dem Publikum eine Frontalansicht der *Performance* zu gewähren.

Die dritte Phase (*chitawala*) führt schließlich zum Höhepunkt der Tanzvorführung, in dem die individuellen Tanz- und Musikdarbietungen nicht nur intensiviert werden, sondern auch theatrale, pantomimische Darstellungen militärischen Exerzierens und Salutierens hinzutreten. Dies ist auch der Zeitpunkt der *Performance*, bei dem das Publikum die Möglichkeit hat, direkt mit einzelnen Gruppenmitgliedern zu interagieren und Solidarität mit der gesamten

boma zu demonstrieren. Nach dem Ende einer Runde verlassen die *maboma* tanzend und spielend den Tanzkreis und die nächste Gruppe zieht ein.

Das Publikum bei Tanzwettkämpfen ist gemischtgeschlechtlich, wobei alle Altersgruppen vertreten sind. Es setzt sich nicht nur aus Personen zusammen, die gezielt zur *Performance* gekommen sind, sondern auch aus Schaulustigen, welche die Abwechslung im Dorfalltag genießen und auf der Suche nach Zerstreuung und Festatmosphäre sind. Das Publikum verfolgt die Tanzaufführungen nach Statusgruppen räumlich voneinander getrennt. So bilden die Dorfältesten sowie Frauen und Kinder und junge Männer jeweils einen eigenen Zuschauerblock (vgl. Kerr 1998: 57-58). Bei *Samba*-Aufführungen ist dies ähnlich, doch liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Publikum dort und bei *Malipenga*-Wettkämpfen darin, dass bei den zuerst genannten Veranstaltungen die Dorfhonoratioren meist nicht vertreten sind. Die Kommentierungsmöglichkeiten des Publikums während der *Performance* sind vielfältig (z.B. die Gabe von Geld, das Abwischen von Schweiß besonders guter Tänzer und dem Umtanzen der jeweiligen Gruppen). Meist handelt es sich bei den monetären Gaben um kleine Beträge (Münzen) (siehe Abb. 64a,b), die oftmals gleich in Genussmittel (alkoholische Getränke, Zigaretten) umgesetzt werden. Im Unterschied zu der von Kerr & Nambote (1982) für *Malipenga*-Aufführungen auf Likoma Island in den frühen 1980er Jahren beobachteten Rückgabe der Geschenke nach der *Performance*, blieben die Gaben in den von mir beobachteten Tanzwettkämpfen in Karonga Ende der 1990er Jahre Eigentum der Tänzer. Die letztliche Entscheidung darüber, welche Tanzgruppe den Wettbewerb gewonnen hat, obliegt nicht den offiziellen "Schiedsrichtern" (*judges/mulongi*), sondern dem Publikum.⁴¹³ Durch Begleiten der favorisierten *boma* beim Verlassen des Tanzkreises wird das Votum der Zuschauerinnen und Zuschauer öffentlich demonstriert.⁴¹⁴ Bei Aufführungen des *Malipenga ghanghili* und des *Samba* kann Zustimmung durch Klatschen und verbale Äußerungen aus dem Publikumskreis heraus ausgedrückt werden, bei Wettkämpfen von *Malipenga mighuso* und *nkombo*-Gruppen darf aus der relativen Anonymität der Zuschauermenge nicht geklatscht werden. Zustimmung muss persönlich durch Betreten der Tanzfläche und durch Interaktion mit den Tänzern und Musikern ausgedrückt werden.

Durch die Tanzaufführungen erfahren die Musiker und Tänzer einerseits sowohl individuelle als auch kollektive soziale Anerkennung durch das Publikum und die Dorfgemeinschaft. Andererseits gewährleisten die Tanzgruppen für junge Männer auch eine soziale

⁴¹³ *Mulongi* ist die Kyangonde-Bezeichnung für das Amt des Schiedsrichters.

⁴¹⁴ Angeblich wurde in früheren Zeiten ein Sieger von der Jury namentlich benannt. Diese Praxis habe man jedoch wegen der daraus resultierenden Konflikte (Streit) inzwischen eingestellt (Information aus einem Interview mit dem "King" der *Berlin boma - Channel Africa*, Ngosi-Village, Karonga, November 1998).

Organisationsstruktur auf der lokalen Ebene, die Alternativen zur gerontokratisch dominierten Öffentlichkeit bietet.⁴¹⁵ Durch die Möglichkeit der jungen Tänzer, die obere Funktionärschicht der Tanzgruppen durch Älteste ihrer Wahl zu besetzen, eröffnet sich die Chance dem allgemeinen Diktat der dorfältesten Würdenträger (wie z.B. *Village Headman* und dessen Berater) ein Stück weit zu entkommen, wenngleich hierbei keinesfalls eine Fundamentalopposition gegen das Senioritätsprinzip gesehen werden kann. Vielmehr wird ein Verhandlungsspielraum eröffnet, der sowohl den Jugendlichen ein Stück mehr Selbstbestimmung über die Sphäre ihrer eigenen Repräsentation übereignet und gleichzeitig denjenigen älteren Männern des jeweiligen Dorfes, die innerhalb ihrer Altersgruppe von Machtpositionen ausgeschlossen waren, die Möglichkeit bietet, Prestige und Macht zu gewinnen.

Abb. 64a



Abb. 64b



Ein junger Mann und eine junge Frau lösen sich aus dem Publikum, betreten die Tanzfläche und geben einem Tänzer der "Tulipa Yafeti boma" ein Geldstück in die Hand.

⁴¹⁵ Zum Begriff "Öffentlichkeit" und dessen Fragmentierung in "polyzentrische Öffentlichkeiten" im Rahmen performativer Kontexte in Süd- und Zentral-Malawi am Beispiel des Masken-Tanzes *nyau* bei den Chewas siehe Probst (2002 und 2005: 328-331). In dessen in Kritik an Habermas (1990) formulierten Theoretisierung von Öffentlichkeiten als heterogen strukturiertes Feld, sind "dörfliche, städtische, staatliche, trans-nationale" und (allgemein) "repräsentative" Öffentlichkeitszonen in einem komplexen, dynamischen Geflecht verwoben.

6.5 Analyse der Aufführungspraxis

Bei der Aufführung der Tänze gibt es wesentliche Unterschiede zwischen den einzelnen Stilen. Bei der folgenden, vergleichenden Analyse der Gesamtperformance der verschiedenen Tanzstile stehen Fragen nach der Inszenierung der Körper der Tänzer im Vordergrund. Besonderes Augenmerk liegt auf der Gestaltung Örtlichkeit der Tanzaufführungen, der Kostümierung der Tänzer und auf der Choreographie der einzelnen Tänzer sowie der gesamten Tanzgruppe. Dabei wird auch der Frage Beachtung geschenkt, welche Körperteile besonders wichtig für den jeweiligen Tanzstil sind und wie diese tänzerisch eingesetzt werden.⁴¹⁶ Weiterhin wird auf die Rolle der Musik anhand der Orchestrierung durch unterschiedliche Instrumente und anhand von Liedertexten eingegangen.

6.5.1 Orte und Räume der Tanzaufführungen

"We want our gourd trumpet sounds to have natural melodies without unnecessary echoes; performing where there is no shelter risks the trumpet notes being blown away by the wind", erklärte Guy Kumpolota Kerr und Nambote in einem Interview 1981 die Auswahl der Örtlichkeit für *Malipenga*-Tanzwettkämpfe.⁴¹⁷ Während der damalige "King" der *Waya boma* von Likoma Island vornehmlich musik-ästhetische Gründe für die Auswahl des Aufführungsortes anführt, betonen Kerr & Nambote (1982: 11, Hervorhebung J.S.) den Anschluss der Bühnenkonzeption an präkoloniale Traditionen: "The stage is normally *round* created out of natural landscape features as well as from the shape of the audience." Auch in Karonga fanden die Tanz-Wettkämpfe innerhalb des Dorfes, auf einem zentralen Platz, oftmals in Nähe des Hauses des *Village Headman*, statt, der durch Bäume beschattet wurde, die einerseits kühlenden Schatten spendeten, andererseits aber auch zusammen mit den Publikumsblöcken und den überdachten Ständen, in denen die *Malipenga*-Funktionäre der verschiedenen *maboma* untergebracht waren, die Schallwellen und den Klang der Instrumente und des Gesangs physisch umgrenzten und damit gute akustische Verhältnisse der *Performance* gewährleisteten.

Die örtlichen Bedingungen bei *Samba*-Tanzveranstaltungen unterschieden sich davon im Wesentlichen in zwei Punkten: Dort lagen die Tanzplätze etwas abseits, am Dorfesrand und deren Begrenzung wurde ausschließlich durch das Publikum gewährleistet. Eine Markierung der Tanzfläche beispielsweise durch Steine, Seile oder auf dem Boden gezogene Linien, die

⁴¹⁶ Vgl. de Oliveira Pinto (1991: 149 ff.).

⁴¹⁷ Zit. nach Kerr & Nambote 1982: 29, Originalpassage *ibid.*, Fn: 31.

bei einigen *Malipenga*-Veranstaltungen durchgeführt wurde, erfolgte nicht. Bei allen Tanzformen besteht ein klares Bewusstsein über die Trennung der Sphäre der Bühne ("on-stage") und der Sphäre außerhalb ("off-stage"): "In competitions anything done outside the perimeter is not considered by the judges, whereas anything performed even a metre within the perimeter come under close scrutiny" (Kerr & Nambote 1982: 11-12).

6.5.2 Kostüme

Die Tanzgruppen-Mitglieder sind für die Pflege und die Instandhaltung der Uniformen selbst verantwortlich. Während die Tänzer beim *Malipenga ghanghili* und beim *Malipenga nkombo* in Militäruniformen nachempfundenen Kostümen auftreten, tanzen die *Malipenga mighuso*-Gruppen in Zivilkleidung. Die Tänzer des *Malipenga ghanghili* tragen weiße Militäruniformen, auf Brusthöhe rechts und links verziert mit Symbolen, die an militärische Rangabzeichen oder Orden erinnern, kombiniert mit meist kurzen Hosen und einfachen (Sport-)Schuhen und als wichtigste Requisite einen hölzernen Stock in der rechten Hand (siehe Abb. 57). Die des *Malipenga nkombo* sind dagegen in khakifarbene Militäruniformen mit kurzen Hosen und kurzärmeligen Hemden, militärische Kopfbedeckungen (meist khakifarbene Hüte, die z.B. mit Federn, Medaillen, Spielkarten verziert sind), Sonnenbrillen, schwere (schwarze) Militärstiefel, schwarze Wickelstulpen für die Waden und über die Brust gekreuzte Koppeln (manchmal in den Landesfarben schwarz, rot und grün) bekleidet (siehe Abb. 58a,b).⁴¹⁸ Beim *Malipenga mighuso* bestehen die Kostüme aus weißen kurzen Hosen und langärmeligen Hemden mit meist schwarzen Krawatten, kombiniert mit Baseballmützen und weißen halbhohen Sportschuhen (siehe Abb. 59a,b).

Einen Hinweis auf den angeblichen Ursprung des *Samba* als gemischtgeschlechtlichem Tanz oder gar als reinem Frauentanz liefern die von einigen wenigen Tänzern getragenen rudimentären Frauenkostüme.⁴¹⁹ Die Tänzer tragen Kopftücher und bunte Stoffe als Wickelrock (*chitenje*) unter den aus Stoffstreifen gefertigten Fransenbehängen (*malambia*), der Po wird durch ein auf dem unteren Lendenwirbelbereich festgebundenes Stoffbündel (*ngwamba*) betont (siehe Abb. 60 und 65). Die Kostüme ähneln denen der Tänzer bei in

⁴¹⁸ Die schwarzen Wickelstulpen wurden von Polizeiuniformen übernommen. Sie werden oftmals einheimischen Polizisten abgekauft. Auch andere Teile der Kostüme wie beispielsweise Mützen, Gürtel und die schweren, schwarzen Stiefel entstammen meist Polizei- oder Armeebeständen.

⁴¹⁹ Persönliche Information von Mitgliedern der *Samba*-Gruppe aus Chipake (Karonga Distrikt) vom 12.11.1998, die allerdings von anderen malawischen Vergleichsgruppen nicht bestätigt wurde.

Nordmalawi weit verbreiteten *Vimbuza Performances*.⁴²⁰ Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, dass die Fransenanhänge beim Samba nicht wie bei den *Vimbuza*-Tänzern aus Pflanzenfasern sondern aus Stoffstreifen bestehen. Manchmal werden auch industriell gefertigte Frauenkleider getragen (siehe Abb. 65). Getanzt wird – im Gegensatz zu den *Malipenga*-Stilen – barfuss. In den Händen tragen die Tänzer jeweils einen kurzen Holzspeer (*ngwebo*), eine kleine Axt, mit Holzstil und Metallklinge (*ndwanga*), sowie manchmal auch Wedel aus Kuhschwänzen (*mchira*).

Abb. 65



Samba-Gruppe bei einem Tanzwettkampf im Karonga Distrikt. Deutlich erkennbar ist das zweiteilige, gelbe Kleid, das einer der Tänzer als Kostüm trägt.

Die Kostüme der *Malipenga*-Gruppen mit meist kurzen, sehr enganliegenden Hosen lassen die für die tänzerischen Bewegungsabläufe zentralen Beine unbedeckt. Neben funktionalen Gründen wie beispielsweise der besseren Bewegungsfreiheit zum Ausführen der ausladenden Tanzschritte, vermittelt diese Art der Kostümierung auf der symbolischen Ebene auch ästhetische und moralische Botschaften: Einerseits verweist diese Art der Beinbekleidung auf den sozialen Status eines Jungen, bzw. Kindes, dem aufgrund des jugendlichen Alters sozial gestattet ist, sich in der Öffentlichkeit in kurzen Beinbekleidern zu zeigen. Andererseits deuten

⁴²⁰ Siehe die Abbildungen in Kubik (1987a: 80, 82 und 83) sowie Friedson (1996: 78, Fig. 4; 159, Fig. 29 und 160, Fig. 30). Der inszenierte, angedeutete Wechsel des Geschlechts erinnert an rituelle Praktiken bei Schamanismus und Besessenheit und bestärkt damit die Nähe zu *Vimbuza Performances*.

die Militäruniformen, bzw. die langärmeligen weißen Hemden mit Krawatten auf die Vorstellung eines erwachsenen, sozial voll verantwortlichen Mitglieds der lokalen Gemeinschaft, als auch der nationalen Gesellschaft hin, das männlich konnotierte Qualitäten wie Wehrhaftigkeit, Stärke, Kraft und sexuelle Potenz aber auch Tugenden wie die Einhaltung der Etikette beispielsweise durch "dezentem" Auftreten in der Öffentlichkeit umfasst.

Auch durch andere machtvolle Requisiten wird der Status eines männlichen Erwachsenen symbolisiert. So spielt beispielsweise der Speer bei den Ngonde bzw. den Nyakyusa eine wichtige Rolle als Herrschaftsattribut. Beim Ritual der Einsetzung eines *Village Headman* muss beispielsweise von dem ausgewählten Kandidaten ein Speer erobert werden, bevor dieser nach Durchführung zusätzlicher ritueller Verrichtungen offiziell in seinem Amt anerkannt wird. Stock und Wedel aus Tierhaaren (*mchira*) sind bedeutsame Machtsymbole bei Heilritualen oder dienen als Symbol politischer Macht. Auch Kamuzu Banda bediente sich zur Demonstration seiner Macht eines *mchira* (siehe Abb. 3 in der Einleitung).

Es lassen sich verschiedene Ebenen der Symbole der Macht unterscheiden: Während beispielsweise Stöcke (beim *Malipenga ghanghili*), Speere und Äxte (beim *Samba*) auf den lokalen Symboldiskurs verweisen, beziehen sich die Verwendung der Nationalfarben und die paramilitärischen Uniformen (beim *Malipenga nkombo*) auf die nationale Ebene, Militärsymbolik (beim *Malipenga ghanghili*) und Hemden mit Krawatte (beim *Malipenga mighuso*) dagegen auf die transnationale und globale Ebene. Dieser *Code* wird jedoch immer wieder gebrochen, entweder durch Zitate anderer Tanzstile oder auch durch die Kombination verschiedener Symbole innerhalb eines Stils, die auf unterschiedliche Bezugsrahmen der lokalen, nationalen, transnationalen und globalen Ebene verweisen.

Zwischen den verschiedenen Tanzstilen des *Malipenga* und des *Samba* gibt es Gemeinsamkeiten, besonders bezüglich der Integration von nicht direkt den Körper bedeckenden, machtvoll aufgeladenen Erweiterungen der Kostüme. So ergänzen alle Tanzgruppen ihre Kostümierung mit Wedeln aus Kuhschwänzen (*mchira*), Taschentüchern und/oder grünen Zweigen von um den Tanzplatz herumstehenden Bäumen, die während des Tanzens in der rechten Hand gehalten werden.⁴²¹ Daneben werden auch bei *Malipenga*-Tanzformen nationale, politische Symbole vorgeführt: So werden beispielsweise – vor allem beim *Malipenga nkombo*-Stil – malawische Flaggen mit dem schwarzen Hahn, dem Symbol der vormals regierenden Einheitspartei (MCP), in die Kostümierung integriert.

⁴²¹ Dabei wurden Zweige unterschiedlicher Bäume verwendet, die ich bis auf die von Mangobäumen stammenden, nicht genauer botanisch identifizieren konnte.

Sowohl bei den Tänzern des *Malipenga mighuso* als auch bei denen des *Malipenga nkombo* sind Sonnenbrillen weit verbreitet. Doch unterscheidet sich die Art der jeweils verwendeten Modelle voneinander. Bei den erstgenannten Gruppen handelt es sich um schmale, schnittige Modelle mit kleinen Gläserformen, meist ohne Metallgestell, die in Kombination mit den Baseballmützen und der leuchtend weißen (Zivil-)Kleidung den Eindruck großstädtischer Gewandtheit und modischen Schicks vermitteln. Beim letztgenannten Stil sind es plumpe, metallgefasste Brillen mit tropfenförmigen, großen Gläsern ("Pilotenbrillen"), die in Kombination mit dem militärischen Outfit einerseits den martialisch militärischen Eindruck der Tänzer verstärken. Andererseits wird durch das Verbergen der Augen durch die Sonnenbrillen den Tänzern aber auch die Möglichkeit geben, ihre Blicke ungehindert schweifen zu lassen: "Die Maskierung des Blicks mit der Sonnenbrille dient dem Individuum nicht nur als Schutz, sondern auch als Instrument der Schaulust" (Buck 2002: 251). Besonders verspiegelte Brillen bewirken einen "Masken-Effekt", der seit den 1950er Jahren von Jugendkulturen genutzt wurde, um "coolness" und "Unangreifbarkeit" zu demonstrieren (*ibid.*: 246 ff.). Besonders bei männlich dominierten Jugendkulturen (wie z.B. Rocker, Punks, Rock- und Pop-Musiker) war und ist diese unnahbare "coolness" ein wesentlicher Bestandteil von Männlichkeitskonstruktionen, in denen nicht nur Jugendlichkeit und Stärke sondern auch ein Dominanzanspruch gegenüber anderen Individuen und sozialen Gruppen ausgedrückt wird (vgl. auch Kapitel 5). Gleichzeitig schließt die Verwendung der Brillen durch die partielle Anonymisierung des Selbst der Tänzer an Praktiken der Kostümierung bei Maskeraden und rituellen Maskentänzen lokaler Männerkulte (wie z.B. der *gule wamkulu* des *Nyau* der Chewa) an.⁴²²

6.5.3 Choreographie

Gemeinsam ist den Tänzern aller Stile, dass sie ihre fast maskenhaft erstarrten lachenden Gesichter zum Publikum gewandt präsentieren und Zitate von militärischen Exerzierübungen in die Choreographie integrieren. Die *Malipenga*-Gruppen treten in mehreren hintereinander angeordneten Reihen auf, wobei sich die am Wettkampf teilnehmenden Teams dem Uhrzeigersinn folgend im Tanzkreis bewegen. Die Bühne wird zu allen Seiten hin bespielt.⁴²³ Die Tanzvorführungen beginnen mit dem Einmarsch der Mannschaften in den Tanzkreis, der

⁴²² Zum *Nyau*-Kult in Malawi siehe z.B. Schoffeleers & Linden (1972), Schoffeleers (1976), Kubik (1987b, 1993d), Kaspin (1993), Birch de Aguilar (1994a,b,c, 1996 und 1997), Mwale (1997), Morris (1999), Probst (1995, 2000, 2002, 2004, 2005) sowie Smith (2001).

⁴²³ Die Aufführungen sind jedoch nicht als Tanzreigen choreographiert, es werden lediglich sukzessive alle Seiten der Tanzfläche angespielt, damit sich die Tänzer allen Zuschauern im Rahmen eines Durchgangs wenigstens einmal frontal präsentieren.

durch die Funktionäre und die spielenden Musiker eingeleitet wird. Beim *Malipenga ghanghili* wechseln schnellere Passagen mit ritualisierten Kämpfen, bei denen durch die Handhabung der Stöcke, Gewehre und Ruder Phalli zitiert werden, ab mit ruhigeren Sequenzen, in denen die Stöcke mit wippenden Bewegungen abwechselnd in Richtung des Bodens und des Himmels zeigen. Bei den kämpferischen Sequenzen erscheinen insgesamt die Körperbewegungen der Tänzer schnell, athletisch und kraftvoll. Besonders elaboriert sind die Bewegungsabläufe bei den in der ersten Reihe Tanzenden.

Oftmals kommt es im Lauf der Aufführungen – unterstützt durch die Musiker – zu orgiastischen Entladungen gegen Ende einer der wechselnden Tanzsequenzen, während denen sich in den Gesichtern der Tänzer Momente von Verzückung widerzuspiegeln scheinen. Nach der Darbietung solcher Passagen "kühlen" die nachfolgenden Reihen die Tanzfläche mit Zweigen ab. Beim *Malipenga mighuso* sind die Körperbewegungen der Tänzer feingliedrig und feinmotorisch sehr differenziert abgestimmt, beim *Malipenga nkombo* unter Verwendung großer, langsamer Ausfallschritte delikat und gemächlich. Bei beiden Stilen wird die Bearbeitung betont und die hinteren Reihen werden durch junge Nachwuchstänzer besetzt.

Charakteristisch für den *Samba*-Tanz sind schnelle Rhythmen ("beats"). Die Tanzfiguren erinnern an aufeinanderfolgende Sequenzen ritualisierter Zweikämpfe (ähnlich dem *Capoeira*-Tanz) und durch die schnellen stoßenden Bewegungen des Beckens in ihrer sexuellen Konnotation der ritualisierten Darstellung des Geschlechtsakts. Sie werden in athletischer, kämpferischer Form unter Integration von *Kung-Fu*-Bewegungen oder *Kwasa Kwasa*-Tanzschritten (übernommen aus Videofilmen) dargeboten (vgl. Kapitel 4 und 5).

Die Beckenregion und die Beine der Tänzer, sowie das Gesicht, dessen erstarrtes Lächeln teilweise durch dunkle Sonnenbrillen undurchdringbar erscheint, sind die wichtigsten Körperteile der Choreographie der *Malipenga*-Stile. Beim *Samba* werden die schnellen, kurzen, zuckenden Bewegungen des gesamten Körpers der Tänzer durch die locker anliegenden, umherwirbelnden Kostüme (Fransenröcke, Kopftücher) verstärkt. Damit wirken die Tänzer größer und beeindruckender. Hier liegt die Ambivalenz der Darstellung nicht in der durch die Kostümierung ausgedrückten Gegenüberstellung von Bildern männlicher Kinder und erwachsener Männer, sondern in der komplementären Darstellung der Bilder von Männern und Frauen.

Choreographisch wird bei *Malipenga*-Stilen die Tanzgruppe als geschlossene Einheit betont. Es gibt keine Solodarbietungen der einzelnen Tänzer. Während beim *Malipenga ghanghili* künstlerische, bis ekstatisch wirkende Figuren dominieren, ist der *Malipenga mighuso* eher durch eine balletthaft monotone, der *Malipenga nkombo* durch eine eher monoton, gemächliche, das

Kollektiv betonende Choreographie charakterisiert, dem jedoch stets eine latente Aggressivität zu unterliegen scheint. Im Gegensatz dazu ist die Choreographie beim *Samba* in ihrer Gesamtheit nicht ausschließlich kollektiv orientiert, sondern lässt Solodarbietungen (bzw. Duette) der Tänzer im Wechselspiel mit den die Gruppe betonenden Sequenzen zu.

Die Tanzwettkämpfe aller Stile werden in etwa vier bis fünf Runden ausgetragen. Dabei alternieren die verschiedenen Gruppen. Nachdem eine Tanzgruppe ihre Rundenvorstellung beendet hat und unter Musikbegleitung aus dem Tanzkreis auszieht, erfolgt in nahtlosem Übergang der Einmarsch der nächsten, wobei deren Musiker ihre Instrumente spielend, Gladiatoren gleich, in die Arena einziehen. Direkt dahinter folgen die Funktionäre und die Tänzer. Die Komplexität der *Performance* steigert sich Runde für Runde, aber auch innerhalb eines jeweiligen Durchgangs. Die Präsentation bestimmter Tanzfiguren ist vornehmlich davon abhängig, was von den Konkurrenten "vorgelegt" wurde. Darauf wird reagiert, wobei die eigentliche Schwierigkeit darin besteht, einerseits möglichst die eigene tänzerische Überlegenheit in jeder Runde zu demonstrieren, jedoch andererseits zu Beginn des Wettkampfs nicht gleich "mit voller Kraft" das gesamte Repertoire vorzuführen, sondern noch einige besonders brillante und beeindruckende Tanzfiguren bis zum Finale zurückzuhalten.

6.5.4 Instrumente

Beim *Malipenga ghanghili* und beim *Malipenga nkombo* werden meist jeweils zwei kleine und eine große lokal produzierte Trommel (*berekete* und *ng'oma*), sowie Kalebassentrompeten (*nkombo*), bei denen sich Bass und Tenor durch Form, Größe und Klanghöhe unterscheiden, eingesetzt (siehe Abb. 66). Im Gegensatz dazu verwenden die *Malipenga mighuso*-Gruppen weiße, industriell gefertigte Marsch- und Snare-Trommeln (meist zwei kleine Trommeln und eine große).⁴²⁴ Trillerpfeifen ersetzen hier die Kalebassentrompeten.⁴²⁵ Sämtliche Trommeln werden mit Trommelstöcken angeschlagen.

⁴²⁴ Die Trommeln wurden meist von Arbeitsaufenthalten aus Südafrika oder anderen Migrationszielen mitgebracht. Manchmal ist die Beschaffung von Kostümen oder Instrumenten für die *Malipenga*-Gruppe sogar der Grund für junge Männer kurzfristige Reisen zu unternehmen. Diese sind jedoch verschieden von längerfristigen Aufenthalten zur Arbeitsmigration.

⁴²⁵ Manchmal wird auch bei den *Malipenga ghanghili*-Gruppen die Instrumentierung durch den Einsatz von Trillerpfeifen ergänzt.

Abb. 66



Kalebassen-Trompeten der "British Boma" aus dem Karonga Distrikt. Die Plastikfolie am Mundstück schwingt beim Blasen als Membran und sorgt für einen nasalen Klang.

Allen *Malipenga*-Stilen gemeinsam ist, dass die Instrumente am Körper getragen werden und den Aufführenden damit räumliche Mobilität gewährleisten. Beim *Malipenga ghanghili* ist der Klang der Musik – wie auch beim *Malipenga nkombo* – hell und klar, Fußrasseln setzen Akzente und metallische Klänge entstehen nur sehr vereinzelt durch Trillerpfeifen. Doch dominieren beim erstgenannten Stil schnelle Rhythmen, beim letztgenannten langsame. Charakteristisch für den *Malipenga mighuso* ist der blecherne, unscharfe und laute Klang der europäischen Marschtrommeln in langsamer bis mittelschneller Rhythmik.⁴²⁶

Als Instrumente beim *Samba* dienen neu arrangierte, lokal produzierte Trommeln (siehe Abb. 63). Die vier kleinen Trommeln werden auf ein Holzgestell montiert und sind damit nicht mobil. Sie sind von unterschiedlicher Größe und als Bass, Tenor, Alt und Sopran gestimmt. Das gesamte Arrangement der kleinen Trommeln wird *tumba* genannt. Die große Trommel (*ng'oma*) wird durch den rittlings auf ihr sitzenden Trommler gespielt und ist neben der *tumba* platziert. Ergänzt wird die Instrumentierung durch einen Metallreifen (*chighera*), der ebenfalls an einem Holzständer befestigt ist und mit einem Metallschlegel geschlagen wird (siehe Abb. 67). Kalebassen fehlen, werden jedoch durch industriell gefertigte Trillerpfeifen

⁴²⁶ Die von Kerr & Nambote (1982) auf Likoma Island in den frühen 1980er Jahren beobachteten kleinen Blätter von Hacken aus Metall, die mit einem Stock angeschlagen wurden, kamen Ende der 1990er Jahre bei den von mir beobachteten Tanzaufführungen in Karonga nicht zum Einsatz.

chinesischen Ursprungs ersetzt. Die Musiker aller Tanzformen sind für die Pflege und die Instandhaltung der Instrumente selbst verantwortlich.

Abb. 67



Trommelset (tumba) und Metallring (chighera) einer Samba-Gruppe im Karonga Distrikt. Die Trommeln sind mit bunten Stoffstreifen geschmückt, die das Dekor der Kostüme der Tänzer aufnehmen.

6.5.5 Lieder

Der in Chitumbuka gehaltene Gesang der *Malipenga mighuso*-Gruppen, der nach dem *Call-and-Response*-Schema strukturiert wird, bildet ein wesentliches konstitutives Element der Aufführungen. Die Liedertexte dort und beim *Samba* werden nicht von allen Mitgliedern, sondern meist von etwa zwei bis drei Personen der jeweiligen Tanzgruppe verfasst. Im Gegensatz dazu wird beim *Malipenga nkombo* nicht gesungen, die monotonen repetitiven musikalischen Themen dort werden als Imitation der Gesangsparts durch die

Kalebassentrompeten ersetzt. Zwar sind die Musikstücke ohne Text, aber die verschiedenen durch die Kalebassentrompeten vorgestellten Themen werden als Imitation von Gesangstexten mit festen Bedeutungen verstanden. Die Diskurse über die Aussagen der Lieder wurden mir gegenüber immer in Chitumbuka formuliert. Auch bei den Aufführungen des *Malipenga ghanghili* wird meist nicht gesungen, bzw. die Tänzer singen manchmal leise, mehr an sich selbst gerichtet und für das Publikum kaum verständlich, vor sich hin.

Eine semantische Analyse der Liedertexte der *Malipenga mighuso*-Gruppen zeigt als Hauptmotive die Zelebrierung der eigenen "Reinheit" und Gewitztheit ("smartness"), die Thematisierung von Arbeitsmigration und die Forderung nach Rückkehr in die heimatliche lokale Gemeinschaft, sowie die eigene tänzerische Überlegenheit gegenüber ihren Konkurrenten. Die zwei folgenden Textbeispiele von Liedern, welche diese Überlegenheit und Reinheit der jungen Männer ausdrücken, entstammen dem Repertoire der dem *Malipenga mighuso*-Stil verpflichteten *Lwasho boma* und sind in Chitumbuka formuliert. Das erste thematisiert explizit den Grund für die Überlegenheit der Tanzgruppe, mahnt die Ernsthaftigkeit der Tänzer an und nimmt implizit Bezug auf das Geschlechterverhältnis:

Boma la kwa Lwasho wanyamata nawo mbanandi wa kugeza. Diese *boma* von Lwasho. Die meisten Jungs sind sauber/gepflegt.⁴²⁷

Lekani wabuwina saza. Das ist der Grund warum sie gewinnen.

Boma la kwa Lwasho sitepu njimoza pela lekani wakuwina saza Kumasilondo londo. Diese *boma* von Lwasho hat einen (bestimmten) (Tanz-)Schritt. Deshalb gewinnen sie. Das ist kein Spaß, Kumasilondo londo.⁴²⁸

Chorus:

Tiwa sambizye wa masilu!

Chorus:

Wir sollten die "*masilu*" ("die Schmutzigen") lehren!

Das zweite Liedbeispiel verweist auf Migrationserfahrungen:

Kufuma kuzambezi kufika ku Karonga asimati yawina mbunenesyo ho mbunenesyo. Sie kommen vom Zambesi und haben Karonga erreicht/sind zurückgekehrt nach Karonga. Die "Eleganten, Gewitzten, Sauberen" ("*asimati*" = "die Smarten") haben gewonnen. Es ist wahr, ho! Es ist wahr!

⁴²⁷ *kuGeza* bedeutet in Chitumbuka "(sich) waschen" (vgl. TTE/ETT 1996: 34).

⁴²⁸ Spitzname, der Bezug nimmt auf den Charakter eines bestimmten Mannes, der die Anweisungen seiner Ehefrau über die Mitgliedschaft in der Tanzgruppe stellte und darüber mit der Zeit seine Teilnahme an der Tanzgruppe vergaß (persönliche Information von Mitgliedern der *Lwasho boma* vom 12.09.99).

Chorus:

Oh mbunenesyo anyamata asimati.

Chorus:

Oh! Es ist wahr! Es sind die sauberen, fischen (smarten) Jungs!

Sowohl Koma-Koma (1965) als auch Kerr & Nambote (1982) betonen in ihren Arbeiten über die Tanzform die Bedeutung der Rückkehr der Arbeitsmigranten in die lokale Gemeinschaft: "There was no point in travelling to Johannesburg or the Zambian Copperbelt unless one returned to show the fruits of contact with urban life" (Kerr & Nambote 1982: 14-15). Während die Lieder der 1960er bis 1980er Jahren davon erzählen, dass Männer die Erfahrungen mit der kapitalistischen Moderne an die lokale Gemeinschaft tradieren sollten, erscheinen Frauen in den Liedern der 1990er Jahre reduziert auf eine anonymisierte, gefährliche Gruppe, die Männer (von den "wichtigen Dingen des Lebens") ablenkt oder diese mit HIV infiziert. So charakterisiert beispielsweise die dem *Malipenga mighuso*-Stil verpflichtete Lwasha *boma* (junge) Frauen als Trägerinnen des HI-Virus (siehe Vignette 2).

Die Verwendung der Figur des Kumasilondo im Liedbeispiel weiter oben zeigt, dass Geschlechterbeziehungen hierarchisiert dargestellt werden: Diejenigen jungen Männer, welche die Loyalität zur männlichen Tanzgruppe bzw. ihrer *peer group* über die Beziehung zur Ehefrau stellen, werden als Sieger im Tanzwettkampf hervorgehen. Sie sind die "Sauberen", "Reinen", welche die "Schmutzigen", "Unreinen" dominieren. Reinheit wird bei dem *Malipenga mighuso*-Gruppen durch die Verwendung sauberer, blütenweißer Kostüme ausgedrückt. Aus deren Sicht werden die khakifarbenen Uniformen der *Malipenga nkombo*-Tänzer mit Schmutz assoziiert und verweisen damit auf den Bereich des Unreinen.

Bei den Diskursen um die "stummen" Lieder der *Malipenga nkombo*-Gruppen treten Motive der Hexerei, bzw. generell die eigene Moral, die Treue und die Loyalität gegenüber den Mitgliedern der Tanzgruppe verstärkt hinzu. Die exklusive Geschlechterhomogenisierung der untersuchten Tänze verleiht den männlichen Gruppenmitgliedern ein Gefühl der (Selbst)Sicherheit. In den *Performances* dienen Vorstellungen von Weiblichkeit entweder implizit als Referenzpunkt für die Tänzer oder sie werden in der performativen Darstellung und im Gesang explizit thematisiert.

Auch beim *Samba* wird gesungen. Der Gesang wird dabei – wie auch beim *Malipenga mighuso* – als retardierendes Moment der *Performance* zwischen schnellen, heftigen Tanzsequenzen, eingesetzt. Die Textinhalte der bei *Samba*-Aufführungen gesungenen Lieder erfahren eine zunehmende Sexualisierung und lassen multiple Interpretationen zu. Dabei erscheint der Begriff der "Hitze", der den sexuellen Charakter des Tanzes bzw. der Tanzgruppe betont, zentral. Frauen erscheinen als Individuen, die einen Namen tragen. Die

"eigenen", malawischen Frauen werden oft als moralisch verdorben (Prostituierte) und als unzuverlässig dargestellt, das Tanzen mit dem sexuellen Akt assoziiert. Die "fremden" Frauen aus Tanzania werden dagegen äußerst ambivalent wahrgenommen. Zum einen erscheinen sie als begehrte Heiratspartnerinnen, zum anderen aber ebenfalls als nicht verlässlich und untreu. Bei den *Samba*-Texten stehen sich inhaltlich nicht mehr, wie bei den Liedern des *Malipenga*, Kategorien von rein und unrein, sondern von heiß und kalt gegenüber.

Auch bei den *Samba*-Gruppen, die vornehmlich in Kyangonde singen, erscheinen Frauen als moralisch verworfenes Gegenüber. Sie können ihre sexuellen Emotionen nicht kontrollieren und ihr vornehmliches Charakteristikum ist Untreue gegenüber ihrem männlichen Partner. So singen beispielsweise Mwandwanga *Samba Dance* in einem Lied:

Abalumbu bitu bamalaya (2x)

Unsere Schwestern sind Prostituierte. (2x)

Aghee! Linga ambwene ubwesi wake akuvina fiyo. (2x)

Ayeh! In dem Moment, wenn sie ihren Liebsten/Liebhaber sieht, fängt sie an zu tanzen. (2x)

Oder die *Kalimanjira Samba Group* klagt:

Wetsiku wetsiku ndisakwandisya kangu ukwegha unkikulu umwelu nongwa yakuti owuka kuchibwezi chabe

Niemals, niemals (wieder) werde ich eine hellhäutige Frau (von der Swahili Küste) heiraten, denn sie geht gerne zu ihrem Freund/Geliebten

Die Tanzaufführungen der jungen Männer richten sich zwar an eine gemischtgeschlechtliche Öffentlichkeit, müssen jedoch besonders im Zusammenspiel mit dem weiblichen Teil des Publikums interpretiert werden. Denn natürlich sind Tanzwettkämpfe auch stets Feste, Märkte und vor allem Orte der Werbung und der Brautschau oder allgemeiner: Orte der Selbstdarstellung männlicher Jugendlicher. So hebt beispielsweise die *Makwama Samba Group* die Hochzeitsarrangements hervor. Sie singen:

Maderani wakwakyela tumenye.

Mandarena (= Magdalena?) von Kyela,⁴²⁹ wir kennen sie.

Maderani wakwakyela tumenye ghebakwire miyasha yasha syo ng'ombe.

Mandarena von Kyela, wir kennen sie. Sie haben den Brautpreis⁴³⁰ (in Form von Rindern) bezahlt.

⁴²⁹ Ort in Tanzania, nahe der Grenze zu Malawi, der für den transnationalen Handel zwischen beiden Ländern von Bedeutung ist.

Tubuke tukakete Manderani, tubuke tukakete Manderani. Lass' uns gehen und Mandarena sehen/besuchen. Lass' uns gehen und Mandarena sehen/besuchen.

Um die in den Liedern getroffenen politischen Aussagen als solche identifizieren zu können, bedarf es eines kurzen historischen Rückblicks. Unter dem Regime Bandas war die Ambiguitätstoleranz sehr gering. So betraf beispielsweise der Bann lokaler und internationaler Lieder aus dem Bereich der Populärmusik nicht nur Songs mit eindeutig kritischen oder oppositionellen Inhalten. Schon nur mit viel Phantasie nachvollziehbare Anspielungen wie beispielsweise in dem Welthit "Cecilia" waren während der Herrschaft Bandas und der MCP verboten (vgl. Einleitung). Nachfolgendes Lied der Moto Moto *Samba Group* aus Mwambetanya, dessen Text (in Swahili) voller sexueller Anspielungen ist, zeigt, dass auch vormals von der Zensur betroffene Themen formuliert werden.⁴³¹

<i>Sisiliya fifana tume toka kwa Mwambetanya tume leta michezo naagoma gha moto,</i>	Sisiliya (= Cecilia) wir sind die Jungen aus Mwambetanya. Wir sind gekommen und haben unseren "heißen", wunderschönen Tanz(stil) mitgebracht,
<i>Hoghe, hoghe Mwambetanya, (3x)</i>	Oyeh, oyeh Mwambetanya, (3x)
<i>Magoma sha moto hoghe hoghe taluna, (3x)</i>	einen sehr "heißen", starken Tanz(stil)/einen sehr starken Tanztyp, oyeh, (3x)
<i>Magoma gha moto!</i>	den sehr "heißen" (starken) Tanz!

Den politischen Charakter der Verwendung des Namens Cecilia macht Chirwa (2001: 9) am Beispiel populärer in der Wendezeit Malawis Anfang der 1990er Jahre deutlich: "In a chant similar to the South African toyi-toyi, the symbol of youth resistance in that country, the Malawian youth chanted down Cecilia as: Cecilia ndi hule, ayendera bwanji ndi gogo! "Cecilia is a whore, how can she go out with an old man!"⁴³² This was a calculated challenge at the moral integrity of a woman who was very close to the president, and the head of an organization meant for the socio-economic advancement of women in the country.

⁴³⁰ In der Tumbuka-Sprache wird diese Forderung mit dem Begriff *lobola* bezeichnet (Friedson 1996: 90).

⁴³¹ Der Name der Gruppe, "Moto Moto", benutzt die Metapher der Hitze, die auf das Ambivalente, Gefährliche, aber auch auf das Kraftvolle, sexuell Aktive verweist (zum Zusammenhang von Hitze, Sexualität und Gefahr in Malawi siehe z.B. Wolf 2001 oder Probst 1995, 2005). Da die malawischen Mitglieder der Tanzgruppen Swahili oftmals nur rudimentär beherrschen, sind einige Worte im Text grammatikalisch bzw. orthographisch nicht völlig korrekt. Die Liedertexte erscheinen hier unkorrigiert in Originalform. Die Transkriptionen der Texte wurden von den jeweiligen Sängern bzw. von meinen malawischen Assistenten vorgenommen, und die Übersetzungen wurden mit Tanzgruppenmitgliedern diskutiert.

⁴³² *Toyi toyi* ist eine ursprünglich aus Zimbabwe stammende Tanz- und Liedform des Südlichen Afrikas, die während der rassistischen Apartheid-Zeit in Südafrika zur Mobilisierung der politischen Opposition eingesetzt wurde und die auch in der Post-Apartheid-Ära politischem Protest Ausdruck verlieh.

Understood in a wider context, it was a challenge at the abuse of women in the political system. The understanding was that women had been forced into social and political immorality in order for old Banda and his regime to stay in power. Cecilia Kadzamira symbolized the 'immorality' and 'immoralization' of the country's women who helped sustain the system."

Zusätzlich zur vermehrten Verwendung lokaler Elemente bei den Kostümen und Instrumenten beim *Samba* verweist auch die vermehrte Wahl der Sprache Kyangonde für den Gesang auf eine zunehmende Lokalisierung der Ästhetik der Lieder. Andererseits werden die Texte auch in der Swahili-Sprache formuliert, was zwar zunächst nicht zu dieser Interpretation zu passen scheint, jedoch eingedenk gemeinsamer präkolonialer Geschichte und der kulturellen Nähe zwischen den in Tanzania lebenden Nyakyusa und den in Karonga dominierenden Ngonde auf eine Identifikation als kulturelle, translokale Gemeinschaft hinweist. Nur in Ausnahmefällen wird sich des Chitumbuka, der regionalen Verkehrssprache Nordmalawis, die hauptsächlich bei den *Malipenga*-Stilen verwendet wird, bedient.

6.6 Die Bedeutung der Tanzformen für malawische Jugendliche

Die hier untersuchten Tanzaufführungen der *Malipenga*-Tänze und des *Samba* gehören zum Genre der Populärkultur. Sie sind der expressiven Dimension jugendlicher Lebensstile zugehörig und schaffen soziale Räume, in denen Repräsentationen einzelner Jugendgruppen öffentlich gemacht werden.⁴³³ *Malipenga* und *Samba* werden von den jungen Männern der Post-Banda-Generation als Forum genutzt, um sowohl lokale kollektive Identitäten, die territorial verankert sind, als auch individuelle, männliche Identitäten öffentlich zu verhandeln. Die Tänze dienen einerseits zur ständigen Selbstvergewisserung der eigenen männlichen Identität, andererseits auch der der *peer group*, zu der sich die Adoleszenten zugehörig fühlen. Gleichzeitig bieten die Aufführungen der Tänze in direkter Konkurrenz zu anderen Gruppen, eingebunden in den Gesamtkontext der Wettkampfsituation, die Gelegenheit, sich selbst darzustellen und sozialen Status zu erwerben, aber auch spielerisch mit der eigenen Geschlechtsidentität umzugehen, indem beispielsweise, wie beim *Samba*-Tanz, nicht nur die eigene, sondern auch die komplementäre, weibliche Geschlechtsidentität in Szene gesetzt wird. Über die Spiegelung im geschlechtlich Anderen konstruiert sich die eigene, männliche Geschlechtsidentität.

⁴³³ Vgl. dazu auch Kapitel 3.

Für die Organisation der *Malipenga*- als auch die *Samba*-Tanzgruppen bedarf es nicht nur Disziplin sondern auch administrativer Fähigkeiten. Insofern sind die Tanzformen auch als "Lern-Orte" (Luig & Seebode 2003) für männliche Adoleszenten, Jugendliche und junge Männer zu verstehen, an welchen diese Fähigkeiten "eingeübt" werden.

Durch die Institutionalisierung der Tanzgruppen werden durch die performative Praxis daneben auch kulturelle Werte über die Generationen hinweg tradiert, wobei nicht zwingend, wie oftmals in strukturfunktionalistischen Positionen behauptet, die Bestätigung des *status quo* der Gesellschaft als ganzes sowie der Status- und Machthierarchien resultieren muss. Vielmehr bestehen Verhandlungsspielräume, innerhalb derer, ganz im Sinne neuerer ritualtheoretischer Ansätze (siehe dazu z.B. die Beiträge in Köpping & Rao 2000) Transformationsprozesse möglich sind, deren Richtung und Ausformung jedoch nicht mit Sicherheit vorhersagbar ist.

Die Inszenierungen der *Malipenga* und *Samba*-Tänzer, die auf historisch prägende Veränderungen der Lebenswelt rekurrieren, propagieren je nach Tanzstil unterschiedliche Männlichkeitsideale. Dabei sind die Körper der Tänzer und der Gesamtkörper der Tanzgruppe die wesentlichen Ausdrucksmittel. Betrachtet man die Differenzierung der Tanzstile im Kontext ihrer historischen Genese zeigt sich, dass bei den das Kollektiv betonenden *Malipenga*-Stilen die Referenzpunkte, auf die sich die ästhetischen Charakteristika der jeweiligen Stile beziehen, in Zeit und Raum differieren.

Der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene *Malipenga ghanghili* bezieht sich stilistisch auf Symbole der Kolonialmacht, auf das Militär der Kolonialregierung. Die Aufführung dieses Tanzes war der Versuch einer enttribalisierten jungen Elite, sich nach dem Wehrdienst in der Kolonialarmee wieder im lokalen Sozialgefüge zu reintegrieren. Der ab den 1940er Jahren entstandene Stil des *Malipenga mighuso* bezieht sich stilistisch auf Symbole eines modernen urbanen Freizeitlebens in einer enttribalisierten Zivilgesellschaft. Der Stil referierte auf die Lebenswelt, die beispielsweise durch Arbeitsmigration nach Südafrika bekannt war. Beim historisch nachfolgenden Stil, der sich in Nordmalawi ab den 1960er Jahren etablieren konnte, dem *Malipenga nkombo*, war der Bezugsrahmen die Militarisierung der malawischen Gesellschaft. Die stilistischen Anleihen der Kostüme bei der Ästhetik der paramilitärischen *Malawi Young Pioneers* und das "Verstummen" der Lieder verweisen darauf.

Die Darstellungen der Männlichkeitsideale im ab Mitte der 1980er Jahre in Malawi aufgeführten *Samba*-Tanzes verweist durch den Gebrauch lokaler, teilweise ethnisch aufgeladener Symbole wie beispielsweise den Speer (*ngwebo*), die Axt (*ndwanga*) oder lokal gefertigte Trommeln (*ng'oma* und *tumba*) auf Prozesse der ästhetischen Regionalisierung und

Ethnisierung (z.B. durch den Gebrauch der Ngonde-Sprache bei den Liedertexten). Durch den *Samba*-Tanz werden essentielle Orientierungspunkte der sozialen Organisation, die Geschlechterordnung, neu verhandelt. Gerade der dort stark betonte Bereich der Sexualität, der für die heranwachsenden Männer von besonderer Bedeutung ist, und der im malawischen "offiziellen" Diskurs meist nur sehr verschämt diskutiert wird, eignet sich hervorragend dazu, die Kategorien männlich/weiblich zu thematisieren. Jenseits der öffentlichen Aufführung alternativer männlicher Selbstdarstellungen im *Samba*, die ältere Ideale, wie sie sich beispielsweise bei den *Malipenga*-Gruppen äußern, herausfordern, steht dabei die Thematisierung der fundamentalen, historisch neueren Bedrohung durch HIV/AIDS im Mittelpunkt. Beim *Samba* steht das ekstatische und individualisierte Männlichkeitsbild dem historisch älteren Bild des gemächlich, geschmeidigen, eleganten Tänzers, der in der Gruppe aufgeht, radikal gegenüber.

Der Fokus der im Tanz aufgeführten Konflikte hat sich historisch von außen nach innen verschoben: Anfangs erschien die Ordnungsmacht der europäischen Kolonisatoren zentral, dann die moderne Eleganz in den (meist afrikanischen) Migrationsländern, danach die Militarisierung der eigenen, malawischen Gesellschaft. Der historisch neueste Tanzstil des *Samba* thematisiert dagegen vornehmlich die Geschlechterverhältnisse der eigenen, sowie der nachbarlichen, tanzanischen Gesellschaft. Bei den verschiedenen Tanzstilen konkurrieren unterschiedliche Darstellungen von Bildern, die vom militarisierten/ekstatischen Körper (*Malipenga ghanghili*), zum smarten "Cityboy" mit dem reinen, makellosen, eleganten zivilen Körper (*Malipenga mighuso*), bis zum re-militarisierten, "stummen", behäbigen Körper (*Malipenga nkombo*) reichen. Der *Samba*-Tanz bietet schließlich die Möglichkeit einen "aggressiv sexualisierten" Körper zu inszenieren.

Trotz vieler Gemeinsamkeiten ist die Rivalität auch untereinander, zwischen den *Malipenga*-Gruppen und den *Samba*-Gruppen groß. Während auf der lokalen Ebene die *Malipenga*-Gruppen als "Tradition" akzeptiert werden, haftet den *Samba*-Tänzern eher der Ruf an zwar eine artistische Show und Amüsement der "kleinen Jungs" zu bieten, jedoch noch nicht als eigene "offizielle Tradition" anerkannt zu werden. Ausdruck dieser tendenziellen Ablehnung des Tanzstils durch die männlichen Dorfältesten ist deren Fernbleiben bei *Samba* Veranstaltungen. Ältere Frauen erscheinen dagegen auch bei *Samba*-Aufführungen zahlreich. Dass unter den (männlichen) Dorfältesten *Samba* weniger anerkannt ist als die *Malipenga*-Tänze mag angesichts der Demonstration jugendlicher Kraft und Stärke, sowie der Vermischung männlich und weiblich konnotierter Sphären nicht verwundern. Dabei erscheint es von Bedeutung, dass diese Veränderung des Männlichkeitsideals im performativen Kontext

öffentlich dargeboten wird. Der Rahmen der *Performance* ermöglicht eine spielerische Präsentation des Selbst, die Verhandlung von Geschlechtsidentitäten jenseits "offizieller", lokaler, regionaler und nationaler Dominanzdiskurse und besitzt eine emanzipatorische Funktion. Die Aufführung des Tanzes schafft einen sozialen Raum, in dem sich malawische Heranwachsende und junge Männer selbst repräsentieren und nicht von anderen repräsentiert werden.

Die Zunahme von Geschwindigkeit und aggressiver Individualität von den verschiedenen *Malipenga*-Stilen bis zum *Samba* korrespondiert mit einem entscheidenden Wechsel des symbolischen Bezugsrahmens: Nicht die Kolonialmacht, die Minengesellschaften oder die innere Militarisierung Malawis, sondern die Beziehungen zum anderen Geschlecht der nachbarlichen tanzanischen, bzw. der eigenen Gesellschaft werden in den Mittelpunkt gestellt. Damit tritt der Bereich der Sexualität in den Vordergrund, wobei diese ambivalent als Genuss, "harte" Arbeit, aber auch als gefährlich (z.B. durch die Gefahr der Infektion mit HIV) dargestellt wird. Formal dominieren dabei lokale, "indigene Codes", während globale, "exogene Codes" (Werbner 1989) zurückgetreten sind. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass sich die einzelnen Tanzstile weiterentwickeln und dabei in synkretistischer Manier Anleihen bei den konkurrierenden Stilen tätigen. Hierbei kommt es sowohl zu Brüchen als auch zu Kontinuitäten der durch die verschiedenen Stile symbolisierten Werte. Beim historisch jüngsten Stil des *Samba* rückt der Aspekt der Eingliederung in die lokale Gesellschaft ins Zentrum, während die Anerkennung in der nationalen malawischen Gesellschaft in den Hintergrund tritt.

Die Etablierung des ausschließlich von jungen Männern getanzten *Samba*-Tanzes verweist auf den Generationenkonflikt innerhalb der männlichen Tanzgruppen und den Versuch der jüngeren Tänzer durch ihre eigene, spezifische Repräsentationsform soziale Anerkennung auf lokaler Ebene zu gewinnen. Ob es den jungen Männern durch die öffentliche Inszenierung dieses Konflikts gelingen wird, ihr Sozialprestige dauerhaft zu erhöhen, wird in Zukunft nicht zuletzt davon abhängen, inwieweit sie es schaffen, ihre tänzerischen und musikalischen Qualitäten überzeugend darzubieten und damit Teile der lokalen Öffentlichkeit über Zustimmung durch das Publikum zu gewinnen. Denn letztlich ist es das Publikum, das durch positive oder negative Sanktionen die Tanzgruppen und auch die einzelnen Tänzer und Musiker bewertet und damit über die Anerkennung der männlichen Jugendlichen und jungen Männer auf der lokalen Ebene urteilt.

KAPITEL 7

Zusammenfassung und Schluss

Die Jugend gibt es nicht.

Erwin K. Scheuch (1975, Hervorhebung J.S.)

Das größte Übel der heutigen Jugend besteht darin, dass man nicht mehr dazugehört.

Salvador Dali (spanischer Maler, Bildhauer und Graphiker, 1904 - 1989)

*

7.1 Zusammenfassung

Ich bin in dieser Arbeit Ausdifferenzierungsprozessen männlicher Jugendgruppen in Post-Banda-Malawi nachgegangen. Dabei konnte gezeigt werden, dass sich das Spektrum der sozialen Organisationsformen männlicher Jugendlicher in Malawi nach dem politischen Wechsel 1994 verbreitert hat. Nach dem Zusammenbrechen der staatlichen Jugendorganisation *Malawi Young Pioneers* bildeten sich als Folge von "Deinstitutionalisierungsprozessen" (siehe Mitterauer 1986: 236f.) neben den tradierten, lokal organisierten, formellen Männertanzgruppen auf dem Land in städtischen Gebieten auch öffentlich in Erscheinung tretende, informelle Jugendgruppen heraus. Deren Mitglieder eignen sich symbolische Elemente aus dem Kanon der populären Kultur an und setzen diese in synkretistischer Weise nach dem Prinzip der *bricolage* neu zusammen. Dadurch werden komplexe Prozesse der Identitätsbildung befördert. Gleichzeitig kam es zu einer Wiederbelebung geschlechtshomogener Organisationsformen durch Tanz (*Malipenga*-Gruppen) und dabei zu weiteren stilistischen Differenzierungen in deren Organisations- und Ausdrucksformen, die vornehmlich von jüngeren Jugendlichen getragen wurden und deren expressive Äußerungsformen partiell differente ästhetische Kriterien zugrunde lagen (*Samba*-Gruppen).

Zwischen der von mir untersuchten Kerngruppe männlicher Jugendlicher, Adoleszenten und jungen Männern bestehen partiell fließende Grenzen, die sich in der sozialen Wirklichkeit kaum eindeutig bestimmen lassen. Die hauptsächliche Zielgruppe dieser Arbeit waren

männliche Jugendliche, die weder verheiratet waren noch einen eigenen Haushalt führten und fast ausnahmslos noch keine eigenen Kinder hatten. Ihnen wurde weder sozial noch ökonomisch und auch nicht nach kulturellen Maßstäben der Status als vollständiges Mitglied der lokalen Gemeinschaft und der nationalen, malawischen Gesellschaft zugeschrieben. Sozio-strukturell haben sie einen marginalisierten Sozialstatus inne, der in unterschiedlicher Weise historisch an prä- und an postkoloniale Traditionen anschließt. Durch das gemeinsame Erleben der Zeit des Banda Regimes und des politischen Wechsels in Malawi, gehören sie der Post-Banda-Generation an, die sich – besonders in Hinblick auf die Bandbreite der Möglichkeiten der Lebensführung und bezüglich der ungewissen Zukunftsperspektiven – von vorherigen postkolonialen Generationen unterscheidet.

Es handelte es sich überwiegend um männliche jugendliche Schulabgänger bzw. -abbrecher – die Klientel, die zur Bandazeit durch die *Malawi Young Pioneers* in die Gesellschaft integriert werden sollte und deren staatlich organisierte und kontrollierte sowie ideologisch im Sinne der politischen Herrschaft ausgerichtete institutionelle Organisationsstruktur schlagartig mit dem politischen Wechsel ersatzlos verschwand. Im Mittelpunkt der Forschung stand die "dichte Teilnahme" an den Aktivitäten der Jugendlichen in ihrer Freizeit, da die Jugendlichen entweder arbeitslos oder im informellen Sektor tätig waren.

Im Vergleich zwischen informellen Jugendgruppen in der Stadt (Jugendszenen) und formalen Jugendgruppen auf dem Land (Tanzformationen) zeigte sich, dass sowohl die Diskurse als auch im besonderen die sozialen Praktiken der jungen sozialen Akteure einen politischen Charakter haben, der sich vornehmlich durch gemeinsames Handeln auszeichnet, wobei Inhalte in öffentlichen performativen Kontexten stets aufs Neue zur Disposition stehen – und der damit vornehmlich auf die Dimension der *politics* des Politikbegriffs abzielt.

Die Sichtbarkeit von unterschiedlichen männlichen Jugendgruppen in der Öffentlichkeit zeigt, dass trotz aller ökonomischen, sozialen und politischen Schwierigkeiten in den ersten zehn Jahren in Post-Banda-Malawi Prozesse der Pluralisierung stattgefunden haben, die eine Heterogenität jugendlicher Ausdrucksformen gestatten. Damit unterscheiden sich das soziale Umfeld und das politische Klima, innerhalb derer sich malawische Jugendliche der Post-Banda-Generation bewegen, wesentlich von der Situation in der Banda-Ära.

Die beschriebenen Differenzierungsprozesse zwischen den Jugendlichen und den Jugendgruppen bestätigen Scheuchs in der obigen Vignette formuliertes Diktum und die darin implizit enthaltene Forderung, Jugend nicht als homogene gesellschaftliche Gruppe zu begreifen, sondern vielmehr in sozialwissenschaftlichen Analysen zu berücksichtigen, "daß Jugend so heterogen ist wie die Gesellschaft, der sie angehört" (Schäfers 1998: 17).

Soziale und symbolische Aneignungsprozesse von Populärmusik spielen eine wichtige Rolle bei gemeinschaftsstiftenden und bei individuellen und kollektiven identitätsstiftenden Prozessen Jugendlicher und bei der Verhandlung von Moralvorstellungen. Nachdem ich die Verbindung zwischen den beiden Forschungsfeldern "Jugend" und "popular culture" herausgestellt habe, wurden ethnologische Theoriediskurse zu den spezifischen in dieser Arbeit verhandelten Teilbereiche der Populärkultur, Musik und Tanz dargestellt und diskutiert. Die darin postulierte These von der Untrennbarkeit von Musik und Tanz wurde anhand der ethnographischen Beispiele im empirischen Teil der Arbeit bestätigt.

Dabei bin ich den musikalischen Präferenzen der untersuchten Jugendlichen und informellen Jugendgruppen gefolgt und habe ich mich vornehmlich auf zwei neuere Musikstile in Post-Banda-Malawi, Reggae und Rap, konzentriert, bei den formellen Tanzgruppen auf die Tanzstile *Malipenga* und *Samba*.

Die semantischen Ebenen des Textkorpus und der nonverbalen Inszenierungen der Körper in Musik und Tanz neotraditioneller Musikformen habe ich unter besonderer Berücksichtigung ihrer historischen Entwicklung und ihrer stilistischen Differenzierungen ausführlich dargestellt, um einen Einblick in die "musikalischen Welten" zu gewähren, von denen sich männliche Adoleszenten, Jugendliche und junge Männer spezifische Teile durch soziale Prozesse symbolisch aneignen und in kreativer Weise zu eigenen Lebensstilen und stilistisch voneinander differenten Repräsentationsformen entwickeln. Sowohl die inhaltliche Auswahl der für die Jugendlichen relevant erscheinenden Lieder und Stilelemente als auch die Aneignungsprozesse selbst sind geprägt von Brüchen und Kontinuitäten.

Bei der Betrachtung des Musik/Tanz-Feldes habe ich den Schwerpunkt auf *performance-*zentrierte, auf den Körper fokussierende Ansätze in der Tradition US-amerikanischer Kultur- und britischer Sozialanthropologie gelegt. In wesentlichen Punkten bin ich in dieser Arbeit sozialanthropologischen Theorieansätzen gefolgt, weil in deren Zentrum die Frage nach den Gesellschaften steht, die musikalisch-tänzerische Ausdrucksformen hervorbringen. Schließlich existieren Jugendliche zwar als eigenständige soziale Gruppe, sie sind jedoch sozio-strukturell eingebunden in Beziehungsnetze, die quer durch alle Generationen der malawischen Gesellschaft verlaufen. Sie reichen vom konkreten, verwandtschaftlich verbundenen sozialen Nahbereich (z.B. des elterlichen Haushalts) über regionale, ethnische und religiöse Verbindungslinien (z.B. durch das Selbstverständnis als "Northeners", als "Ngonde" oder als "Tumbuka" sowie als "Roman Catholic") bis zur nationalen Ebene (als Repräsentanten der "Jugend Malawis"). Hinzu treten transnationale und globale Dimensionen

wie z.B. Identifikationen mit der "afrikanischen Jugend" oder mit "Jugend" im Allgemeinen. Die Dimensionen überschneiden sich in vielfältiger Weise.

Mit dem politischen Wechsel in Malawi ab 1994 war eine kulturelle Öffnung des Landes verbunden. Einhergehend mit globalen Prozessen der zunehmenden "Medialisierung der Welt" vermehrten sich für die Jugendlichen mittels elektronischer und nicht-elektronischer Medien vermittelte Identifikationsangebote mit globalen Inszenierungen von Jugend durch Produkte populärer Kultur. Ich habe in dieser Arbeit den Fokus auf soziale und symbolische Aneignungsprozesse der Populärkultur gelegt und dabei die Möglichkeiten der Gestaltungsmacht (*agency*) der daran beteiligten sozialen Akteure betont. Die Körper der Jugendlichen dienen als Medien des Ausdrucks von Identitäten aber auch von gesellschaftlicher Kritik. Durch gemeinsame expressive, soziale Handlungen in der Öffentlichkeit werden durch Bewegungs-, Ver- und Enthüllungspraktiken der jugendlichen Körper Bilder von Jugend produziert. Bei diesen performativen Konstruktionsprozessen sind diese Körper einerseits durch sozio-strukturelle und durch kulturelle Vorgaben strukturiert, sie wirken auf die Prozesse jedoch auch strukturierend ein. Die Kontextualisierung und die Analyse dieser Produktionsprozesse von Jugendbildern lassen einen differenzierten Blick auf die in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehenden Gruppen männlicher Jugendlicher zu. In diesem Sinne habe ich auch den Konsum von Produkten lokaler, nationaler, transnationaler und globaler Populärkultur als aktiven, kreativen Prozess der Stiftung und der Verhandlung individueller und kollektiver Identitäten verstanden.⁴³⁴

Während ich im urbanen Umfeld Chitipas den Schwerpunkt auf die Konstruktionsprozesse männlicher, jugendlicher Lebenswelten informeller Jugendgruppen legte, konzentrierte ich mich im ruralen Bereich Karongas auf formalisierte Jugendgruppen und deren Ausdrucksformen durch Musik- und Tanzaufführungen. In beiden Forschungsfeldern waren Prozesse der Verleiblichung und der individuellen sowie der kollektiven Selbstrepräsentationen zentrale Ansatzpunkte, um Konstruktionsprozesse jugendlicher Lebenswelten zu erkunden und über die Analyse von Prozessen des "doing youth"⁴³⁵ den Beitrag der Jugendlichen zur Diskussion um Jugendbilder zu erfassen.

Mittels soziologischer Typisierung konnte ich in Chitipa zwischen zwei Typen von Jugendlichen und in einem weiteren Abstraktionsschritt unter besonderer Berücksichtigung

⁴³⁴ Vgl. Willis (1990). Auf einer weiteren theoretischen Ebene bin ich dabei Erlmanns (1995: 6, 9) kritisch an Durkheims gerichtete, kulturpessimistische an post-moderne marxistische Theoretiker (wie z.B. Jameson) angelehnte Position der "Allgegenwärtigkeit des Marktes" und dem Streben nach "Universalität des Warenaustauschs" gefolgt.

⁴³⁵ Ich habe an dieser Stelle Judith Butlers (1991, 1995) auf die Konstruktionsprozesse von *Gender* abzielende Formulierung, die auf Ansätze der Ethnomethodologie (Garfinkel 1967, Goffman 1981, 1994) rekurriert, auf den Jugendbegriff übertragen.

der spezifischen Geselligkeitsformen und der Werteorientierungen differenter Lebensstile zweier Jugendszenen, den informellen Jugendgruppen "FRANCIS" und "JOSEPH", unterscheiden. Wesentliche Unterschiede waren nicht nur im "Motivationszusammenhang" und im "objektiven" sowie im "subjektiven Sinn des Handelns" festzustellen sondern auch in der inhaltlichen Gestaltung des "Verhaltens".⁴³⁶

So waren Jugendliche der Gruppe "FRANCIS" durch einen "Weil-Zusammenhang", die von "JOSEPH" durch einen "Um-zu-Zusammenhang" als informelle Jugendgruppe organisiert. Bei der informellen Jugendgruppe "FRANCIS" wurden auf der Ebene der "inneren Handlung" (nach Schütz das Denken, das nicht notwendigerweise in die Umwelt eingreifen muss) moralisch ideelle Werte wie Freiheit, Gerechtigkeit und Gleichheit propagiert, die sich an wertrationalen Kriterien moralischer Institutionen der Moderne, wie z.B. christliche *mainline churches*, orientierten und die vornehmlich durch das Verfolgen eines europäischen, bürgerlichen Bildungsideals verwirklicht werden sollten. Die Fokussierung dieses Lebensstiltypus' auf den Geist führte zu einer tendenziell asketischen Lebensführung.

Die Gruppe "JOSEPH" dagegen präferierte an Konsum und an nutzorientierten Kriterien des Marktes ausgerichtete, materielle Werte wie Geld und Reichtum. Durch den Einsatz von physischer Kraft sollte darauf abgezielt werden, individuelle Macht zu erlangen. Die Fokussierung auf den Körper führte bei diesem Typus zu einem tendenziell hedonistisch ausgerichteten Lebensstil.

Während sich die Jugendlichen der Gruppe "FRANCIS" trafen, *weil* sie eine spezifische Werteorientierung teilten, auf deren Basis gemeinsame soziale Handlungen ausgeführt wurden, fanden sich die der Gruppe "JOSEPH" zusammen, *um* gemeinsam gesellig zu sein, d.h. das gemeinsame Handeln mit all seinen daraus erwachsenden Dynamiken war das Motiv für das Zusammenfinden. Vertreter der Szene "FRANCIS" reflektierten Konflikte tendenziell kritisch, setzten sie in politische Zusammenhänge und suchten intellektualistische Lösungsmöglichkeiten. Dagegen bevorzugte die Gruppe "JOSEPH" individualisierte, "magische" Lösungen.

Doch waren diese Lebensstiltypen in vielfältiger Weise gebrochen und voller überlappender Bereiche z.B. bezüglich des kognitiven oder des expressiven Verhaltens. So wurden beispielsweise in Gruppe der "FRANCIS" einerseits globale Werte der Moderne vertreten, andererseits wurde bezüglich der eigenen Identität auf die lokale Ebene (z.B. Abstammung des Vaters) rekuriert. Die Mitglieder der Szene "JOSEPH" wiederum, die nach globalen Konsummöglichkeiten strebten, beriefen sich in Bezug auf Ordnungsvorstellungen auf lokale

⁴³⁶ Ich gebrauche hier die Terminologie von Schütz (siehe Schütz & Luckmann 2003).

und nationale Traditionen aus der Bandazeit, sahen ihre Wertvorstellungen jedoch vor allem durch US-amerikanische Stars der Sport- und Unterhaltungsbranche repräsentiert.

Gemeinsam waren beiden Typen einerseits ein hoher Grad an Multikulturalität bzw. Kosmopolitität, andererseits aber auch unterschiedlich gelagerte, nationale Marginalitätserfahrungen z.B. durch das Senioritätsprinzip, durch oftmals im pejorativen Sinn gebrauchte Klassifizierung ihrer Landsleute als "Northeners" oder durch die Erfahrung, in Chitipa *boma* von der nationalen, ökonomischen Infrastruktur abgeschnitten zu sein. Dies führte bei vielen Jugendlichen zu verstärkter Solidarität mit der lokalen Gemeinschaft. Enttäuschungen über den persönlichen Gewinn des politischen Wandels in Malawi führten nicht zu einer vollständigen Abkehr vom politischen System der formalen Demokratie sondern zum anhaltenden Willen, auch weiterhin die Möglichkeiten der politischen Partizipation z.B. durch das Wahlrecht zu nutzen.

Grundsätzlich einig war man sich in beiden Gruppen im Streben nach Dominanz durch hegemoniale Männlichkeit. Dieses hegemoniale Männlichkeitsideal schuf zwar einerseits formal eine klare Differenz zu weiblichen *Peers*, andererseits aber wurde durch die unwidersprochenen öffentlichen Präsentationen dieses 'Männlichkeitstypus' auch eine intergenerationale Akzeptanz deutlich, die quer durch alle Altersstufen und sozialen Milieus verlief und mehrheitlich auch (heterosexuelle) Frauen einschloss.

Für die Vertreter beider Typen informeller Jugendgruppen spielten Produkte aus dem Bereich der Populärkultur – besonders spezifische Musikstile – eine wichtige Rolle. Die Jugendlichen der Gruppe "FRANCIS" bevorzugten Reggaemusik als Stil, die der Gruppe "JOSEPH" Rap. Während sich in den Texten malawischer Reggae-Musik des lokalen Musikstars Lucius Banda in der historischen Perspektive zwischen 1994-2007 eine Entwicklung von einer moralisch-politischen Position, die von der Gruppe "FRANCIS" vertreten wurde, hin zu Idealen der Gruppe "JOSEPH" feststellen ließ, verlief die Entwicklung bei malawischem Rap in umgekehrter Richtung: Nach den ersten aus der Diaspora stammenden Rap-Liedern im *Gangsta-Rap*stil, die in "tiefem" US-amerikanischem Slang Individualismus und die Eroberung von Konsumwelten propagierten und damit den Werten der Vertreter der Gruppe "JOSEPH" entsprachen, differenzierte sich das Genre mit zunehmender lokaler Aneignung durch das jugendliche malawische Publikum und mit dem vermehrten Aufkommen lokaler Rapgruppen stilistisch aus und es entstand in neuerer Zeit malawischer Gospel-HipHop, der wiederum in Anschluss an Traditionen christlicher Gospelmusik ein *Ethos* vertritt, das dem der Gruppe "FRANCIS" nahe kommt.

Die semantische Analyse der Liedertexte von Reggae- und Rapkompositionen wurde anhand von meist in Malawi lokal produzierten, global über das Internet zugänglichen Musikvideos fortgesetzt, welche die Inszenierungsmöglichkeiten der unterschiedlichen musikalischen Stile um die Dimension des Visuellen erweiterte. Vor allem konnte damit ein wesentlicher Bestandteil von Musik, die Körperbewegungen, gleichzeitig mit den akustischen Signalen an ein Publikum vermittelt und somit die Botschaft der Texte unterstützt werden und umgekehrt. Auch in den Musikvideos dominierten Inszenierungen hegemonialer Männlichkeit – selbst wenn die Textinhalte semantisch unterschiedliche Aussagen transportierten.

Während männliche Jugendliche in der Stadt jenseits der performativen Handlungsebene auch auf der Diskursebene Differenzen zu verschiedenen informellen Jugendgruppen verbal und in partiell abstrahierter Form formulierten, waren diesbezügliche Äußerungen bei den Tanzgruppen in die *Tanzperformance* integriert, beispielsweise durch Liedertexte. Die Musikanten und Tänzer folgten formal den Konventionen, die von Texten dieses Genres aufgrund der langen historischen Tradition, in der die Tanzformen stehen, erwartet wird. Die Tanzgruppen sind auf die Kompetenz des Publikums angewiesen, wenn ihre Botschaft der *Performance* verstanden werden soll.

Jugendliche aus städtischen, informellen Jugendgruppen haben eine relativ große Freiheit der Auswahl zwischen Stilelementen und Stilen, die sie sich zu eigen machen können, während in den Dörfern für männliche Jugendliche und junge Männer meist nur die Wahlmöglichkeit zwischen dem "Mitmachen" bei einer bereits existierenden Tanzformation mit der entsprechenden Organisationsstruktur oder der Verweigerung besteht.

Auf der diskursiven, normativen Ebene wurde mir gegenüber von den jungen Tänzern und Musikern vermittelt, dass es sich bei den Tanzformen aller Stile um eine Institution zur Initiation männlicher Adoleszenten und Jugendlicher handelte, welche die Jungen vom Status der rituellen Unreinheit in den der rituellen Reinheit überführen sollte. Diese Interpretation wurde z.B. durch die Liedertexte deutlich und auch durch die hierarchisch geschichtete, gerontokratische Organisationsstruktur der Tanzgruppen sowie durch den Zwang zum Mitmachen, der auf Adoleszenten und männliche Jugendliche ausgeübt wurde. Jedoch zeigte die soziale Wirklichkeit, dass z.B. bei den *Malipenga*-Tanzgruppen keineswegs die "gesamte männliche Dorfjugend" in den Tanzformationen vertreten war. Vielmehr gab es auch die Möglichkeit – zumindest in Fällen, bei denen die *Malipenga*-Tradition in den Dörfern nicht mehr praktiziert wurde – der Schaffung alternativer sozialer Organisationsformen, die sich über einen spezifischen Tanzstil (*Samba*) definierten. Dabei spielten vor allem jüngere Jugendliche eine Rolle.

Samba-Gruppen waren zwar hinsichtlich des sozialen Status', den sie bei der lokalen Gerontokratie genossen, unterschiedlich zu den *Malipenga*-Gruppen und auch in ihrem expressiven stilistischen Ausdruck partiell verschieden, jedoch erfüllten sie für die jungen sozialen Akteure die gleichen sozialen Funktionen der individuellen und kollektiven Identitätsstiftung und gaben ihnen die Möglichkeit zur kritischen Kommentierung sozialer Themen. Obwohl die freie Stilauswahl für die Jugendlichen und jungen Männer bei dörflich organisierten Männertanzgruppen durch die jeweilige historisch praktizierte lokale Tanztradition eingeschränkt ist, die nicht nur die stilistische Ausdrucksform sondern auch eine spezifische hierarchisch geschichtete, durch gerontokratische Kriterien bestimmte Organisationsform vorgibt, bestehen für die jungen sozialen Akteure Spielräume zur Gestaltung stilistischer Elemente bei den Tanzaufführungen.

Allerdings lässt sich nicht automatisch anhand der sozialen Praxis eines spezifischen Tanzstils oder anhand der Präferenz für einen bestimmten populären Musikstils direkt auf einen von der betreffenden Person vertretenen Wertekanon schließen. So sind – wie ich in der Arbeit gezeigt habe – zwar bestimmte Werteorientierungen mit bestimmten Tanz- und Musikstilen assoziiert und aktive Tänzer oder "tiefe" Fans bestimmter Stile, die sich bewusst stilistische Eigenheiten aneignen (im Sinne des von Hebdige 1987 als "Homologie" bezeichneten Gesamtstilarrangements) und über den begrenzten Zeitraum der performativen Aufführung mittels des Körpers repräsentieren, symbolisieren damit eine Affinität zu entsprechenden Werten. Doch jenseits des "harten Kerns" gibt es auch viele Jugendliche, die sich einer Stilisierung nicht bewusst sind und sich auch nur ausgewählte Teile eines Stils aneignen. Deshalb kann zwar von einer Affinität derjenigen Jugendlichen ausgegangen werden, die sich als Repräsentanten eines spezifischen Stils verstehen, jedoch kann umgekehrt von spezifischen sozialen Handlungen Jugendlicher weder automatisch auf dessen stilistische Präferenz von popkulturellen Produkten geschlossen werden noch auf die vollständige Übernahme von in dem entsprechenden Stil formulierten Wertesystems.

Sowohl bei den Jugendszenen als auch bei den Tanzgruppen spielt der Körper eine wichtige Rolle bei komplexen Prozessen der Bildung, Repräsentation und Verhandlung von kollektiven Gruppen- und von Ich-Identitäten. Ein wichtiger Ansatzpunkt ist der Hinweis auf die Bedeutung des Körpers und der Sexualität für Konstruktionsprozesse multipler Männlichkeiten. Die Bilder hegemonialer Männlichkeit, die über den "Habitus der Härte" (Liell 2003) sowohl von der Szene "FRANCIS" als auch von der Gruppe "JOSEPH" in unterschiedlicher Art und Weise und in partieller Differenz zueinander im urbanen Umfeld mittels ihrer Körper durch performative Praktiken konstruiert, verhandelt und dekonstruiert

werden, ist genauso geprägt durch Brüche und Kontinuitäten auf lokalen, regionalen und globalen Ebenen wie bei den Jugendlichen und jungen Männern der Tanzgruppen im ländlichen Raum.

Aufgrund der Verwendung des Politikbegriffs unter prozessualer Perspektive, die dessen inhärente Dynamik und Kontingenz betont, habe ich gezeigt, dass gemeinsames Handeln in männlichen Jugendgruppen durchaus zu politischen Aktionen als Ausdruck von Widerstand führen kann, jedoch nicht notwendigerweise muss. Vielmehr wird deutlich, dass es von einem komplexen Geflecht unterschiedlicher Faktoren abhängt und davon, ob in spezifischen historischen Situationen situativ das Potential, das zu politischen Aktionen führen kann, mobilisiert wird oder nicht. Der latent efferveszente Charakter gruppenspezifischer Aktivitäten männlicher Jugendlicher – zumal wenn diese tendenziell einem hegemonialen Männlichkeitsideal verpflichtet sind – kann in spezifischen Situationen jedoch schnell zu einer Mobilisierung widerständigen Potenzials führen.

Die politische Wirkung der sich in Post-Banda-Malawi entwickelnden und in dieser Arbeit behandelten männlichen Jugendgruppen, bei denen *popular culture* eine wesentliche Rolle spielt, berührt alle drei Dimensionen des Politischen: *polity*, *policy* und *politics* – wenngleich auch in unterschiedlichem Maße. Der Fokus der Arbeit lag auf dem gemeinsamen Handeln Jugendlicher, das auf ein Schaffen von Identitäten, die durch Präsentation in der Öffentlichkeit sichtbar und in Form expressiver kultureller Akte an ein Publikum gerichtet sind, abzielte. Dass damit eine Aufforderung zum gemeinsamen Handeln, das politische Implikationen als Potential beinhaltet, verbunden sein kann, belegt die Latenz des Politischen bei den beschriebenen sozialen Praktiken männlicher Jugendlicher und Jugendgruppen in der Stadt und auf dem Land.

Die Ausdrucksformen des Politischen bei malawischen Jugendgruppen bei sozialen Praktiken der öffentlichen Repräsentation bedienen sich Symbolen des nationalen Dominanzdiskurses, der sich wiederum auf Macht stützt. So verwenden beispielsweise sowohl *Malipenga*- als auch *Samba*-Gruppen Wedel aus Tierhaaren, ein Symbol, das auch H.K. Banda zur Inszenierung seiner politischen Macht diente. Für männliche Adoleszenten, Jugendliche und junge Männer wird Macht durch Symbole hegemonialer Männlichkeit ausgedrückt. So sind sowohl bei *Malipenga*-Gruppen als auch bei Interpreten "neo-traditioneller", lokaler Populärmusik und globaler Tanz- und Unterhaltungsmusik, wie z.B. bei Reggae oder Rap, Sonnenbrillen (besonders "Pilotenbrillen") eine wichtige Requisite, die den Eindruck eines "Habitus" der Härte" erzeugt, durch den sich hegemoniale Männlichkeit äußert. Dazu tritt sowohl bei den männlichen Tanzgruppen aller Stile sowie bei der lokalen und globalen

Populärmusik die Imagination der Verfügbarkeit von oder über Frauen, die als subordinierte Personen konzeptualisiert werden.

Sicherlich besitzen diese *performance*-zentrierten sozialen Praktiken männlicher Jugendlicher gemeinschaftsstiftenden, gruppenbindenden und gruppenbestätigenden Charakter und sie erfüllen damit im Sinne Durkheims (1954) kollektive Funktionen. Sie können auch als "resistance through rituals" im Sinne von Hall & Jefferson (1976) gedeutet werden. Ob dieser ritualisierte Widerstand jedoch im Sinne der von Gluckman (1954) analysierten "rituals of rebellion" letztendlich vornehmlich der Bestätigung der dominierenden Ordnungsvorstellungen dient oder ob aus der Widerständigkeit nicht auch "Revolution", d.h. ein Umsturz mit systemüberwindender Wirkung, entstehen kann, muss an dieser Stelle spekulativ bleiben, da die geringe historische Tiefe der Fallstudie eine endgültige Bewertung kaum zulässt. Ein Argument, das die eher kulturpessimistische Perspektive Gluckmans und der VertreterInnen der *Birmingham School* stützt, ist das Anknüpfen der sozialen Praktiken männlicher Adoleszenten, Jugendlicher und junger Männer an Traditionen hegemonialer Männlichkeit vorangehender Generationen im postkolonialen Malawi. Gegen diese Sichtweise spricht allerdings die den performativen Prozessen inhärente Dynamik und deren kontingenter Charakter. Dies lässt darauf hoffen, dass auf längere Sicht eine neue Generation männlicher malawischer Jugend heranwächst, die sich von den Traumata und von rigiden Traditionen der der Banda-Generation lösen kann und bereit ist, mehr soziale, kulturelle und politische Differenz zu zulassen.

In den vorangegangenen Kapiteln und weiter oben in diesem Kapitel wurde von der Multikulturalität männlicher Jugendlichen und junger Männer in Chitipa und Karonga berichtet, die verschiedene Dimensionen besitzt. Einerseits sind Jugendliche dort auf der lokalen Ebene in Sozialstrukturen eingebunden, aber auch regionale und in ethnische Dimensionen sind bedeutsam. Dies zeigt sich beispielsweise durch die soziale Organisation im Verwandtschaftsverbund und durch die sozio-politische Organisationsform der Tanzgruppen in der "boma", durch das Selbstverständnis der Jugendlichen als "Northerner" im Verhältnis zu den beiden anderen Regionen Malawis oder durch das Bekenntnis zu spezifischen ethnischen Gruppen wie z.B. Ngonde, Tumbuka oder Chewa. Zudem werden diese kulturellen Bezugsrahmen wiederum ergänzt durch transnationale (z.B. Tanzania und Zambia) und globale (z.B. US-amerikanische).

Insofern erscheint das eingangs gezeigte Gemälde des Ngoni Kriegers als eine synkretistische Kombination aus ausgewählten Elementen dieser verschiedenen Dimensionen. Während der aufrechte Speer im Bildhintergrund jenseits der phallischen Symbolik auch auf Insignien der

(lokalen) Macht bei den Ngonde verweist, die Kostümierung der tanzenden Figur mit Leopardfell und Fellstulpen auf die regionale und transnationale Ebene der Herkunftsregion der Ngoni des Südlichen Afrika, nimmt schließlich die Übertragung der Gesichtsgestik, die dem internationalen, durch elektronische Medien vermittelten popkulturellen Bilderkosmos entnommen wurde, Bezug auf die globale Ebene. Das Ergebnis ist ein Gemälde, in dem kriegerische Gesten und Tanz – der durch das Bildzitat der gestielten Kalebasse als *Malipenga*-Tanz identifizierbar ist – in einer aggressiven Dynamik kulminieren, die das Bild einer hegemonialen Männlichkeit vermittelt.

Diese ist nicht nur eine individuelle Assoziation der Darstellung von Kampf, jugendlicher sexualisierter Energie und Kraft des Künstlers, sondern stimmt auch in großen Teilen überein mit den Selbstbildern männlicher malawischer Jugendlicher und junger Männer aus informellen und formellen Jugendgruppen, die sowohl diskursiv geäußert wurden als auch mittels sozialer Praktiken individueller und kollektiver Selbstrepräsentationen. Männliche Jugendliche erscheinen als Krieger und als Helden, deren Virilität und Aggressivität kaum kontrollierbar scheinen. Diese Eigenschaft wiederum lässt sich auch jenseits des malawischen Kontexts auf Adoleszenten, Jugendliche und junge Männer aus anderen kulturellen und sozialen Kontexten übertragen. Insofern zeigt das Bild eine universelle Fantasie von nach Dominanz strebender männlicher Jugend.

7.2 Desiderata der Forschung

Eine abschließende Bewertung männlicher Jugendbilder Malawis in gesamtgesellschaftlicher Perspektive kann allerdings nicht stattfinden ohne andere Jugend- und Geschlechterbilder, vor allem von Mädchen und jungen Frauen, in die Analyse mit einzubeziehen. Darauf bin ich in dieser Arbeit nur am Rande eingegangen. Gleichfalls bedarf es einer weiteren Differenzierung geschlechtsspezifischer Konzepte. Da neben den Fantasien hegemonialer Männlichkeit auch subordinierte Männlichkeiten existieren, stellt sich z.B. die Frage, wie letztere konstruiert werden, in welchem Verhältnis diese zu anderen Männlichkeitsbildern stehen und wie diese Vorstellungen zu gleichermaßen differenziert zu betrachtenden Vorstellungen von Weiblichkeit stehen.

Damit haben sich neuere Beiträge z.B. der *Gender Studies* und der *Queer Studies* im interdisziplinären Wissenschaftsdiskurs beschäftigt (z.B. Butler 1991, 1995 oder Schröter 2002). In den neueren Studien zu Jugendlichen in Afrika wird dieser Punkt jedoch wenig thematisiert. Vielmehr wird zwar auf die ambivalente Wirkung jugendlicher

Identitätsbildungsprozesse und auf die Folgen daraus resultierender Handlungen hingewiesen (z.B. in den Beiträgen in Honwana & de Boeck 2005, Abbink & van Kessel 2005, Christiansen, Utas & Vigh 2006 oder Hegasy & Kaschl 2007), jedoch dabei oben angesprochene Unterschiede zwischen den Jugendlichen selbst weitgehend ausgeblendet. Wenngleich in dieser Arbeit versucht wurde auf diese Unterschiede zwischen männlichen Jugendlichen hinzuweisen, konnte dieser Punkt nicht erschöpfend behandelt werden und bleibt somit ein Desideratum für zukünftige Studien.

Vor kurzem hat sich in Malawi ein Verband homosexueller Männer (*Malawi Gay Rights Movement [Magrim]*) in der Öffentlichkeit gemeldet (siehe z.B. den Artikel der *Nyasa Times* vom 21.08.2008)⁴³⁷. Die daraufhin einsetzenden fast ausnahmslos feindseligen Reaktionen aus der malawischen Öffentlichkeit weisen auf die kulturelle, politische und soziale Sprengkraft dieses Themas hin. "Heteronormativität" (Haller 2001) ist ein wichtiger Bestandteil der moralischen Ordnungsvorstellungen der malawischen Gesellschaft – und von vielen Gesellschaften weltweit. Das rückhaltlose Bekenntnis zu Heterosexualität ist nicht nur der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich die überwältigende Mehrheit der Männer *und* Frauen einigen, sondern essentieller Bestandteil der Vorstellung von gesellschaftlicher Ordnung *per se*, die jenseits unterschiedlicher ideologischer Legitimationen als unabdingbar für den Fortbestand der Gesellschaft betrachtet wird. Insofern wären die in der ethnologischen Literatur zu Jugendlichen beiderlei Geschlechts in Afrika stets auf hegemoniale Geschlechteridentitäten fokussierten Sichtweisen zu differenzieren und beispielsweise durch Studien zu subordinierten Gruppen zu ergänzen.

Damit rücken beispielsweise nicht-heterosexuelle Jugendliche (wie z.B. homosexuelle oder bisexuelle) genauso in das Blickfeld zukünftiger Forschungen wie beispielsweise auch andere nicht der dominanten sozio-kulturellen Normen entsprechende, die aufgrund physischer oder psychischer Differenz vom jugendlichen Dominanzdiskurs ausgeschlossen werden, wie z.B. körperlich oder geistig Behinderte oder Menschen mit Albinismus. Jenseits sozialer "Außenseiter" sind aber auch soziale Eliten unter den Jugendlichen von Interesse. Denkbar sind z.B. zukünftige Studien über malawische und internationale Jugendliche von sozialen,

⁴³⁷ Siehe www.nyasatimes.com (letzter Abruf 10.01.2009) und die fast ausschließlich negativen Kommentare der Leser auf der Seite im Internet, deren homophobe, verbale Aggressivität von totaler Ablehnung bis zur Aufforderung zum Mord reicht. Mittlerweile sind neben "concerned citizens" auch politische Parteien, NGOs und die Kirchen an der Diskussion um das Thema Homosexualität in Malawi beteiligt (siehe z.B. die Diskussion innerhalb der *Anglican Church of Africa* um Rev. N. Henderson, der von der lokalen Diözese im Juli 2005 zum Bischof der Region Lake Malawi gewählt worden war (www.news.bbc.co.uk, letzter Abruf: 10.03.2009). Hendersons Nominierung wurde aufgrund des Drucks der Bischöfe der Region umgehend wieder zurückgenommen.

ökonomischen oder politischen Eliten wie z.B. StudentInnen, JungunternehmerInnen, Töchter oder Söhne ausländischer Diplomaten sowie von Jugendlichen indischer Herkunft.

7.3 Die Forschungsergebnisse im Zusammenhang mit der neueren Diskussion um eine Ethnologie der Jugend

Die vorliegende Arbeit ist der Versuch, eine Monographie vorzulegen, welche zu den von Luig & Seebode (2003) vorgeschlagenen zentralen Untersuchungsfeldern einer "Ethnologie der Jugend" empirische Daten liefert und dabei der Forderung nach einer verstärkten Berücksichtigung der Handlungsebene bei der Analyse von Konstruktionsprozessen jugendlicher Identitäten nachkommt.

Die Rekonstruktion von Prozessen der Identitätsfindung durch performative, soziale Praktiken und die Fokussierung auf die jugendlichen Körper als Medium gesellschaftlicher Kritik macht deutlich, dass männliche Identitäten durch den Anspruch auf Dominanz gegenüber weiblichen in einem komplexen Netz unterschiedlicher Machtverhältnisse situiert sind. Diese sind einerseits subordinierter Natur wie z.B. das Verhältnis Jugendlicher gegenüber nationalen, regionalen und lokalen gerontokratisch legitimierten Personen oder gegenüber von hegemonialer Männlichkeit dominierten Institutionen und Strukturen, können andererseits aber auch dominante Züge tragen wie z.B. das Machtverhältnis gegenüber Frauen.

Die Wahrnehmung von Dominanz- als auch von Subordinationserfahrungen männlicher Jugendlicher und junger Männer schlägt sich in moralischen Diskursen nieder, die einerseits verbal geäußert werden, andererseits aber auch durch nonverbale, symbolische Praktiken zum Ausdruck gebracht werden. Allerdings sind die Wertevorstellungen, die durch performative Praxis ausgedrückt werden, zwar normativ, keineswegs jedoch unabänderlichen, starren Charakters. Diese sozialen Praktiken unterliegen einer Dynamik, beinhalten transformatorisches Potential und schaffen eine selbstreflexive Ebene, die ein Nachdenken über die Einbettung der sozialen Gruppe der Jugendlichen in komplexe Machtverhältnisse auf verschiedenen Ebenen sowie ein Formulieren kritischer Aussagen zu Subordination und zu Prozessen der Marginalisierung ermöglichen.

Insofern eröffnen sowohl urbane Jugendszenen als auch rurale Tanzgruppen sozio-kulturelle Räume, die unter sozialisationstheoretischer Perspektive ein soziales "Lernen" für Jugendliche möglich und an eine Öffentlichkeit kommunizierbar machen. Durch die Referenzen der symbolischen Handlungen zur populären Kultur richten sich diese, durch performative rituelle Praxis vermittelten und verhandelbaren Aussagen an ein Publikum, das

jenseits der Situierung in unterschiedlichen sozialen Milieus bei der Dekodierung der "statements" zwar zu unterschiedlichen Interpretationen gelangen kann, jedoch ein durch unterschiedlich ausgeprägte Kompetenzen tradiertes Vorwissen über die kulturellen Regeln zur Dechiffrierung besitzt.

Sowohl die in dieser Arbeit behandelten informellen Jugendgruppen als auch die Tanzformationen sind als Institutionen der Sozialisation begreifbar, die individuelle und kollektive Aushandlungen von Identitäten gewähren. Sie erfüllen damit für die beteiligten Adoleszenten, Jugendlichen und jungen Männer sozial integrative Funktionen. Genauso wie die auch mehr oder weniger klar strukturierten informellen Gruppen, dienen sie im Mannheimschen Sinne dem Zweck, Wissen von einer Generation zur nächsten zu tradieren und somit dem Fortbestand der malawischen Gesellschaft zu dienen.

Die Kontrollmöglichkeit der Erwachsenen über die thematisierten und vermittelten Inhalte und vor allem über die von ihnen erwünschten Normen und Werte variiert jedoch ganz erheblich zwischen formellen und informellen Jugendgruppen. Während bei *Malipenga*-Gruppen die Dominanz der Älteren durch die hierarchische Organisationsstruktur dafür sorgt, dass die Spielräume der öffentlichen Darstellung von der Hegemonialkultur stark begrenzt sind bzw. sich vornehmlich über das individuelle "Ausfüllen" bzw. Interpretieren stilistischer Vorgaben und deren Präsentation vor einem Publikum ausdrückt, ist sie bei den *Samba*-Gruppen aufgrund des niedrigeren symbolischen Kapitalwerts und der damit einhergehenden geringeren sozialen Kontrolle durch erwachsene "Funktionäre", lokale Würdenträger und durch das meist in geringerer Anzahl erscheinende Publikum geringer. Bei Jugendszenen fehlt die direkte soziale Kontrolle durch Erwachsene scheinbar gänzlich. Sie wird jedoch situativ bei dem Auftreten informeller Jugendgruppen in der Öffentlichkeit wirksam z.B. durch das Einfordern der auf dem Senioritätsprinzip basierenden Hierarchie oder durch öffentliches Kommentieren.

Alle der untersuchten Jugendgruppierungen zitieren in eklektischer Weise Symbole voneinander und passen diese unter Wahrung der genretypischen Konventionen in die jeweils praktizierten Stilvarianten ein. Dies gilt auch für lokal-, national- und transnationalspezifische sowie für globale Symboliken. Inwieweit die seit dem Ende der Banda-Herrschaft sich rasch verändernden Stile von Musik und Tanz Bestand haben und auch in näherer Zukunft von Relevanz für nachfolgende Jugendgenerationen sein werden, muss – solange keine neueren Studien vorliegen, die vergleichend herangezogen werden könnten – noch offen bleiben.

Sicherlich sind die von mir beschriebenen Jugendgruppen und deren soziale Aktivitäten aus einer strukturfunktionalistischen Perspektive als zeitlich lang ausgedehnte Initiationsrituale

interpretierbar, die den Jugend- in den Erwachsenenstatus überführen. Sie gewährleisten, dass Jugendliche den Status vollwertiger Mitglieder der Gemeinschaft und der Gesellschaft erlangen. Damit ist für die Adoleszenten und Jugendlichen auch ein Zuwachs von Macht verbunden.

Doch verbirgt sich für die jungen sozialen Akteure hinter dieser Deutung auch noch eine weitere Dimension, die in der oben erwähnten Leseweise vernachlässigt wird. Die in den Jugendgruppen verhandelten Themen wie z.B. Sexualität, Männlichkeit und die Gemeinschaft der *Peers* sind lustbesetzte Themen und das "Hineinsozialisiert-werden" in die Erwachsenenwelt ist nicht nur mit der Wahrnehmung von Rechten sondern auch mit der Übernahme von Pflichten und von Verantwortung verbunden. Dafür müssen die Adoleszenten und Jugendlichen auch etwas aufgeben. Sie müssen von der Jugendphase Abschied nehmen und von der damit verbundenen partiellen Freiheit, nicht für alles was sie tun oder getan haben, in gleichem Maße zur Rechenschaft gezogen zu werden wie vollständig verantwortliche Mitglieder der sozialen Gemeinschaft. Ein Bewusstsein von Jugendlichen darüber oder auch nur eine Ahnung davon, könnten bedeuten, dass ihre kämpferischen Posen und ihr Gebaren hegemonialer Männlichkeit auch ein Widerstreben zum Ausdruck bringen; eine Verweigerung der Akzeptanz weniger attraktiver und angenehmer Seiten des Erwachsenseins.

Auf diese Dimension des Abschieds spielt beispielsweise Salvador Dalis aus der Position eines in Intellektuellenkreisen anerkannten Künstlers aus surrealistischer Perspektive formulierte Bemerkung in obiger Vignette an, die sich gleichzeitig auch gegen Dämonisierungsdiskurse über Jugend wendet, indem sie diese verspottet.

EPILOG

"Die Jugend ist heruntergekommen und zuchtlos, sie lässt sich von den Eltern nichts mehr sagen. Ich habe keine Hoffnung in die Zukunft unserer Polis, wenn einmal die jungen Leute das Sagen haben. Die Jugend ist unerträglich, hat kein Verantwortungsgefühl und ist entsetzlich anzusehen."

Keilschrift aus Ur in Chaldäa (um 2000 vor Christus)⁴³⁸

*

Inzwischen sind mehr als zehn Jahre zwischen meinem ersten Feldaufenthalt in Malawi (1998) vergangen. Binnie Mwakasungula, meine erster Feldassistent, ein Priester der *Church of Central Africa Presbyterian (CCAP)*, hat nach seinem Bachelorabschluss am *Department of Theology and Religious Studies* des *Chancellor College, University of Malawi* auch seinen Magisterabschluss in Irland erfolgreich absolviert. Er ist seit ein paar Jahren als *Registrar* der *University of Livingstonia* in Malawi tätig, einer von der CCAP Synode mit US-amerikanischer Unterstützung 2003 eröffneten Ausbildungsstätte, die vornehmlich erziehungswissenschaftliche und theologische Studiengänge anbietet. Sein Vater, der ehemalige *Kyungu* Kapote Mwakasungula, ist mittlerweile verstorben. Binnies Haus, an dem er schon einige Jahre baut, wird hoffentlich bald fertig sein. Seine Kinder gehören mehrheitlich der sozialen Gruppe malawischer Jugendlicher an, die "Kamuzu" Banda nur aus den Erzählungen der Alten kennt. Einer seiner Brüder, Isiyu Mwakasungula, der in der damaligen Sowjetunion Medizin studiert hat und der mir bei meinen Feldforschungsaufenthalten großzügigerweise in seinem Haus Unterkunft gewährte, während er das Distriktkrankenhaus Karongas leitete, ist vor ein paar Jahren nach Lilongwe gewechselt. Mannix Mvula, mein zweiter Feldassistent wurde zweimal Vater, wobei das erste Kind tragischerweise früh verstorben ist. Von Francis und Joseph aus Chitipa habe ich – wie auch von den anderen InterviewpartnerInnen – jede Spur verloren.

In Karonga *Town* wurde inzwischen ein Informationszentrum mit einem kleinen Museum (*Cultural and Museum Centre*) errichtet, in denen Informationen über die Ergebnisse der

⁴³⁸ Zit. nach Prestele (2004: 15). Vgl. dazu ähnliche aus der griechischen Antike überlieferte Aussagen wie z.B. die in Aristoteles' Rhetorik (1980) nachgewiesene Rede von der "unbeherrschten und triebgesteuerten Jugend", die "dem Übermaß" und der "übertriebenen Heftigkeit" zugeneigt sei (Schäfers 1998: 46-47, siehe auch Allerbeck & Rosenmayr 1976: 169).

paläontologischen Ausgrabungen präsentiert werden. Inzwischen wurden im Karonga Distrikt, in der Nähe von Keyelekera, Uranvorkommen gefunden. Über dessen Ausbeutung ist inzwischen eine erbitterte Debatte entbrannt zwischen internationalen Konzernen (z.B. *Paladin Resources Ltd*, *Balmain Resources Pty Ltd* und *Globe Uranium* aus Australien), potentiellen Profiteuren der lokalen Elite und engagierten malawischen Nicht-Regierungsorganisationen (z.B. *Centre for Human Rights and Rehabilitation* [CHRR], *Citizens for Justice* [CFJ], *Institute for Policy Interaction* [IPI] sowie *Catholic Commission for Justice and Peace* [CCJP]). Die NGOs sorgen sich um die Sicherheit der dort siedelnden Dorfgemeinschaften. Sie befürchten für diese durch den Abbau der Bodenschätze negative soziale Auswirkungen und dringen auf gesetzlich verankerte, umweltverträgliche Konditionen der Uranförderung. Derweil ist die Strasse zwischen Chitipa und Karonga, die durch die in deren Einzugsbereich entdeckten Bodenschätze an strategischer Bedeutung gewonnen hat, zunehmend zum Politikum geworden. Sie ist meines Wissens nach immer noch nicht vollständig repariert und ausgebaut, obwohl nach einem Streit über die Vergabe des Auftrags an Firmen aus der Volksrepublik China und Taiwan, der den ursprünglichen Beginn der Bauarbeiten verzögert hatte, ein Anfang gemacht wurde.

Ich selbst gehöre der Generation an, die das Aufkommen der AIDS-Epidemie, das Ende des "kalten Krieges", die Folgen der deutschen Teilung und die Wiedervereinigung Berlin als geteilte und geeinte Stadt, die Freilassung Nelson Mandelas aus dem Gefängnis, das Ende des Apartheidsystems in Südafrika, den Zusammenbruch der "real existierenden sozialistischen Staaten", die Einführung des Euro als neue Währung sowie globale Neoliberalisierungspolitik und die globale Formierung islamistischer Oppositionsgruppen – wie weltweit viele Millionen Andere – miterlebt hat und einsehen musste, dass sich damit die Welt entlang neuer sozialer, ökonomischer und politischer Ungleichheiten ausgerichtet hat. Ich bin seit 2001 verheiratet, Vater eines Sohnes, der inzwischen schon eingeschult wurde und nach der Abgabe dieser Dissertationsschrift definitiv nicht mehr der sozialen Gruppe der Jugendlichen zuzuordnen. Seit meiner Forschung habe ich Malawi nicht mehr besucht, versuche aber die aktuelle Literatur und neuere musikalische Entwicklungen zu rezipieren. Über Reisende und über das Internet erhalte ich Informationen über die Entwicklungen vor Ort und habe sporadischen Kontakt zu malawischen Gästen, die sich in Deutschland oder in anderen Regionen Europas aufhalten. Die Ergebnisse der Forschung und die theoretische Beschäftigung mit dem Forschungsthema fanden ihren Niederschlag in verschiedenen Vorträgen bei Tagungen und in Kolloquien, in einigen kleineren Veröffentlichungen sowie in der vorliegenden Monographie und haben in den letzten Jahren nicht nur meine theoretische und regionale Perspektive bei

der Auseinandersetzung mit ethnologischer Literatur strukturiert sondern auch zu einer Auseinandersetzung mit Jugendfragen jenseits regionaler Grenzen geführt. Nicht zuletzt hat auch meine Vaterschaft eine wertvolle Perspektive zum Blick auf Jugend hinzugefügt.

Jede Gesellschaft schafft sich ihre Jugend selbst. Wenn also die Rede von der moralisch bedenklichen, "unerträglichen und unverantwortlichen Jugend", welche die "Zukunft der Polis" – und damit des Staates und der gesamten Gesellschaft – gefährde (siehe obige Vignette), auch in der heutigen Zeit gerne bemüht wird, so wird damit nicht nur ein mindestens 4000 Jahre alter Konflikt zwischen den Generationen belegt, sondern es handelt sich dabei auch um einen Hinweis, der zum großen Teil mehr über die Inkonsistenz und über den Zerfall der Erwachsenenmoral aussagt, als über Adoleszenten, Jugendliche, junge Erwachsene bzw. "die Jugend(en)" selbst. Wie sich in Zukunft das Verhältnis zwischen den Generationen in den Gesellschaften weltweit gestalten wird, ist unsicher. Sicher dagegen ist, dass – trotz rapider technologischer Fortschritte z.B. in der genetischen Forschung und in Reproduktionsmedizin – auch in näherer Zukunft in der sozialen Wirklichkeit die Generationen weiterhin aufeinander angewiesen sein werden, um den Fortbestand von Gesellschaften und die Vielfalt von Kulturen zu gewährleisten.

Sofern wir nicht in kulturpessimistische Dämonisierungsdiskurse über "die Jugend" einstimmen wollen, müssen wir beginnen, Jugendliche Ernst zu nehmen und daran interessiert sein, die Zukunft mit ihnen zusammen kreativ zu gestalten. Dazu bedarf es Wissen über Jugendliche und über deren Verhältnis zu anderen sozialen Gruppen der Gesellschaften, in denen sie leben. Studien, die unser Wissen über die gesamte Bandbreite der Generationen und deren spezifischen Zugänge zur Welt vergrößern, sind mehr denn je notwendig zur Gewinnung von Orientierungswissen über jugendliche Lebenswelten und über das dynamische Generationenverhältnis im neuen Millennium. Ethnologische Jugendforschung kann dazu einen wichtigen Beitrag leisten.

QUELLEN

1. Literatur

A

Abbink, J.

2005 Being Young in Africa: The Politics of Despair and Renewal. In: Abbink, J. & van Kessel, I. (eds.): *Vanguard or Vandals. Youth, Politics and Conflict in Africa*. Leiden: 1-34

Abbink, J. & van Kessel, I. (eds.)

2005 *Vanguard or Vandals. Youth, Politics and Conflict in Africa*. Leiden

Abdullah, I.

2005 'I'm a Rebel'. Youth, Culture & Violence in Sierra Leone. In: Honwana, A. & de Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 172-187

Adjaye, J.K. & Andrews, A.R. (ed.)

1997 *Language, Rhythm and Sound. Black Popular Cultures into the Twenty-First Century*. Pittsburgh

Adorno, T.W. (with the assistance of G. Simpson)

1941 On Popular Music. In: *Studies in Philosophy and Social Science*. New York (Institute of Social Research), IX: 17-48

Adorno, T.W.

1975 Culture Industry Reconsidered. In: *New German Critique*, 6, Fall 1975: 12-19

Alber, E., van der Geest, S., Whyte, S.R.

2008 Generational Connections and Conflicts in Africa - An Introduction. In: Alber, E., van der Geest, S., Whyte, S.R. (eds.): *Generations in Africa. Connections and Conflicts*. Berlin: 1-23

Alber, E., van der Geest, S., Whyte, S.R. (eds.)

2008 *Generations in Africa. Connections and Conflicts*. Berlin

Alex, G. & Klocke-Daffa, S. (Hg.)

2005 *Sex and the Body. Ethnologische Perspektiven zu Sexualität, Körper und Geschlecht*. Bielefeld

Alfino, M., Wynyard, R. & Caputo, J.S. (eds.)

1998 *McDonaldization Revisited: Critical Essays on Consumer Culture*. Westport

Alfonso, C. & Gandelsmann-Trier, M.

2007 Ethnologie und Raum: Gedanken zu einer ethnologischen Verortung des Raumverständnisses. In: *ethnoscripts* (9,1), 4/2007: 2-9

Allerbeck, K. & Rosenmayr, L.

1976 *Einführung in die Jugendsoziologie. Theorien, Methoden und empirische Materialien*. Heidelberg

Allingham, R.

1999 South Africa – Popular Music: nation of voice. In: Broughton, S., Ellingham, M. & Trillo, R. (eds.): *World Music. Volume 1: Africa, Europe and the Middle East. The Rough Guide*. London: 638-657

Allman, J. (ed.)

2004 *Fashioning Africa. Power and the Politics of Dress*. Bloomington & Indianapolis

Allmendinger, J. (Hg.)

2001 *Gute Gesellschaft? Verhandlungen des 30. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Köln 2000* (2 Bde., Teil A&B). Opladen

Altheide, D.L. & R.P. Snow

- 1988 Toward a Theory of Mediation. In: Anderson, J.A. (ed.): *Communication Yearbook 11*. Newbury Park, CA: 194-223
- Amit-Talai, V.**
1995 Conclusion: The 'multi' cultural of youth. In: Amit-Talai, V. & Wulff, H. (eds.): *Youth Cultures. A Cross-cultural Perspective*. London & New York: 223-233
- Amit-Talai, V. & Wulff, H.** (eds.)
1995 *Youth Cultures. A Cross-cultural Perspective*. London & New York
- Anderson, J.A.** (ed.)
1988 *Communication Yearbook 11*. Newbury Park, CA
- Andressen, M.B.**
1994 *Brillen des 20. Jahrhunderts. Vom Kassenmodell zum Designerobjekt*. München
- Androutsopoulos, J.** (Hg.)
2003 *HipHop: Globale Kultur - Lokale Praktiken*. Bielefeld
- Anonymous**
1999a The New Censorship. In: *WASI* (10,2): 10-12
- Anonymous**
1999b Gender and Malawian Music (Part One). In: *WASI* (10,3): 4-7
- Appadurai, A.**
1988 Putting Hierarchy in its Place. In: *Cultural Anthropology* (3): 36-4
1990 Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: *Public Culture* (2,2): 1-11 und 15-24
1991 Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In: Fox, R.G. (ed.): *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Santa Fe
1995 The Production of Locality. In: Fardon, R. (ed.): *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*. London: 204-225
1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis
2003 Sovereignty without Territoriality. Notes for a postnational Geography. In: Low, S.M. & Lawrence-Zúñiga, D. (eds.): *The Anthropology of Space and Place. Locating Culture*. Malden & Oxford: 337-349
- Arendt, H.**
1951 *The Origins of Totalitarianism*. New York
1993 *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass* (hrsg. von U. Ludz). München & Zürich
- Argenti, N.**
2002 Youth in Africa: A Major Resource for Change. In: de Waal, A. & Argenti, N. (eds.): *Young Africa. Realising the Rights of Children and Youth*. Trenton, NJ & Asmara: 123-153
- Aristoteles**
1980 *Rhetorik* (übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von F.G. Sieveke). München
- Article 19: International Centre Against Censorship** (ed.)
1997 *Deadly Marionettes: State-Sponsored Violence in Africa. A Report* (Online unter: www.article19.org/pdfs/publications/africa-deadly-marionettes.pdf, letzter Abruf: 20.02.2009)
1998 *Malawi Communications Reform and Freedom of Expression* (Online unter: www.article19.org/pdfs/publications/malawi-communications-reform.pdf, letzter Abruf: 20.02.2009)
2000 *At the Crossroads. Freedom of Expression in Malawi. The Final Report of the 1999 ARTICLE 19 Malawi Election Media Monitoring Project* (Online unter: www.article19.org/pdfs/publications/malawi-at-the-crossroads.pdf, letzter Abruf: 20.02.2009)
- Ashcroft, B., Gareth, G. & Tiffin, H.** (eds.)
1989 *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. London & New York
- Askew, K.**

2002 *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago & London

Augé, M.

1995 (franz. Original 1992) *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London & New York

Austin, J.L.

1972 (1955) *Zur Theorie der Sprechakte*. (Engl. Original: *How to do Things with Words*) Stuttgart

B

Bachmann-Medick, D.

²2007 *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg

Backmann, E.L.

1952 *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. London

Balog, A.

2001 *Neue Entwicklungen in der soziologischen Theorie: Auf dem Weg zu einem gemeinsamen Verständnis der Grundprobleme*. Stuttgart

Banda, H.K.

1972 Speech at the Opening of the 1972 Annual Convention of the Malawi Congress Party, Zomba, 10 September 1972

Barber, K.

1987 Popular Arts in Africa. In: *African Studies Review* 30, 3: 1-78, 105-32

1997a Introduction. In: Barber, K. (ed.): *Readings in African Popular Culture*. Bloomington & Oxford: 1-12

1997b Preliminary Notes on the Audience in Africa. In: *Africa*, 16,3: 347-362

Barber, K. (ed.)

1997 *Readings in African Popular Culture*. Bloomington & Oxford

Barck, K.-H., Gente, P., Paris, H. & Richter, S. (Hg.)

1991 *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig

Barrett, M.

2004 *Paths to Adulthood. Freedom, Belonging and Temporalities in Mbunda Biographies from Western Zambia*. Uppsala

Barsch, V.

2003 *Rastafari: Von Babylon nach Afrika. Geschichte, Hintergründe und Werte der Rasta-Bewegung*. Mainz

Barz, G.

2000 Politics of Remembering: Performing History(-ies) in Youth *Kwaya* Competitions in Dar es Salaam, Tanzania. In: Gunderson, F. & Barz, G. (eds.): *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam

2003 *Performing Religion: Negotiating Past and Present in Kwaya Music of Tanzania*. Amsterdam

2004 *Music in East Africa. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York & Oxford

Bascom, W.R. & Herskovitz, M. (eds.)

1959 *Continuity and Change in African Cultures*. Chicago

Bateson, G. & Mead, M.

1942 *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York

Bateson, G. & Holt, C.

1944 Form and Function of the Dance in Bali, 1944. In: Boas, Franziska (ed.): *The Function of Dance in Human Society*. New York: 46-52

- Baumann, R.**
 1977 *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights
 1992 Folklore. In: Baumann, R. (ed.): *Folklore, Cultural Performance, and Popular Entertainments: A Communications-Centred Handbook*. Oxford: 41-49
- Baumann, R. & Briggs, Ch.**
 1990 Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19: 59-88
- Baumann, R.** (ed.)
 1992 *Folklore, Cultural Performance, and Popular Entertainments: A Communications-Centred Handbook*. Oxford
- Baumann, R. & Sherzer, J.** (eds.)
 1974 *Explorations in the Ethnography of Speaking*. New York
- BauSteineMänner** (Hg.)
³2001 (zuerst 1996) *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Hamburg
- Bay, E. & Donham, D.** (eds.)
 2006 *States of Violence: Politics, Youth, and Memory in Contemporary Africa*. Charlottesville, VA
- Beer, B.** (Hg.)
 2003 *Methoden und Techniken der Feldforschung*. Berlin
- Beckman, B. & Adeoti, G.R.** (eds)
 2006 *Intellectuals and African Development: Pretension and Resistance in African Politics*. London
- Beez, J.**
 2004 Großstadtfieber und Hexenmeister. Horror- und Fantasycomics aus Tansania. In: Wendl, T. (Hg.): *Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*. Wuppertal: 152-163
- Behrend, H.** (Hg.)
 2001 *Geist, Bild und Narr. Zu einer Ethnologie kultureller Konversion. Festschrift für Fritz Kramer*. Berlin & Wien
- Beidelman, T.O.**
 1997 *The Cool Knife: Imagery of Gender, Sexuality, and Moral Education in Kaguru Initiation Ritual*. Washington DC
- Belting, H.** (Hg.)
 2007 *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München
- Bender, W.**
²2000 *Sweet Mother. Moderne afrikanische Musik*. Wuppertal
 2007 *Der nigerianische Highlife. Musik und Kunst in der populären Kultur der 50er und 60er Jahre*. Wuppertal
- Benedict, R.**
 1989 (Original 1934) *Patterns of Culture* (with a preface by M. Mead and a new foreword by M.C. Bateson). Boston
- Benesh, R. & Benesh, J.**
 1977 *Reading Dance: The Birth of Choreology*. London
- Benjamin, W.**
 1963 (franz. Original 1936 in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 5) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M.
- Berg, E. & Fuchs, M.** (Hg.)
 1993 *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt/M.
- Berger, P.**

(in Druck) Assessing the Relevance and Effects of 'Key Emotional Episodes' for the Fieldwork Process. In: Berger, P., Berrenberg, J., Fuhrmann, B., Seebode, J. & Strümpell, Ch. (Hg.): *Feldforschung. Ethnologische Zugänge zu sozialen Wirklichkeiten/Fieldwork. Social Realities in Anthropological Perspectives*. Berlin

Berger, P., Berrenberg, J., Fuhrmann, B., Seebode, J. & Strümpell, Ch. (Hg.)
(in Druck) *Feldforschung. Ethnologische Zugänge zu sozialen Wirklichkeiten/Fieldwork. Social Realities in Anthropological Perspectives*. Berlin

Berger, P.L. & Luckmann, Th.

³1997 *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt/M. (Original: 1966: *The Social Construction of Reality*)

Berliner, P.

1978 *The Soul of Mbira. Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. Berkeley

1993 *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago

Bernhard, H.R.

²1994 *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*. Thousand Oaks, London & New Dehli

Bernstein, B.

1965 A Socio-Linguistic Approach to Social Learning. In: Gould, J. (ed.): *Penguin Survey of Social Sciences*. Harmondsworth

Best, D.

1978 *Philosophy and Human Movement*. London

Biaya, T.

2005 Youth & Street Culture in Urban Africa. Addis Ababa, Dakar & Kinshasa. In: Honwana, A. & de Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 215-228

Bielefeldt, H.

1993 *Wiedergewinnung des Politischen - Einführung in Hannah Arendts politisches Denken*. Würzburg

Birch de Aguilar, L.

1994a Nyau Masks of the Chewa: An oral historical Introduction. In: *Nyasaland Journal*, 47(2): 3-14

1994b Nyau Masks of the Chewa: Masks in social Roles. In: *Nyasaland Journal*, 47(2): 15-37

1994c Nyau Masks of the Chewa: Outsiders and socio-historical Experience. In: *Nyasaland Journal*, 47(2): 38-53

1996 *Inscribing the Mask: Interpretation of Nyau Masks and Ritual Performing Among the Chewa of Central Malawi*. Freiburg

Birdwhistell, R.L.

1952 *Introduction to Kinesics*. Louisville

Bisson, M.S.

1997 The Depiction of Dance in the Rock Art of the Central Sahara. In: Dagan, E.A. (ed.): *The Spirit's Dance in Africa. Evolution, Transformation and Continuity in Sub-Saharan*. Westmount: 42-49

Blacking, J.

1983 Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective. In: *The Journal of the Society for Dance Research* (1),1 (The Proceedings of the first Conference of British Dance Scholars, 2-4 April 1982): 89-99

1985 Movement, Dance, Music, and the Venda Girls' Initiation Cycle. In: Spencer, P. (ed.): *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne & Sydney: 64-91

1995 *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*. Chicago

⁶2000 (Original: 1973) *How Musical is Man?* Seattle & London

- Blacking, J.** (ed.)
1977 *The Anthropology of the Body* (A.S.A. Monography No. 15). London
- Blacking, J. & Kealiinohomoku, J.W.** (eds.)
1979 *The Performing Arts: Music and Dance*. The Hague
- Blokland, H.**
2000 Kings, Spirits and Brides in Unyamwezi, Tanzania. In: van Dijk, R., Reis, R. & Spierenburg, M. (eds.): *The Quest for Fruition through Ngoma. Political Aspects of Healing in Southern Africa*. Cape Town, Zomba, Lusaka, Gweru, Oxford & Athens, OH: 12-38
- Blumer, H.**
1969 *Symbolic Interactionism, Perspective, and Method*. Englewood Cliffs
- Boas, Franz**
1888 On Certain Songs and Dances of the Kwakiutl of British Columbia. In: *The Journal of American Folklore*, (1),1: 49-54
1944 Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America (Kwakiutl). In: Boas, Franziska (ed.): *The Function of Dance in Human Society*. New York
- Boas, Franziska**
1940 Percussion Music and its Relation to Modern Dance. In: *The Dance Observer* 7(1): 6-7
- Boas, Franziska** (ed.)
1944 *The Function of Dance in Human Society*. New York
- Boehm, Ch.**
2006 Industrial Labour, Marital Strategy and Changing Livelihood Trajectories among Young Women in Lesotho. In: Christiansen, C., Utas, M. & Vigh, H.E. (eds.): *Navigating Youth, Generating Adulthood. Social Becoming in an African Continent*. Uppsala: 153-182
- Boehm, G.** (Hg.)
1994 *Was ist ein Bild?* München
- Boehm, G. & Mitchell, W.J.T.**
2007 Ein Briefwechsel In: Belting, H. (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: 27-46
- Bohnsack, R.**
1989 *Generation, Milieu und Geschlecht. Ergebnisse aus Gruppendiskussionen mit Jugendlichen*. Opladen
1997 "Gesellschaft ist wie die Army". Jugendgewalt und Jugendmilieus in West- und Ostberlin. *Sozialanthropologische Arbeitspapiere der Freien Universität Berlin*, Institut für Ethnologie (SAAP, Nr. 71). Berlin
- Bohnsack, R., Loos, P., Schäffer, B., Städtler, K. & Wild, B.** (Hg.)
1995 *Die Suche nach Gemeinsamkeit und die Gewalt der Gruppe: Hooligans, Musikgruppen und andere Jugendcliquen*. Opladen
- Bordonaro, L.I.**
2007 *Living at the Margins. Youth and Modernity in the Bijagó Islands (Guinea-Bissau)*. PhD Dissertation, University Institute for Social Sciences, Business Studies and Technologies, Department of Anthropology, Lisboa
- Born, G. and Hesmondhalgh, D.** (eds.)
2000 *Western Music and its Others*. Berkeley
- Bosse, H.**
1994 *Der fremde Mann. Jugend, Männlichkeit, Macht. Eine Ethnoanalyse*. (Unter Mitarbeit von Werner Knauss). Frankfurt/M.
- Bourdieu, P.**
1974 *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M.
1976 *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. Frankfurt/M.
1985 *Sozialer Raum und "Klassen"*. *Leçon sur la leçon*. Frankfurt/M.

- 1987a *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.
- 1987b *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt/M.
- 1988 *Homo Academicus*. Frankfurt/M.
- 1993a Sagten Sie "populär"? In: Gebauer, G. & Wulf (Hg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt/M.: 72-92
- 1993b *Soziologische Fragen*. Frankfurt/M.
- 1998 Glaube und Leib. In: Gebauer, G. (Hg.): *Anthropologie*. Leipzig: 100-125
- Bourguignon, E., Bellisari, A. & McCabe, S.**
- 1983 Women, Possession Trance Cults, and the Extended Nutrient-Deficiency Hypothesis. In: *American Anthropologist* 85, 2: 413-416
- Bräunlein, P.J. & Lauser, A. (Hg.)**
- 1997 Ethnologie der Migration (*kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Nr. 10)
- Brah, A.**
- 1996 *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. London
- Bräunlein, P.J. & Lauser, A.**
- 1997 Grenzüberschreitungen, Identitäten: Zu einer Ethnologie der Migration in der Spätmoderne. In: *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 10 (Ethnologie der Migration): I-XVIII
- Brehme, H. & Kramer, H. (Hg.)**
- 1985 *Afrika. Kleines Nachschlagewerk*. Berlin
- Bruner, E.M. (ed.)**
- 1984 *Text, Play, and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*. Washington
- Bryceson, D. (ed.)**
- 2002 *Alcohol in Africa: Mixing Business, Pleasure, and Politics*. Portsmouth
- Bublitz, S.**
- 1994 *Der "linguistic turn" der Philosophie als Paradigma der Sprachwissenschaft. Untersuchungen zur Bedeutungstheorie der linguistischen Pragmatik*. Münster
- Buchner, A.**
- 1972 *Folk Music Instruments*. Prague & New York
- Bucholtz, M.**
- 2002 Youth and Cultural Practice. In: *Annual Review of Anthropology*, 31: 525-552
- Buck, S.**
- 2002 *Der geschärfte Blick. Zur Geschichte der Brille und ihrer Verwendung in Deutschland seit 1850* (Dissertationsschrift am FB Gesellschaftswissenschaften und Philosophie der Phillips-Universität). Marburg
- Buckland, Th.J.**
- 1999 All Dances are ethnic, but some are more ethnic than others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology. In: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* (17),1: 3-21
- 2001 Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment. In: *Yearbook for Traditional Music*, 33: 1-16
- Bulmahn, E., van Haaren, K., Hensche, D., Kieper, M., Kubicek, H., Rilling, R., Schmiede, R. (Hg.)**
- 1996 *Informationsgesellschaft-Medien-Demokratie* (Reihe Forum Wissenschaft). Marburg
- Bull, M. & Back, L. (eds.)**
- 2003 *Auditory Culture Reader*. Oxford & New York
- Burbank, V.R.**
- 1997 Adolescent Socialization and Initiation Rites. In: Ember, C.R. & Ember, M. (eds.): *Cross-cultural Research for Social Science*. Englewood Cliffs, NJ: 83-106
- Burgess, G.Th.**

Imagined Generations: Constructing Youth in Revolutionary Zanzibar. In: Abbink, J. & van Kessel, I. (eds.): *Vanguard or Vandals. Youth, Politics and Conflict in Africa*. Leiden: 55-78

Burkamp, J.

2003 *Auf der Suche nach der verlorenen Harmonie. Musik und Strukturalismus*.

(Unveröffentlichte Magisterarbeit. Institut für Ethnologie der Freien Universität Berlin).

Berlin

Burke, P.

1981 (engl. Original: 1978) *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Stuttgart

1995 (engl. Original: *The Fabrication of Louis XIV*, 1992) *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*. Frankfurt/M.

Burman, B. & Turbin, C.

2002 Introduction: Material Strategies Engendered. In: *Gender and History* (4,3): 371-381

Butler, J.

1991 *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M.

1995 *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin

C

Caputo, V.

1995 Anthropology's Silent 'Others': A Consideration of Some Conceptual and Methodological Issues for the Study of Youth and Children's Cultures. In: Amit-Talai, V. & Wulff, H. (eds.): *Youth Cultures. A Cross-cultural Perspective*. London & New York: 19-42

Carpenter, E. & McLuhan, M. (eds.)

1960 *Explorations in Communications*. Boston

Caton, H. (ed.)

1990 *The Samoa Reader: Anthropologist Take Stock*. Lanham, MD

Chakanya, E.T.

1921 Native Songs from Nyasaland. In: *Journal of the African Society* (20): 116-126

Chakanza, J.C. & Mijoga, H.

1997 Muslim Perspectives on Power. In: Ross, K.R. (ed.): *God, People and Power in Malawi. Democratization in Theological Perspective*. (Kachere Monograph No.3). Blantyre: 125-147

Chakravorty, P.

2004 Dance, Pleasure and Indian Women as Multisensorial Subjects. In: *Visual Anthropology*, 17: 1-17

Chambers, I.

1990 *Border Dialogues. Journeys in Postmodernity*. London & New York

Charsley, S.R.

1969 *The Princes of Nyakyusa*. Nairobi

1974 Letter to the Editor. In: *Africa* (44,4): 422-423

Chernoff, J.M.

1999 (amerikanisches Original: 1979) *Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben*. Wuppertal

Chilivumbo, A.

1971 Malawi's lively Art Form: Chiwoda Dancers Mirror Their Changing World in a Traditional Frame. In: *Africa Report* (16, October): 16-18

Chimombo S. & Chimombo M.

1996 *The Culture of Democracy. Language, Literature, the Arts & Politics in Malawi, 1992-1994*. Zomba

Chingota, F.L.

- 1998 Sacraments and Sexuality. In: *Religion in Malawi*, 8: 34-40
- Chipungu, S.N.** (ed.)
1992 *Guardians in their Time. Experiences of Zambians under Colonial Rule 1890-1964*. Basingstoke
- Chirambo, R.M.**
1998a Politics in the Cartoon in Malawi. *The Democrat* Cartoons. In: Phiri, K.M. & Ross, K.R. (eds.): *Democratization in Malawi. A Stocktaking*. (Kachere Book No.4). Blantyre: 195-216
1998b The Politics of Malawi Gospel Music: Wambali Mkandawire and Lucius Banda. (unpublished Manuscript)
2001 Protesting Politics of "Death and Darkness" in Malawi. In: *Journal of Folklore Research*, 38: 205-227
2002 "Mzimu wa Soldier": Contemporary Popular Music and Politics in Malawi. In: Englund, H. (ed.): *A Democracy of Chameleons. Politics and Culture in the New Malawi*. Stockholm: 103-122
2004 "Operation Bwezani": The Army, Political Change, and Dr. Banda's Hegemony in Malawi. In: *Nordic Journal of African Studies* 13(2): 146-163
2006 Traditional and Popular Music, Hegemonic Power and Censorship in Malawi. In: Drewett, M. & Cloonan, M. (eds.): *Popular Music Censorship in Africa*. Burlington: 109-126
- Chirwa, W.C.**
1994 *Dancing towards Repression: Popular Culture and Political Repression in Malawi. 1960's - early 1990's*. Paper for the History Workshop: Democracy, Popular Precedents, Practice, Culture. University of Witwatersrand
1998 Democracy, Ethnicity and Regionalism: The Malawian Experience, 1992-1996. In: Phiri, K.M. & Ross, K.R. (eds.): *Democratization in Malawi: A Stocktaking*. (Kachere Books No.4). Blantyre: 52-69
2001 Dancing towards Dictatorship: Political Songs and Popular Culture in Malawi. In: *Nordic Journal of African Studies* 10(1): 1-27
- Chisiza, D.**
1964 *The Outlook for Contemporary Africa*. (keine weiteren Angaben zu dem Aufsatz erhältlich, zit. nach Morris, B. [2000])
- Christiansen, C., Utas, M. & Vigh, H.E.** (eds.)
2006 *Navigating Youth, Generating Adulthood. Social Becoming in an African Continent*. Uppsala
- Church of Central African Presbyterian (CCAP)**, Livingstonia Synod
o.J. *Christian Youth Fellowship Manuscripts* 1 & 2
- Clarke, J.**
1996 Fredric Jameson's Postmodern Marxism: A Politics of Aesthetic Representation. In: *The Codgito* (4): n.p. (www.mun.ca/phil/codgito/vol4/vol4.html, Abruf: 08.09.2008)
- Clifford, J.**
1992 Travelling Cultures. In: Grossberg, L., Nelson, C. & Treichler, P. (eds.): *Cultural Studies*. New York: 96-116
1993 Über ethnographische Autorität. In: Berg, E. & Fuchs, M. (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt/M.: 109-157
1994 Diasporas. In: *Cultural Anthropology*, (9,3): 302-338
1997 *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge
- Cohen, A.**
1974 *Two Dimensional Man: An Essay on the Anthropology of Power and Symbolism in Complex Society*. London
1993 *Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*. Berkeley

- Cohen, S.**
1972 *Moral Panics and Folk Devils*. London
- Cohen, S.J.** (ed.)
1998 *International Encyclopedia of Dance* (6 Bände). Oxford
- Cole, J.**
2005. The Jaombilo of Tamatave (Madagascar), 1992-2004: Reflections on Youth and Globalization. In: *Journal of Social History*, 38,4: 891-914
- Coleman, J.S.I**
1961 *The Adolescent Society*. New York
- Comaroff, Jean**
1985 *Body of Power, Spirits of Resistance: The Culture and History of a South African People*. Boulder, CO
- Comaroff, J. & Comaroff, J.L.**
1991 *Of Revelation and Revolution, Vol. 1: Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa*. Chicago
1993 Introduction. In: Comaroff, J. & J.L. (eds.): *Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Chicago & London: xi - xxxvii
1997 *Of Revelation and Revolution, Vol. 2: The Dialectics of Modernity on a South African Frontier*. Chicago
2005 Reflections on Youth. From the Past to the Postcolony. In: Honwana, A. & de Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 19-30
- Comaroff, J. & J.L.** (eds.)
1993 *Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Chicago & London
- Connell, J. & Gibson, Ch.**
2004 World music: Deterritorializing Place and Identity. In: *Progress in Human Geography* (28,3): 342-361
- Connell, R.W.**
1987 *Gender and Power*. Sydney
1999 (engl. Original 1995) *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten* (Geschlecht und Gesellschaft, Bd. 8). Opladen
- Connell, R.W. & Messerschmidt, J.W.**
2005 Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. In: *Gender & Society*, 19,6: 829-859
- Cornwall, A. & Lindisfarne, N.** (eds.)
1996 (zuerst 1994) *Dislocating Masculinity. Comparative Ethnographies* (Reprint). London & New York
- Cornwall, A. & Lindisfarne, N.**
1996a Introduction. In: Cornwall, A. & Lindisfarne, N. (eds.): *Dislocating Masculinity. Comparative Ethnographies*. London & New York: 1-10
1996b Dislocating Masculinity: Gender, Power and Anthropology. In: Cornwall, A. & Lindisfarne, N. (eds.): *Dislocating Masculinity. Comparative Ethnographies*. London & New York: 11-47
- Cowan, J.K.**
1990 *Dance and the Body in Northern Greece*. Princeton
- Coy, W.**
1994 Gutenberg und Turing. Fünf Thesen zur Geburt der Hypermedien. *Zeitschrift für Semiotik* (16): 69-74
1996a *Bauelemente der Turingschen Galaxis*. In: Bulmahn, E., van Haaren, K., Hensche, D., Kieper, M., Kubicek, H., Rilling, R., Schmiede, R. (Hg.): *Informationsgesellschaft-Medien-Demokratie* (Reihe Forum Wissenschaft). Marburg: // //. Online einsehbar: // // //

- 1996b Next Exit: Global Village. In: Dörfler, W. (Hg.): *Kultur-Informatik- Informationskultur: 25 Jahre Universität Klagenfurt*. Klagenfurt: 87-91
- 1997 Bildschirmmedium Internet? Ein Blick in die Turingsche Galaxis. In: Schanze, H. & Ludes, P. (Hg.): *Qualitative Perspektiven des Medienwandels: Positionen der Medienwissenschaft im Kontext "Neuer Medien"*. Opladen: 163-171
- Crang, M. & Thrift, N.** (eds.)
2000 *Thinking Space*. London & New York
- Cruise O'Brien, D.**
1996 Youth, Identity and State Decay in West Africa. In: Werbner, R.P & Ranger, T.O. (eds.): *Postcolonial Identities in Africa*. London: 55-74
- Csordas, T.J.**
1999 The Body's Career in Anthropology. In: Moore, H.L. (ed.): *Anthropological Theory Today*. Cambridge: 172-205
- Csordas, T.J.** (ed.)
1994 *Embodiment and Experience: Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge

D

- Dagan, E.A.** (ed.)
1997 *The Spirit's Dance in Africa. Evolution, Transformation and Continuity in Sub-Sahara*. Westmount
- Dalmonte, R. & Baroni, M.** (eds.)
1992 *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento
- Dauer, A.M.**
1983a Musiklandschaften in Afrika. In: Simon, A. (Hg.): *Musik in Afrika*. Berlin: 41-48
1983b Kinesis und Katharsis. In: Simon, A. (Hg.): *Musik in Afrika*. Berlin: 166-186
1983c Afrikanische Musik und völkerkundlicher Tonfilm. In: Simon, A. (Hg.): *Musik in Afrika*. Berlin: 189-201
1983d Stil und Technik im afrikanischen Tanz. In: Simon, A. (Hg.): *Musik in Afrika*. Berlin: 217-233
1983e Zum Bewegungsverhalten afrikanischer Tänzer. In: Simon, A. (Hg.): *Musik in Afrika*. Berlin: 234-240
- de Boeck, F. & Honwana, A.**
2005. Introduction: Children and Youth in Africa. In: Honwana, A. & De Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 1-19
- de Bruijn, M.E., van Dijk, R.A. & Gewalt, J.B.**
2007 Social and Historical Trajectories of Agency in Africa: An Introduction. In: de Bruijn, M.E., van Dijk, R.A. & Gewalt, J.B. (eds.): *Strength Beyond Structure: Social and Historical Trajectories of Agency in Africa*. Leiden: 1-16
- de Bruijn, M.E., van Dijk, R.A. & Gewalt, J.B.** (eds.)
2007 *Strength Beyond Structure: Social and Historical Trajectories of Agency in Africa*. Leiden
- de Certeau, M.**
1988 (Original: 1980) *Kunst des Handelns*. Berlin
- de Waal, A. & Argenti, N.** (eds.)
2002 *Young Africa. Realising the Rights of Children and Youth*. Trenton, NJ & Asmara
The Problem of Context: Perspectives from Social Anthropology and Elsewhere
- Dell, C.**
1970 *A Primer for Movement Description*. New York
- Dellenborg, L.**

- 2007 *Multiple Meanings of Female Initiation. "Circumcision" among Jola Women in Lower Casamance, Senegal*. PhD Dissertation, Göteborg University
- Dilger, H., Wolf, A., Frömmling, U.U. & Volker-Saad, K.** (Hg.)
2004 *Moderne und postkoloniale Transformation. Ethnologische Schrift zum 60. Geburtstag von Ute Luig*. Berlin
- Dilley, R.** (ed.)
1999 *The Problem of Context: Perspectives from Social Anthropology and Elsewhere*. London
- Dilthey, W.**
1957 (Original 1875) Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften vom Mensch, der Gesellschaft und dem Staat. In: Dilthey, W.: *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlung der Grundlagen der Geisteswissenschaften* (Gesammelte Schriften V, Bd.5). Stuttgart & Göttingen
- Diouf, M.**
1996 Urban Youth and Senegalese Politics: Dakar 1988-1994. In: *Public Culture*, 19: 225-249
2003 Engaging Postcolonial Cultures: African Youth and Public Space. In: *African Studies Review* 46,2: 1-12
2005 Afterword. In: Honwana, A. & de Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 229-234
- Doerr, E.**
2004 *Rudolf Laban: Das choreographische Theater. Die erste vollständige Ausgabe des Labanschen Werkes*. Norderstedt
2005 *Rudolf Laban - Die Schrift des Tänzers Ein Portrait*. Norderstedt
- Dörfler, W.** (Hg.)
1996 *Kultur-Informatik-Informationskultur: 25 Jahre Universität Klagenfurt*. Klagenfurt
- Döring, J. & Thielmann, T.** (Hg.)
2008 *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld
- Dorman, S.R.**
2005 Past the Kalashnikov: Youth, Politics and the State in Eritrea. In: Abbink, J. & van Kessel, I. (eds.): *Vanguard or Vandals. Youth, Politics and Conflict in Africa*. Leiden: 189-204
- Douglas, M.**
1986 (engl. Original 1970) *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt/M.
1988 (engl. Original: 1966) *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Frankfurt/M.
- Dracklé, D.**
1996a Jung und wild: Zur Einführung. In: Dracklé, D. (Hg.): *jung und wild. Zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend*. Berlin: 7-13
1996b Kulturelle Repräsentationen von Jugend in der Ethnologie. In: Dracklé, D. (Hg.): *jung und wild. Zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend*. Berlin: 14-53
- Dracklé, D.** (Hg.)
1996 *jung und wild. Zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend*. Berlin
- Drescher, M. & Klaeger, S.** (Hg.)
2006 *Kommunikation über HIV/Aids. Interdisziplinäre Beiträge zur Prävention im subsaharischen Afrika*. Berlin
- Drewal, M.T.**
1991 The State of Research on Performance in Africa. In: *African Studies Review*, 34, 3: 1-64
- Drewett, M. & Cloonan, M.** (eds.)
2006 *Popular Music Censorship in Africa*. Burlington

Dudenredaktion (Hg.)

2000 *Duden. Die deutsche Rechtschreibung* (22., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Bd.1). Mannheim, Leipzig, Wien & Zürich

Dufresne, D.

1997 *Rap Revolution. Geschichte - Gruppen - Bewegung*. Zürich & Mainz

Durham, D.

2000 Youth and the Social Imagination in Africa: Introduction to Parts 1 and 2. In: *Anthropological Quarterly*, 73,3: 113-120

2004 Disappearing Youth: Youth as Social Shifter in Botswana. In: *American Ethnologist*, 31,4: 589-605

2005 'They're only Playin'. Song, Choirs & Youth in Botswana. In: Honwana, A. & de Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 150-171

Durkheim, E.

1954 (franz. Original: 1912) *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt/M.

Dzimbiri, L.

1998 Competitive Politics and Chameleon-like Leaders In: Phiri, K. & Ross, K. (eds): *Democratisation of Malawi: A Stocktaking*. Blantyre: 87-101

E

Eder, K (Hg.)

1989 *Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Theoretische und empirische Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie*. Frankfurt/M.

Ellrich, L.

2001 Medialer Normalismus und die Rolle der 'digitalen Elite'. In: Allmendinger, J. (Hg.): *Gute Gesellschaft? Verhandlungen des 30. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Köln 2000* (Teil A). Opladen: 372-398

Else, D. (ed.):

1997 *Malawi, Mozambique and Zambia*. Hawthorn

Elwert, G.

2003. Feldforschung. Orientierungswissen und kreuzperspektivische Analyse. In: *Sozialanthropologische Arbeitspapiere der FU Berlin, Schwerpunkt Sozialanthropologie*, Nr. 96. Berlin

Ember, C.R. & Ember, M. (eds.)

1997 *Cross-cultural Research for Social Science*. Englewood Cliffs, NJ

Engelmann, J. (Hg.)

1999 *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Frankfurt/M. & New York

Englund, H.

1996 Between God and Kamuzu: The Transition to Multiparty Politics in Central Malawi. In: Werbner, R. & Ranger, T. (eds): *Postcolonial Identities in Africa*. London: 107-135

2002a: *From War to Peace on the Mozambique-Malawi Borderland*. Edinburgh

2002b Introduction: The Culture of Chameleon Politics. In: Englund, H. (ed.): *A Democracy of Chameleons. Politics and Culture in the New Malawi*. Stockholm: 11-24

2006: Transnational Governance and the Pacification of Youth: Civic Education and Disempowerment in Malawi. In: Beckman, B. & Adeoti, G.R. (eds): *Intellectuals and African Development: Pretension and Resistance in African Politics*. London: 124-155

2007a Witchcraft and the Limits of Mass Mediation in Malawi. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13(2): 295-311

- 2007b Pentecostalism beyond Belief: Trust and Democracy in a Malawian Township. In: *Africa: Journal of the International African Institute*, 77(4): 477-499
- Englund, H.** (ed.)
2002 *A Democracy of Chameleons. Politics and Culture in the New Malawi*. Stockholm
- Entwistle, J.**
2000 *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge, Oxford & Malden, MA
- Epstein, J. S.** (ed.)
1998 *Youth culture. Identity in a postmodern World*. Malden, MA & Oxford
- Erlmann, V.**
1991 *African Stars. Studies in Black South African Performance*. Chicago & London
1994 "Africa Civilized, Africa Uncivilized" - Local Culture, World System and South African Music. In: *Journal of Southern African Studies* (20,2): 165-179
1995 Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music. In: *PopScriptum – World Music*. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin (3): 6-29
(www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.htm, Abruf: 10.09.2008)
1996a *Nightsong. Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago & London
1996b The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990s. In: *Public Culture* (8): 467-87
1998 How beautiful is small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local. In: *Yearbook for Traditional Music* (30): 12-21
1999 *Music, Modernity and the Global Imagination. South Africa and the West*. New York
- Erlmann, V.** (ed.)
1991 *Populäre Musik in Afrika*. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 53, Abteilung Musikethnologie VIII). Berlin
2004 *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford & New York
- Etherington, N.**
2001 *The Great Treks. The Transformation of Southern Africa, 1815-1854*. London
- Evans-Pritchard, E.E.**
1928 The Dance. In: *Africa*, 1: 446-462
1988 (engl. Original: 1976) *Hexerei, Orakel und Magie bei den Zande*. Frankfurt/M.

F

- Fabian, J.**
1971 *Jamaa: A Charismatic Movement in Katanga*. Evanston, IL
1983 *Time and the Other: How Anthropology makes Its Object*. New York
1986 *Language and Colonial Power: The Appropriation of Swahili in Former Belgian Congo, 1880-1938*. Cambridge
1990 *Power and Performance: Ethnographic Exploration through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison
1996 *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley
1997 (Original: 1978) Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures. In: Barber, K. (ed.): *Readings in African Popular Culture*. Bloomington & Oxford: 18-28
1998 *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville & London
- Fardon, R.** (ed.)
1995 *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*. London
- Farin, K.**

2003 Jugend(sub)kulturen heute. In: Neuland, E. (Hg.): *Jugendsprache - Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher*. Frankfurt/M.: 63-80

Farnell, B.

1995 Introduction. Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance. In: Farnell, B. (ed.): *Human Actions Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Metuchen, NJ: 1-28

1999 Moving Bodies, Acting Selves. In: *Annual Review of Anthropology*, 28: 341-373

Farnell, B. (ed.)

1995 *Human Actions Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Metuchen, NJ

Featherstone, M., Hepworth, M. & Turner, B. (eds.)

1991 *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London

Feld, S.

1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia

1984 Sound Structure as Social Structure. In: *Ethnomusicology* (28),3: 383-409

1988 Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove. In: *Yearbook for Traditional Music*, 20: 74-113

1996 Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua Guinea. In: Feld, S. & Basso, K. (eds.): *Senses of Place*. Santa Fe: 91-135

2000 A sweet Lullaby for World Music. In: *Public Culture* (12): 145-71

Feld, S. & Basso, K. (eds.)

1996 *Senses of Place*. Santa Fe

Fenn, J.

2004 *Rap and Ragga Musical Cultures, Lifestyles, and Performances in Malawi*. Ph.D. Dissertation, Indiana University, Bloomington

forthcoming Style, Message and Meaning in Malawian Youth Rap and Ragga Performances. In: Charry, E. (ed.): *African Music for the 21st Century* (working title)

Fenn, J. & Perullo, A.

2000 Language Choice and Hip Hop in Tanzania and Malawi. In: *Popular Music & Society* (24,3): 73-94 (vgl. Perullo & Fenn 2003)

Ferchhoff, W.

1995 Jugendkulturelle Individualisierungen und (Stil)differenzierungen in den 90er Jahren. In: Ferchhoff, W., Sander, U. & Vollbrecht, R. (Hg.): *Jugendkulturen – Faszination and Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten*. Weinheim & München: 52-65

Ferchhoff, W., Sander, U. & Vollbrecht, R. (Hg.)

1995 *Jugendkulturen – Faszination and Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten*. Weinheim & München

Ferguson, J.

1999 *Expectations of Modernity: Myths and Meanings of Urban Life on the Zambian Copperbelt*. Berkeley

Fiedler, K.

1997a The "smaller" Churches and big Government. In: Nzunda, M.S. & Ross, K.R. (eds.): *Church, Law and Political Transition in Malawi 1992-94*. Gweru: 153-170

1997b Power at the Receiving End: The Jehova's Witnesses' Experience in One-Party Malawi. In: Ross, K. R. (ed.): *God, People and Power in Malawi. Democratization in Theological Perspective*. (Kachere Monograph No.3). Blantyre: 149-177

1997c Even in the Church the Exercise of Power is Accountable to God. In: Ross, K.R. (ed.): *God, People and Power in Malawi. Democratization in Theological Perspective*. Blantyre: 187-224

- Fietze, B.**
2009 *Historische Generationen. Über einen sozialen Mechanismus kulturellen Wandels und kollektiver Kreativität*. Bielefeld: transcript
- Finnström, S.**
2006 Meaningful Rebels? Young Adult Perceptions on the Lord's Resistance Movement/Army in Uganda. In: Christiansen, C., Utas, M. & Vigh, H.E. (eds.): *Navigating Youth, Generating Adulthood. Social Becoming in an African Continent*. Uppsala: 203-227
- Fischer, H.** (Hg.)
2002 *Feldforschungen. Erfahrungsberichte zur Einführung*. Neufassung. Berlin
- Fischer-Lichte, E.**
1998 Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. In: Fischer-Lichte, E. (Hg.): *Theater seit den sechziger Jahren*. Tübingen & Basel: 21-91
2002 Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: Wirth, U. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: 277-300
2004 *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.
- Fischer-Lichte, E.** (Hg.)
1998 *Theater seit den sechziger Jahren*. Tübingen & Basel
2001 *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* (DFG-Symposium 1999). Stuttgart
- Fischer-Lichte, E., Horn, Ch. & Umathum, S.** (Hg.)
2003 *Performativität und Ereignis*. Tübingen
- Fischer-Lichte, E., Horn, Ch., Umathum, S. & Warstat, M.** (Hg.)
2003 *Ritualität und Grenze*. Tübingen & Basel
2004 *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen
- Fiske, J.**
1989a *Understanding Popular Culture*. London
1989b *Reading the Popular*. London
- Fleshman, B.** (ed.)
1986 *Theatrical Movement: A Bibliographical Anthology*. Metuchen, NJ
- Flusser, V.**
⁴1992 (zuerst 1985) *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen
- Foerstel, L. & Gilliam, A.** (eds.)
1992 *Confronting the Margaret Mead Legacy. Scholarship, Empire, and the South Pacific*. Philadelphia
- Forster, P.G.**
1994 Culture, Nationalism, and the Invention of Tradition in Malawi. In: *The Journal of Modern African Studies* (32,3): 477-497
- Förster, T.**
2001 Wiedersehen mit den Toten. Eine Ethnographie der Medien in Westafrika. In: Behrend, H. (Hg.): *Geist, Bild und Narr. Zu einer Ethnologie kultureller Konversion. Festschrift für Fritz Kramer*. Berlin & Wien: 155-171
- Foster, J.**
1978 *The influence of Rudolph von Laban*. London
- Foster, S.L.** (ed.)
1995 *Choreographing History*. Bloomington & Indianapolis
- Foucault, M.**
1983 *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/M. (franz. Original: *Histoire de la sexualité, Vol. 1: La volonté de savoir*, Paris 1976)
1986a *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, Frankfurt/M. (franz. Original: *Histoire de la sexualité, Vol. 2: L'usage des plaisirs*, Paris 1984)

- 1986b *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3*, Frankfurt/M. (franz. Original: *Histoire de la sexualité, Vol. 3. Le souci de soi*, Paris 1984)
- 1991 (franz. Original 1967) Andere Räume. In: Barck, K.-H., Gente, P., Paris, H. & Richter, S. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: 34-46
- Fox, R.G.** (ed.)
1991 *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Santa Fe
- Frazer, J.G.**
1907-1915 (zweibändiges Original: 1890) *The Golden Bough* (12 Bände). London
- Freeman, D.**
1983 *Margaret Mead and Samoa - The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*. Cambridge, MA
1999 *The Fateful Hoaxing of Margaret Mead: A Historical Analysis of her Samoan Research*. Boulder, CO
- Friedson, S.M.**
1996 *Dancing Prophets. Musical Experience in Tumbuka Healing*. Chicago & London
- Frith, S.**
2000 The Discourse of World Music. In: Born, G. and Hesmondhalgh, D. (eds.): *Western Music and its Others*. Berkeley: 305-22
- Frith, S. & Goodwin, A.** (eds.)
1990 *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. New York
- Fröhlich, G.**
1994 Kapital, Habitus, Felod, Symbol. Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu. In: Mörth, I. & Fröhlich, G. (Hg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt/M.: 31-54
1999 Habitus und Hexis. Die Einverleibung der Praxisstrukturen bei Pierre Bourdieu. In: Schwengel, H. & Höpken, B. (Hg.): *Grenzenlose Gesellschaft?* (Bd.II, Teil 2). Pfaffenweiler: 100-102
- Frugoni, Ch.**
2003 (ital. Original: 2001) *Das Mittelalter auf der Nase. Brillen, Bücher, Bankgeschäfte und andere Erfindungen des Mittelalters*. München
- Fuchs, E.**
1976 *Youth in a Changing World. Cross-Cultural perspectives on Adolescence*. The Hague
- Fuglesang, M.**
1994 *Veils and Videos. Female Youth Culture on the Kenyan Coast* (Stockholm Studies in Social Anthropology, 32). Stockholm

G

- Ganzeboom, H.B.G.**
1987 *Cultural and Economic Dimensions of Lifestyle*. (Manuskript) Tucson
- Garfinkel, H.**
1967 *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs
- Gearhart, R.**
1998 *Ngoma Memories: A History of Competitive Music and Dance Performance on the Kenya Coast*. Ph.D. Dissertation, University of Florida
2005 *Ngoma Memories: How Ritual Music and Dance Shaped the Northern Kenya Coast*. In: *African Studies Review* (48),3: 21-47
- Gebauer, G.**

- 1998 Überlegungen zur Anthropologie. Eine Einführung. In: Gebauer, G. (Hg.): *Anthropologie*. Leipzig: 7-21
- Gebauer, G.** (Hg.)
1988 *Körper- und Einbildungskraft. Inszenierungen des Helden im Sport*. Berlin
- 1998 *Anthropologie*. Leipzig
- Gebauer, G. & Wulf, Ch.** (Hg.)
1993 *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt/M.
- Geertz, C.**
1983 *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*. Frankfurt/M.
- Gerholm, Th.**
1988 On Ritual. A Postmodernist View. In: *Ethnos*, 53: 190-203
- Gesthuizen, Th.**
2002. *Hiphop in Tanzania*. (www.niza.nl, Abruf 10.05.2005)
- Giddens, A.**
1976 *New Rules of Sociological Method: a Positive Critique of Interpretative Sociologies*. London
- 1979 *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. Cambridge
- 1984 *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge
- Gifford, P.** (ed.)
1992 *New Dimensions in African Christianity*. Nairobi
- Gilbert, R. & McCarter, W.**
²1988 (Original: 1985) *Living with Art*. New York
- Gilman, L.**
2001 Purchasing Praise: Women, Dancing, and Patronage in Malawi Party Politicking. In: *Africa Today* 48(4): 43-64
- 2004 The Traditionalization of Women's Dancing, Hegemony, and Politics in Malawi. In: *Journal of Folklore Research* (41,1): 33-60
- Gilman, L. & Fenn, J.**
2006 Dance, gender, and popular music in Malawi: the case of rap and raga. In: *Popular Music*, 25: 369-381
- Gilman, L. & Henderson, C.**
2004 Women as Religious and Political Praise Singers within African Institutions: The Case of the CCAP Blantyre Synod and Party Politics in Malawi. In: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 8: 22-40
- Giurchescu, A. & Torp, L.**
1991 Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. In: *Yearbook for Traditional Music*, 23: 1-10
- Gladwin, T. & Sturtevant, C.** (eds.)
1962 *Anthropology and Human Behavior*. Washington
- Glassman, J.**
1994 *Feasts and Riot. Revelry, Rebellion, and Popular Consciousness on the Swahili Coast, 1856-1888*. Portsmouth, London, Nairobi & Dar es Salaam
- Gluckman, M.**
1954 *Rituals of Rebellion in South-East Africa* (The Frazer Lecture, 1952). Manchester
- 1963 *Order and Rebellion in Tribal Africa*. London
- Goffman, E.**
1977 (engl. Original: 1974) *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/M.
- 1981 (engl. Original 1979) *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt/M.

- ⁴1983 (engl. Original: 1959) *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München
- 1994 *Interaktion und Geschlecht* (hrsg. von Knoblauch, H.). Frankfurt/M.: 105-159. (Engl. Original 1977: The Arrangement between the Sexes. In: *Theory and Society*, 4: 301-331)
- Gombrich, E.H.** (mit Ernst Kris)
1938 The Principles of Caricature. In: *British Journal of Medical Psychology* (1,17): pp.319-42
- Gombrich, E.H.**
1985 (Original: 1963) *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*. London & New York
- Goodman, R.**
2002 *Family and Social Policy in Japan: Anthropological Approaches* (Contemporary Japanese Society). Cambridge
- Goodwin, A.**
1990 Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction. In: Frith, S. & Goodwin, A. (eds.): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. New York: 258-273
- Gorinwa, S.A.**
1971/72 *A Survey of the Malawi Young Pioneers*. (Seminar Paper, University of Malawi, Chancellor College, History Department)
- Gould, J.** (ed.)
1965 *Penguin Survey of Social Sciences*. Harmondsworth
- Government of Malawi** (ed.)
2002 *Malawi. An Atlas of Social Statistics*. Co-authored by Benson, T. with Kaphuka J., Kanyanda, S. & Chinula, R. for National Statistical Office, Zomba and International Food Policy, Research Institute, Washington, DC
- Gramsci, A.**
1956 *Briefe aus dem Kerker*. Berlin
1980 *Zu Politik, Geschichte und Kultur. Ausgewählte Schriften*. Leipzig
1987 *Gedanken zur Kultur*. Leipzig
1991 *Antonio Gramsci - Vergessener Humanist? Eine Anthologie, 1917-1936* (zusammengestellt und eingeleitet von Harald Neubert). Berlin
- Grathof, R.**
1995 *Milieu und Lebenswelt. Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozial-phänomenologische Forschung*. Frankfurt/M.
- Grau, A.**
1993 John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom. In: *Dance Research Journal* (25), 2: 21-31
2007 *Dance, Identity, and Identification Processes in a post-colonial World*. London
- Griese, H.M.**
2000a *Jugend(sub)kultur(en) und Gewalt. Analysen, Materialien, Kritik Soziologische und pädagogikkritische Beiträge*. Münster, Hamburg & London
2000b 'Jugend(sub)kultur(en)': Facetten, Probleme und Diskurse. In: Roth, R. & Rucht, D. (Hg.): *Jugendkulturen, Politik und Protest. Vom Widerstand zum Kommerz?* Opladen: 37-47
- Griese, H.M.** (Hg.)
2000 *Übergangsrituale im Jugendalter. Jugendweihe, Konfirmation, Firmung und Alternativen Positionen und Perspektiven am "runden Tisch"*. Münster, Hamburg & London
- Grossberg, L., Nelson, C. & Treichler, P.** (eds.)
1992 *Cultural Studies*. New York
- Gunderson, F. & Barz, G.** (eds.)
2000 *Mashindano! Competitive Music Performance in East Africa*. Dar es Salaam
- Gunner, L.**

2005 Introduction: African Imaginaries and Transnational Spaces. In: *African Studies*, 64,1: 1-7

Günther, H.

1969 *Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afroamerikanischen Tanzes*. Graz

Gupta, A. & Ferguson, J.

1992 Beyond Culture: Space, Identity, and the Politics of Difference. In: *Cultural Anthropology*, 7: 6-23

Gupta, A. & Ferguson, J. (eds)

1997a *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham & London

1997b *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley

H

Habermas, J.

1981a *Theorie des kommunikativen Handelns* (Bd. 1): *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt/M.

1981b *Theorie des kommunikativen Handelns* (Bd. 2): *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*. Frankfurt/M.

1984 *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie kommunikativen Handelns*. Frankfurt/M.

1990 *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt/M.

Hacke, G. & Roch, A.

2006 HipHop in Tansania zwischen Message und Flava. *Sozialanthropologische Arbeitspapiere der Freien Universität Berlin*, Institut für Ethnologie (SAAP, Nr. 101). Berlin

Hall, G.S.

1904/1916 *Adolescence. Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, and Education* (2 Vol.). New York

Hall, S.

1981 Notes on Deconstructing 'the Popular'. In: Samuel, R. (ed.): *People's History and Socialist Theory*. London: 227-240

Hall, S. & Jefferson T. (eds.)

1976 *Resistance through Rituals. Youth Cultures in Post-War Britain*. London

Haller, D.

2001 Die Entdeckung des Selbstverständlichen: Heteronormativität im Blick. In: *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 14, 2001: 1-28

Hamilton, C.A.

1998 *Terrific Majesty: The Powers of Shaka Zulu and the Limits of Historical Invention*. Cambridge, MA

Hamilton, C.A. (ed.)

1995 *The Mfecane Aftermath: Reconstructive Debates in Southern African History*. Johannesburg & Pietermaritzburg

Hanna, J.L.

1965 Africa's Traditional Dance. In: *Ethnomusicology*, 9: 13-21

1973 The Highlife: A West African Urban Dance. In: Rowe, A. & Stodelle, E. (eds.): *Dance Research Monograph One*. New York: 138-152

1976a *The Anthropology of Dance Ritual: Nigeria's Ubakala Nkwa Di Iche Iche*. Ph.D. Dissertation, Columbia University

1976b *Anthropology of the Dance: A selected Bibliography*. Manuscript, Columbia University

1977 African Dance and the Warrior Tradition. In: *Journal of Asian and African Studies*, 12: 111-133

- 1978 African Dance: Some Implications for Dance Therapy. In: *American Journal of Dance Therapy*, 2: 3-15
- 1979a Towards a cross-cultural Conceptualization of Dance and some correlate Considerations. In: Blacking, J. & Kealiinohomoku, J.W. (eds.): *The Performing Arts: Music and Dance*. The Hague: 17-45
- 1979b Movements towards understanding Humans through the anthropological Study of Dance. In: *Current Anthropology*, 20: 313-339
- 1979c *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin
- 1983 *The Performer-Audience Connection. Emotion to Metaphor in Dance and Society*. Austin
- 1988 *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago & London
- Hannerz, U.**
- 1990 Cosmopolitans and Locals in World Culture. In: *Theory, Culture & Society*, 7: 237-251
- Harlow, J.**
- 1985 ... and all that Jazz. In: *Africa Beat*, Issue 3, Summer 1985: 26ff.
- Harris, M.**
- 1968 *The Rise of Anthropological Theory*. New York
- 1976 History and Significance of the emic/etic Distinction. In: *Annual Review of Anthropology*, 5: 329-350
- Hartmann, W.**
- 1991 *Das politische System der Nyakyusa. Überlegungen zu einer Kontroverse*. (Sozialwissenschaftliche Studien zu internationalen Problemen, Bd. 153). Saarbrücken & Fort Lauderdale
- Hastings, A.**
- ²1986 *A History of African Christianity 1950-1975*. Cambridge a.o.
- Haugerud, A & Edelman M.** (eds.)
- 2004 *The Anthropology of Development and Globalization: From Classical Political Economy to Contemporary Neoliberalism: A Reader*. Oxford
- Hauser-Schäublin, B.**
- 2003 Teilnehmende Beobachtung. In: Beer, B. (Hg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung*. Berlin: 33-54
- Haynes, J.** (ed.)
- 1997 *Nigerian Video Films*. Jos
- 1999 *Religion, Globalization and Political Culture in the Third World*. New York
- Haynes, J. & Onookome**
- 1997 Evolving Popular Media: Nigerian Video Films. In: Haynes, J. (ed.): *Nigerian Video Films*. Jos: 21-44
- Hebdige, D.**
- 1987 (Original: 1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London
- 1988 *Hiding in the Light*. London
- Hegasy, S. & Kaschl, E.** (eds.)
- 2007 *Changing Values Among Youth. Examples from the Arab World and Germany* (Studien des Zentrums Moderner Orient, hg. v. Freitag, U., Bd. 22). Berlin
- Hein, Ch.**
- 2001 Der Turntable als Musikinstrument. In: *Popscripum* (Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 7: Musik und Maschine (Online-Version): n.p. (www2.rz.hu-berlin.de/fpm/popscrip, Abruf: 21.08.2008)
- Helleringer, St., Kohler, H.-P., Chimbiri, A., Chatonda, P. & Mkandawire, J.**

- 2007 The Likoma Network Study: Context, Data Collection and Initial Results. In: *PSC Working Paper*, University of Pennsylvania (Series PSC 07-05, http://repository.upenn.edu/psc_working_papers/9, Abruf: 20.09.2008)
- Hellner, J.**
2000 Foreword. In: Ott, M., Pihri, K.M. & Patel, N. (eds.): *Malawi's Second Democratic Elections. Process, Problems, and Prospects*. Blantyre: 11-12
- Herd, G. H.** (ed.)
1981 *Rituals of Manhood. Male Initiation in Papua New Guinea*. Berkeley
- Hess, R.**
1996 (franz. Original: 1989) *Der Walzer. Die Geschichte eines Skandals*. Hamburg
- Heuger, M. & Prell, M.** (Hg.)
1995 *Forum Musik Wissenschaft, 1 (Popmusik Yesterday Today Tomorrow)*. Regensburg
- Hill, S.**
2001 The Death of Mganda? Continuity and Transformation in Matengo Music. In: *Africa Today* (48,4): 27-41
- Hitzler, R.**
1994 Sinnbasteln. Zur subjektiven Aneignung von Lebensstilen. In: Mörth, I. & Fröhlich, G. (Hg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt/M.: 75-92
- Hitzler, R., Bucher, Th. & Niederbacher, A.** (Hg.)
2001 *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Opladen
- Hitzler, R & Pfadenhauer, M.** (Hg.)
2001 *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Opladen
- Hohm, H.-J.**
2000 *Soziale Systeme, Kommunikation, Mensch : Eine Einführung in soziologische Systemtheorie*. Weinheim & München
- Holmes, L.D.**
1987 *Quest for the Real Samoa: The Mead/Freeman Controversy and Beyond*. South Hadley
- Honneth, A. & Joas, H.** (eds.)
1986 *Communicative Action*. Cambridge
- Honwana, A.**
2005 Innocent and Guilty. Child Soldiers as Interstitial & Tactical Agents. In: Honwana, A. & de Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 31-52
- Honwana, A. & de Boeck, F.** (eds.)
2005 *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar
- Horkheimer, M. & Adorno, T.W.**
1972 (Original: 1947) *Dialectic of Enlightenment*. New York
- Hradil, S.** (Hg.)
1992 *Zwischen Bewußtsein und Sein. Die Vermittlung "objektiver" Lebensbedingungen und "subjektiver" Lebensweisen*. Opladen
- Hughes-Freeland, F.** (ed.)
1998 *Ritual, Performance, Media*. (Association of Social Anthropologists, 35). London
- Hussein, M.K.**
2005 *Good Governance and the New Local Government System in Malawi: Challenges and Prospects*. (Dissertation Thesis, Faculty of Arts, University of Johannesburg, October 2005)
- Husserl, E.**
1986 *Phänomenologie der Lebenswelt*. Ausgewählte Texte (Band 2). Stuttgart
- Hutchinson, A.**
³1991 (Original: 1970) *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. New York

Hutchinson Guest, A.

1984 *Dance Notation. The Process of Recording Movement on Paper*. London

Huyssen, A. & Scherpe, K.R. (Hg.)

1986 *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg

Hymes, D.

1962 The Ethnography of Speaking. In: Gladwin, T. & Sturtevant, C. (eds.): *Anthropology and Human Behavior*. Washington: 13-53

1974 Ways of Speaking. In: Baumann, R. & Sherzer, J. (eds.): *Explorations in the Ethnography of Speaking*. New York: 433-451

I

ILO/JASPA (International Labour Office/Jobs and Skills Program for Africa) (ed.)

1985 *Youth Employment and Youth Employment Programmes in Africa: Malawi* (A study prepared for ILO/JASPA by Livingstone, I., October 1985)

Inglis, F.

1993 *Cultural Studies*. Oxford

J

Jackson, M.

1983 Knowledge of the Body. In: *Man (New Series)*, 18, 2: 327-345

James, A.

1995 Talking of Children and Youth. Language, Socialization and Culture. In: Amit-Talai, V. & Wulff, H. (eds.). *Youth Cultures. A Cross-cultural Perspective*. London & New York: 43-62

Jameson, F.

1981 *The Political Unconsciousness. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London

1986 Postmoderne - Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huyssen, A. & Scherpe, K.R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: 45-102

1991 *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham

Jameson, F. & Miyoshi, M. (eds.)

1998 *The Cultures of Globalization*. Durham & London

Janssen, D.F.

2003a *Growing Up Sexually. (Vol. 1). World Reference Atlas*. Victoria Park, WA

2003b *Growing Up Sexually. (Vol. 2). The Sexual Curriculum*. Victoria Park, WA

²2005 *Growing Up Sexually. (Vol. 3). Bibliographies*. Berlin

2005-2007 *Boyhood Studies: A Bibliographic Exploration* (1st edition). Nijmegen, June 2005, (latest update: March 2007). Online version: www.boyhoodstudies.com (letzter Abruf: 06.08.2008)

Janzen, J.M.

1992 *Ngoma. Discourses of Healing in Central and Southern Africa*. Berkeley, Los Angeles & London

2000 Afterword. In: van Dijk, R., Reis, R. & Spierenburg, M. (eds.): *The Quest for Fruition through Ngoma. Political Aspects of Healing in Southern Africa*. Cape Town, Zomba, Lusaka, Gweru, Oxford & Athens, OH: 155-168

Jensen, J.

1996 Die Reproduktion der Gesellschaft: Rolle und soziale Bedeutung der Nachkommenschaft - interkulturell gesehen. In: Dracklé, D. (Hg.): *jung und wild. Zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend*. Berlin: 54-75

Jeschke, C.

1983 *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode*. Bad Reichenhall

Jones, A.M.

1945 African Music: The Mganda Dance. In: *African Studies* 4,4: 180-188

Jureit, U.

2006 *Generationenforschung*. Göttingen

Jureit, U. & Wildt, M. (Hg.)

2005 *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*. Hamburg

K

Kaeppler, A.L.

1967 *The Structure of Tongan Dance*. Ph.D. Dissertation, University Hawaii. Honolulu

1972 Method and Theory in analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. In: *Ethnomusicology*, 16: 173-217

1976 Dance in Tonga: The Communication of Social Values through an Artistic Medium. In: Lerner, J. & Richstad, J. (eds.): *Communication in the Pacific*. Honolulu

1978 Dance in Anthropological Perspective. In: *Annual Review of Anthropology*, 7: 31-49

1985 Structured Movements Systems in Tonga. In: Spencer, P. (ed.): *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne & Sydney: 92-118

1991 American Approaches to the Study of Dance. In: *Yearbook for Traditional Music*, 23: 11-21

2000 Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. In: *Dance Research Journal* (32),1: 116-125

2001 Dance and the Concept of Style. In: *Yearbook for Traditional Music*, 33: 49-63

Kagwanja, P.M.

2005 Clash of Generations? Youth Identity, Violence and the Politics of Transition in Kenya, 1997-2002. In: Abbink, J. & van Kessel, I. (eds.): *Vanguard or Vandals. Youth, Politics and Conflict in Africa*. Leiden: 81-109

Kalinga, O.

1985 *A History of the Ngonde Kingdom of Malawi*. Berlin, New York & Amsterdam

Kalkofen, H.

2007 Bilder lesen ... In: *IMAGE, Journal of Interdisciplinary Image Science* (6, Juli 2007). E-Journal, online unter: www.image-online.info (Abruf: 23.08.2008)

Kamlah, A.

1977 Hans Reichenbach's Relativity of Geometry. In: *Synthese* (34,3): 249-263

Kamlongera, Ch.

1990 A Species of Pantomime to be depreciated: The case against Beni dance in colonial Malawi. In: *Tizame* (2): 31-37

Kamlongera, Ch., Nambote, M., Soko, B. & Timpunza-Mvula, E.

1992 *Kubvina: An Introduction to Malawian Dance and Theatre*. Research & Publication Committee, University of Malawi. Zomba

Kamper, D.

1998 Bild. In: Gebauer, G. (Hg.): *Anthropologie*. Leipzig: 203-313

Kapferer, B.

1979 Emotion and Feeling in Sinhalese Healing Rites. In: *Social Analysis*, 1: 153-176

Karpenstein-Ebbach, Ch.

2004 *Einführung in die Kulturwissenschaften der Medien*. Paderborn

Kasambara, R.

1998 Civic Education Since 1992: An Appraisal. In: Phiri, K. & Ross, K. (eds): *Democratisation of Malawi: A Stocktaking*. Blantyre: 237-251

Kaspin, D.

1993 Chewa Visions and Revisions of Power. Transformations of the Nyau Dance in Central Malawi. In: **Comaroff, J. & J.L.** (eds.): *Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Chicago & London : 34-57

Katundu, K.W.

1993 (1986) Black Paseli: His Place in Early Popular Malawian Music. In: Strumpf, M. & Phwandaphwanda, K. (eds.): *Readings in Malawian Music. A Collection of Previously Published Articles on Malawian Music*. Zomba: 53-55

Kayambazinthu, E. & Moyo, F.

2002 Hate Speech in the New Malawi. In: Englund, H. (ed.): *A Democracy of Chameleons. Politics and Culture in the New Malawi*. Stockholm : 87-102

Kealiinohomoku, J.W.

1965 *A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behaviors among African and United States Negroes*. M.A. Thesis, Northwestern University

1969/70 An Anthropologist looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In: *Impulse*: 24-33

1974 Dance Culture as a Microcosm for Holistic Culture. In: *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance - The American Indian. Committee on Research in Dance (CORD). Research Annual*, 6: 245-260

1976 A Comparative Study of Dances as a Constellation of Motor Behaviors among African and United States Negroes. In: Reflections and Perspectives on Two Anthropological Studies of Dance. *Committee on Research in Dance (CORD) Research Annual*, 7: 1-179

1979 Culture Change: Functional and Disfunctional Expressions in Dance, a Form of Affective Culture. In: Blacking, J. & Kealiinohomoku, J.W. (eds.): *The Performing Arts: Music and Dance*. The Hague: 47-66

Kehoe, A.B. & Giletti D.H.

1981 Women's Preponderance in Possession Cults: The Calcium Deficiency Hypothesis extended. In: *American Anthropologist* 83 (3): 549-561

Keifenheim, B.

2003 Der Einsatz von Film und Video. In: Beer, B. (Hg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung*. Berlin: 249-264

Kendon A.

1988. *Sign Languages of Aboriginal Australia: Cultural Semiotics and Communicative Perspectives*. Cambridge

1997 Gesture. In: *Annual Review of Anthropology*, 26: 109-128

Kerr, D.

1998 *Dance, Media Entertainment & Popular Theatre in South East Africa*. (Bayreuth African Studies 43). Bayreuth

Kerr, D. & Nambote, M.

1982 The Malipenga Mime of Likoma Island. (unpublished Staff Seminar Paper No. 26, Chancellor College, University of Malawi). Zomba

Kimama-Konala, L.

1982 *Mabenenga in Bulambya. Njerengwa "Boma" as a Case Study*. University of Malawi, Essay for the Department of Sociology (unpublished manuscript). Zomba

Kimminich, E. (Hg.)

2004 *Rap. More Than Words*. Frankfurt/M., Berlin, Bern u.a.O.

Kingston, J.

- 2004 *Japan's Quiet Transformation: Social Change and Civil Society in the 21st Century*. New York
- Kishindo, P.C.**
1998 Politics of Language in Contemporary Malawi. In: Phiri, K.M. & Ross, K.R. (eds.): *Democratization in Malawi: A Stocktaking*. (Kachere Books No.4). Blantyre: 252-280
- Klein, G.**
1992 *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Weinheim & Berlin
1999 *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*. Hamburg
2003 Die Herstellung von Jugend. Vergemeinschaftung als ritualisierte Performanz. Das Beispiel Clubkultur. In: Fischer-Lichte, E., Horn, Ch., Umathum, S. & Warstat, M. (Hg.): *Ritualität und Grenze*. Tübingen & Basel: 219-235
- Klein, G. & Friedrich, M.**
2003 *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.
- Koch, M.**
1995 *Salomes Schleier. Eine andere Kulturgeschichte des Tanzes*. Hamburg
- Kokot, W.**
2007 Culture and Space - Anthropological Approaches (Paper presented at the Swiss Graduate Programme in Ethnology/Anthropology: "Key Concepts in Social Anthropology"; Module Workshop "Space", Basel, October 2006). In: *ethnoscritps* (9,1), 4/2007: 10-23
- Kokot, W., Alfonso, C. & Tölölyan, K.** (eds.)
2004 *Diaspora, identity and religion: new directions in theory and research*. London
- Kokot, W. & Dorsch, H.** (eds.)
2004 Themenband Diaspora (*Periplus. Jahrbuch für außereuropäische Geschichte*). Münster
- Koma-Koma, W.P.**
1965 *Mganda Kapena Malipenga*. Limbe
- Konings, P.**
2005 Anglophone University Students and Anglophone Nationalist Struggles in Cameroon. In: Abbink, J. & van Kessel, I. (eds.): *Vanguard or Vandals. Youth, Politics and Conflict in Africa*. Leiden: 161-188
- Köpping, K.P.**
2000 Transformationen durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen. In: Köpping K.-P. & Rao, U. (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg & London: 172-190
- Köpping K.P. & Rao, U.** (Hg.)
2000 *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg & London
- Köpping, K.P., Papenburg, B. & Wulf, Ch.** (Hg.)
2005 Körpermaschinen - Maschinenkörper. Mediale Transformationen. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* (14,2), Berlin
- Krais, B. & Gebauer, G.**
2002 *Habitus*. Bielefeld
- Kramer, F.**
1987 *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*. Frankfurt/M.
- Krämer, S.** (Hg.)
1998 *Medien-Computer-Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt/M.
- Kremser, M.** (Hg.)
1996b *Ay BoBo - Afro-Karibische Religionen / African-Caribbean Religions: Rastafari*. (Wiener Beiträge zur Ethnologie und Anthropologie, Band 8/3; Vienna Contributions to Ethnology and Anthropology 8/3). Wien
- Kroeber, A.L.**

1963 *Style and Civilizations*. Berkeley

Krüger, H.H. (Hg.)

1988 *Handbuch der Jugendforschung*. Opladen

Kubik, G.

1968 Ethnomusicological Research in Southern Parts of Malawi. In: *The Society of Malawi Journal*, Vol. XXI, 1. Blantyre

1971/72 Die Verarbeitung von Kwela, Jazz und Pop in der modernen Musik von Malawi (enthält eine englischsprachige Zusammenfassung: The processing of Kwela, Jazz and Pop in modern Malawian Music). In: *Jazzforschung-Jazz research*, III,IV. Graz

1974 The Kachamba Brothers' Band. A Study of neo-traditional Music in Malawi (Book and LP Record). In: *Zambian Papers of the Institute for African Studies*, No. 9, University of Zambia. Lusaka

1977 Patterns of Body Movement in the Music of Boy's Initiation in South East Angola. In: Blacking, J. (ed.): *The Anthropology of the Body* (A.S.A. Monography No. 15). London

1981 Neo-Traditional Popular Music in East Africa Since 1945. In: *Popular Music*, 1: 83-104

1982 *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*. Leipzig

1987a *Malawian Music. A Framework for Analysis* (assisted by Malamusi, L., Malamusi M.A. & Kachamba, D.). Zomba

1987b *Nyau, Maskenbünde im südlichen Malawi* (Veröffentlichungen der ethnologischen Kommission Nr. 4). Wien

1988 Recordings and Films by Daniel Kachamba (1947-1987). In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 20: 251-254

1989a Musiker aus Malawi/Musicians from Malawi. "Opeka nyimbo" Musiker-Komponisten/Musician-composers. (in Cooperation with Moya Aliya Malamusi).

Commentary & Booklet to LP. In: Museum Collection Berlin (West), Vol 15, edited by Artur Simon. Berlin

1989b *Musikgeschichte in Bildern: Westafrika*. Leipzig

1991 Muxima Ngola – Veränderungen und Strömungen in den Musikkulturen Angolas im 20. Jahrhundert. In: Erlmann, V. (ed.): *Populäre Musik in Afrika*. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 53, Abteilung Musikethnologie VIII). Berlin: 201-271

1992 Companion Booklet (with Text Transcriptions and Translations from Gerhard Kubik and Donald Kachamba. In: Strumpf, M. (ed.): *Daniel Kachamba Memorial Cassette*. Zomba

1993a (1978) Malawi (Southeast Africa): Donald Kachamba's Kwela Music: Malawi Twist.

In: Strumpf, M. & Phwandaphwanda, K. (eds.): *Readings in Malawian Music. A Collection of Previously Published Articles on Malawian Music*. Zomba: 55-65

1993b (1981) Malawi. In: Strumpf, M. & Phwandaphwanda, K. (eds.): *Readings in Malawian Music. A Collection of Previously Published Articles on Malawian Music*. Zomba: 3-6

1993c (1983) The Southern African Periphery: Banjo Traditions in Zambia and Malawi. In: Strumpf, M. & Phwandaphwanda, K. (eds.): *Readings in Malawian Music. A Collection of Previously Published Articles on Malawian Music*. Zomba: 36-52

1993d *Makisi, Nyau, Mapiko: Maskentraditionen im Bantu-sprachigen Afrika*. München

1995 *African Guitar. Solo fingerstyle guitar music, composers and performers of Congo/Zaire, Uganda, Central African Republik, Malawi, Namibia and Zambia*. Audio-visual field recordings 1966-1993 by Gerhard Kubik (Video & Booklet). New Jersey

²2004 (1988) *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. Wien

Kuhn, Th.S.

1967 *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt/M.

Kunzler, M.

²2002 (1998) *Jazz-Lexikon*. (2 Bde.). Reinbek bei Hamburg

Kurath, G.P.

- 1952 *A Choreographic Questionnaire*. In: *Midwest Folklore*, 2(1): 53-55
- 1956 *Choreology and Anthropology*. In: *American Anthropologist*, 58: 177-179
- 1960 *Panorama of Dance Ethnology*. In: *Current Anthropology*, 1(3): 233-254
- 1974 *Research Methods and Background of Gertrude Kurath*. In: *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance - The American Indian*. Committee on Research in Dance (CORD). *Research Annual*, 6: 35-43
- 1986 *Half a Century of Dance Research*. Flagstaff
- Kurath, G.P. & Marti, S.**
- 1964 *Dances of Anáhuac. The Choreography for Music of Precortesian Dances*. New York
- Kurath, G.P. & Garcia, A.**
- 1970 *Music and Dance of the Tewa Pueblos*. Santa Fe
- Kwaramba, A.D.**
- 1997 *Popular Music and Society. The Language of Protest in 'Chimurenga' Music: The Case of Thomas Mapfumo in Zimbabwe* (IMK-Report No. 24, University of Oslo). Oslo

L

Laban R.

1956 *Principles of Dance and Movement Notation*. New York

Langer, S.

1953 *Feeling and Form: A Theory of Art*. London

Latour, B.

2005 *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*. Karlsruhe & Berlin

Lave, J., Duguid, P., Fernandez, N. & Axel, E.

1992 *Coming of Age in Birmingham: Cultural Studies and Conceptions of Subjectivity*. In: *Annual Review of Anthropology*, 21: 257-282

Leggewie, C.

1995 *Die 89. Portrait einer Generation*. Hamburg

Leheny, D.

2006 *Think Global, Fear Local: Sex, Violence and Anxiety in Contemporary Japan*. New York

Lenz, K.

1986 *Alltagswelten von Jugendlichen. Eine empirische Studie über jugendliche Handlungstypen*. Frankfurt & New York

Lepsius, M.R.

2005 *Kritische Anmerkungen zur Generationenforschung*. In: Jureit, U. & Wildt, M. (Hg.): *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*. Hamburg: 45-52

Lerner, J. & Richstad, J. (eds.)

1976 *Communication in the Pacific*. Honolulu

Lewellen, T.C.

2002 *The Anthropology of Globalization: Cultural Anthropology Enters the 21st Century*. Westport, VA & London

Lewis, G.

1980 *Day of Shining Red. An Essay on the Understanding of Ritual*. Cambridge

Lewis, I.M.

1971 *Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism*. Harmondsworth

1983 *Spirit Possession and Biological Reductionism: A Rejoinder to Kehoe and Giletti*. In: *American Anthropologist* 85 (2): 412-413

Lewis-Williams, D.J.

- 1990 *Discovering Southern African Rock Art*. Cape Town.
- 2002 *A Cosmos in Stone: Interpreting Religion and Society through Rock Art*. Walnut Creek
- Lewis-Williams, D. & Dowson, Th.**
- 1999 (Original: 1989) *Images of Power: Understanding San Rock Art*. Capetown
- Liell, Ch.**
- 2003 Jugend, Gewalt und Musik. Praktiken der Efferveszenz in der HipHop-Szene. In: Luig, U. und Seebode, J. (Hg.): *Ethnologie der Jugend. Soziale Praxis, moralische Diskurse und inszenierte Körperlichkeit*. Münster, Hamburg & London: 123-153
- 2004 Praktiken, Ästhetisierungen und Dramatisierungen der Gewalt. Karrieren männlicher Jugendlicher in der HipHop-Szene. In: Liell, Ch. & Pettenkofer, A. (Hg.): *Kultivierungen von Gewalt. Beiträge zur Soziologie von Gewalt und Ordnung*. Würzburg: 63-84
- Liell, Ch. & Pettenkofer, A.** (Hg.)
- 2004 *Kultivierungen von Gewalt. Beiträge zur Soziologie von Gewalt und Ordnung*. Würzburg
- Lindgren, A.**
- 2006 The Pioneering Work of Franziska Boas at Bellevue Hospital in New York, 1939–1943. In: *American Journal of Dance Therapy*, 28,2: 59-86
- Lock, M.**
- 1993 Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge. In: *Annual Review of Anthropology*, 22: 133-135
- Loenhoff, J.**
- 2004 Rezension zu Schmitz, U. & Wenzel, H. (Hg.): *Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000*. Berlin, 2003 (Philologische Quellen und Studien, 177). In: *Perspicuitas. Internet-Periodicum für mediävistische Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft*. (www.perspicuitas.uni-essen.de/rezens/rezschmitzwenzel.pdf, Abruf: 12.08.2008)
- Lomax, A.**
- 1968 *Folk Song Style and Culture*. Washington
- Lomax, A., Bertenieff, I & Paulay, F.**
- 1969 Choreometrics: A Method for the Study of cross-cultured Pattern in Film. In: *Research Film*, 6,6
- Low, S.M. & Lawrence-Zúñiga, D.** (eds.)
- 2003 *The Anthropology of Space and Place. Locating Culture*. Malden & Oxford
- Luhmann, N.**
- 1996 *Die Realität der Massenmedien* (zweite erweiterte Auflage). Opladen
- 1997 *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.
- Luig, U. & Seebode, J.**
- 2003 Einleitung. In: Luig, U. & Seebode, J. (Hg.): *Ethnologie der Jugend. Soziale Praxis, moralische Diskurse und inszenierte Körperlichkeit*. Münster, Hamburg & London: 9-40
- Luig, U. & Seebode, J.** (Hg.)
- 2003 *Ethnologie der Jugend. Soziale Praxis, moralische Diskurse und inszenierte Körperlichkeit*. Münster, Hamburg & London
- Luke, N.**
- 2005 Confronting the ‘sugar daddy’ stereotype: Age and economic asymmetries and risky sexual behavior in Urban Kenya. In: *International Family Planning Perspectives* (31,1): 6-14
- Lutkehaus, N.C. & Roscoe, P.B.** (eds.)
- 1995 *Gender Ritual: Female Initiation in Melanesia*. New York
- Lütkes, Ch.**
2002. Forschung mit Ehemann. Ein Nichtethnologe als Begleiter. In: Fischer, H. (Hg.): *Feldforschungen. Erfahrungsberichte zur Einführung*. Neufassung. Berlin: 173-186

Lwanda, J.L.C.

²1995 (Zuerst 1993) *Kamuzu Banda of Malawi: A Study in Promise, Power and Paralysis. Malawi under Dr Banda (1961 to 1993)*. Glasgow (1st reprint)

1996 *Promises, Power, Politics & Poverty. Democratic Transition in Malawi (1961-1999)*. Glasgow

1998 Pamtondo and all that. In: *WASI* (10,1): 17-18

1999 sounds afroma! In: Broughton, S., Ellingham, M. & Trillo, R. (eds.): *World Music. Volume 1: Africa, Europe and the Middle East. The Rough Guide*. London: 533-538

2002 Tikutha: The Political Culture of the HIV/AIDS Epidemic in Malawi. In: Englund, H. (ed.): *A Democracy of Chameleons. Politics and Culture in the New Malawi*. Stockholm: 151-165

2003 Mother's Songs: Male Appropriation of Women's Music in Malawi and Southern Africa. In: *Journal of African Cultural Studies*, Vol. 16, 2 (Special Issue Focusing on the Media in and about Africa): 119-141

2004 Culture, Orality, Music and the disease HIV/AIDS: Interrogating the Oral Public Sphere in Malawi. In: *Africa Quarterly Indian Journal of African Affairs* (44, 2): 1-43.

(forthcoming) *Edzi ndi dolo (AIDS is mighty): Singing AIDS in Malawi*.

M

MacAloon, J.J. (ed.)

1984 *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performances*. Philadelphia

MacKenzie, D.R.

1925 *The Spirit-ridden Konde: A Record of the interesting but vanishing Customs and Ideas gathered during 24 Years Residence amongst these shy Inhabitants of the Lake Nyasa Region from Witchdoctors, Diviners, Hunters, Fishers and every native Source*. London

Mai, U.

2002 *Rasse und Raum. Agrarpolitik, Sozial- und Raumplanung im NS-Staat*. Paderborn & Wien

Maira, S. & Soep, E. (eds.)

2004 *Youthscapes. The Popular, the National, the Global*. Philadelphia

Makoka, D.

2005 The Emergence of Supermarkets in Malawi: Implications for Agrifood Markets and the small Farmer. In: Tahane, T. (ed.): *Agricultural and Rural Development in Malawi. Macro and Micro Perspectives*. Chiba: 121-139

Malamusi, M.A.

1993 (1991) "Samba Ng'oma Eight: The Drum Chime of Mario Sabuneti. In: Strumpf, M. & Phwandaphwanda, K. (eds.): *Readings in Malawian Music. A Collection of Previously Published Articles on Malawian Music*. Zomba: 67-78

2004 The popular dance of mbumba in the 1980s. In: *ntama. Journal of African Music and Popular Culture*, January 4, 2004. Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz (<http://ntama.uni-mainz.de>)

Malawi Government (National Statistical Office)

1998 *Population and Housing Census. Report of Preliminary Results*. Zomba

Mandiza, E.I.

2002 Civil-military relations in Malawi: A historical perspective. In: Williams, R., Cawthra, G. & Abrahams, D. (eds.): *Ourselfs to know. Civil-Military Relations and Defence Transformation in Southern Africa*. Institute for Security Studies, Pretoria: 107-134

Mannheim, K.

1964 (Original: 1928, in: *Kölner Vierteljahresheft für Soziologie* [6, 2]: 157-184 und [6, 3]: 309-330) Das Problem der Generationen. In: Ders.: *Wissenssoziologie*. Neuwied: 509-565
1980 *Strukturen des Denkens* (hrsg. v. Kettler, D., Meja, V. & Stehr, N.). Frankfurt/M.

Mapanje, J.

2002 Afterword. The Orality of Dictatorship: In Defence of My Country. In: Englund, H. (ed.): *A Democracy of Chameleons. Politics and Culture in the New Malawi*. Stockholm: 178-187

Marchart, O.

2008 Cultural Studies. Konstanz

Marcus, G.

1995 Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: *Annual Review of Anthropology* (24): 95-117

Martin, Ph.

2004 Afterword. In: Allman, J. (ed.): *Fashioning Africa. Power and the Politics of Dress*. Bloomington & Indianapolis: 227-230

Marx, G.

²2000 "Tanz" In: Streck, B. (Hg.): *Wörterbuch der Ethnologie* (2. und erweiterte Auflage). Wuppertal: 255-258

Matongo, A. B. K.

1992 Popular Culture in a Colonial Society: Another Look at Mbeni and Kalela Dances on the Copperbelt, 1930-64. In: Chipungu, S.N. (ed.): *Guardians in their Time. Experiences of Zambians under Colonial Rule 1890-1964*. Basingstoke: 180-217

Mauss, M.

1997a Die Techniken des Körpers (franz. Original in: *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* (32,3-4), 1935: 271-293). In: ders.: *Soziologie und Anthropologie, Bd. 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*. Frankfurt/M.: 199-220

1997b Eine Kategorie des menschlichen Geistes: Der Begriff der Person und des "Ich" (Original in: *Journal of the Royal Anthropological Institute* (68), 1938: 263-281). In: ders.: *Soziologie und Anthropologie, Bd. 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*. Frankfurt/M.: 223-252

May, M. & von Prondczynsky, A.

1988 Kulturtheoretische Ansätze in der Jugendforschung. In: Krüger, H.H. (Hg.): *Handbuch der Jugendforschung*. Opladen: 95-112

Mayer, Ph., & Mayer, I.

1990 A Dangerous Age: From Boy to Young Man in Red Xhosa Youth Organizations. In: Spencer, P. (ed.): *Anthropology and the Riddle of the Sphinx*. New York: 35-44

Mayer, Ph. (ed.)

1970 *Socialization. The Approach from Anthropology*. London

McIntyre, A.

2005 Children as Conflict Stakeholders: Towards a new Discourse on Young Combatants. In: Abbink, J. & van Kessel, I. (eds.): *Vanguard or Vandals. Youth, Politics and Conflict in Africa*. Leiden: 228-242

McKenny, M.

1973 The Social Structure of the Nyakyusa: A Re-Evaluation. In: *Africa* (43): 91-107

1974 Letter to the Editor. In: *Africa* (44,4): 423-424

McLuhan, M.

1995 (engl. Original: 1962) *Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Köln

McRobbie, A.

1991 *Feminism and Youth Culture: From 'Jackie' to 'Just Seventeen'*. Boston

1994 *Postmodernism and Popular Culture*. London

McRobbie, A. & Garber, J.

1976 *Girls and Subcultures: An Exploration*. In: Hall, S. & Jefferson T. (eds.): *Resistance through Rituals. Youth Cultures in Post-War Britain*. London

Mead, M.

1928 *Coming of Age in Samoa*. New York

1974 (amerikanisches Original: 1969) *Der Konflikt der Generationen. Jugend ohne Vorbild*. München

Media Institute of Southern Africa (ed.)

2004 *Southern African Media Directory 2004/05*. Windhoek

Meggle, G.

1997 Kommunikatives Handeln bei Tuomela. In: *Analyse und Kritik* (2): 173-188

Meinhardt, H.

1993 *Die Rolle des Parlaments im autoritären Malawi*. (Institut für Afrika-Kunde, Bd.88.). Hamburg

1997 *Politische Transition und Demokratisierung in Malawi*. Hamburg

2001 How It Began: External Actors in the Early Phase of the Democratic Transition in Malawi. In: *Verfassung und Recht in Übersee*, 34,2: 220-240

Meinhardt, H. & Patel, N.

2003 *Malawi's Process of Democratic Transition: An Analysis of Political Developments in Malawi Between 1990 and 2003*. Lilongwe

Menrath, S.

2001 *represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop* (Argument Sonderband Neue Folge AS 282). Hamburg

Mensah, A.A.

1970 The Music of Zumaile Village, Zambia. In: *African Music*, Vol.4, No.4: 96-102

Merleau-Ponty, M.

1962 (franz. Original 1945) *Phenomenology of Perception*. New York

1976 *The Primacy of Perception*. Evanston & Chicago

Merriam, A.P.

1959 "African Music" In: Bascom, W.R. & Herskovitz (eds.): *Continuity and Change in African Cultures*. Chicago

1964 *The Anthropology of Music* Evanston

1974 Anthropology and the Dance. In: *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance - The American Indian. Committee on Research in Dance (CORD). Research Annual*, 6: 9-27

1977 Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective. In: *Ethnomusicology*, 21: 189-204

Meyer, B.

2002a Pentecostalism, Prosperity and Popular Cinema in Ghana. In: *Culture and Religion* (3,1): 67-87

2002b Occult Forces on Screen: Representation and the Danger of Mimesis in Popular Ghanaian Films. In: *Etnofoor* 15 (1/2): 212-221

2003 Editorial. Special Issue. Religion and the Media. In: *Journal of Religion in Africa* 33 (2): 125-128

2004a 'Praise the Lord....' Popular Cinema and Pentecostalist Style in Ghana's New Public Sphere. In: *American Ethnologist* 31 (1): 92-110

2004b Die Erotik des Bösen. Mami Wata als "christlicher" Dämon in ghanaischen und nigerianischen Videos. In: Wendl, T. (Hg.): *Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*. Wuppertal: 199-209

Meyer, B. (ed.)

2003 Special Issue: Religion and the Media (*Journal of Religion in Africa* 33,2)

Meyer, Th.

1989 *Die Konde. Ethnographische Aufzeichnungen (1891-1916) des Missionssuperintendenten Theodor Meyer von den Nyakyusa (Tanzania)*. Bearbeitet und kommentiert von Sylvia Träbing. Herausgegeben von Jürgen Jensen. (Monographien zur Völkerkunde des Hamburgischen Museums für Völkerkunde X). Hohenschäftlarn

Mhango, M.O.

2008 The Constitutional Protection of Minority Religious Rights in Malawi: The Case of Rastafari Students. In: *Journal of African Law*, 52: 218-244

Minnis, J.R.

1998 Prospects and Problems for Civil Society in Malawi. In: Phiri, K. & Ross, K. (eds): *Democratisation of Malawi: A Stocktaking*. Blantyre: 127-145

Mitchell, C.J.

1956 *The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester

Mitchell, W.J.T.

2005 *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago & London

2008 *Bildtheorie*. Frankfurt/M.

Mitterauer

1986 *Sozialgeschichte der Jugend*. Frankfurt/M.

Mkandawire, M.

2006 *The Kayelekera Uranium Mining Activity: Economic Benefit and Environmental Dangers*. (No further information about place of publication available)

Mkandawire, M. & Mataya, C.S.

1985 *Youth Education and Services for Health and Family. A Situation Analysis in Malawi*. n.p.

Moore, H.L. (ed.)

1999 *Anthropological Theory Today*. Cambridge

Moore, H.L. & Sanders, T. (eds.)

2001 *Magical Interpretations, Material Realities: Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*. London

Moore, H.L. & Vaughan, M.

1994 *Cutting down Trees: Gender, Nutrition, and Agricultural Change in the Northern Province of Zambia, 1890-1990*. Portsmouth, London & Lusaka

Morrell, R.

1998 Of Boys and Men: Masculinity and Gender in Southern African Studies. In: *Journal of Southern African Studies*, 24,4: 605-630

Morgan, D. (ed.)

2008 *Keywords in Religion, Media and Culture*. New York & London

Morgan, H.L.

1851 *League of the Ho-de-no-sau-nee or Iroquois*. Rochester

Morris, B.

1998 *The Power of Animals*. Oxford & New York

1999 Context and Interpretation: Reflections on Nyau Rituals. In: Dilley, R. (ed.): *The Problem of Context: Perspectives from Social Anthropology and Elsewhere*. London: 145-166

2000 *Animals and Ancestors. An Ethnography*. Oxford & New York

Mörth, I. & Fröhlich, G. (Hg.)

1994 *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt/M.

Müller, H.P.

1992 Sozialstruktur und Lebensstile. Zur Neuorientierung der Sozialstrukturforschung. In: Hradil, S. (Hg.): *Zwischen Bewußtsein und Sein. Die Vermittlung "objektiver" Lebensbedingungen und "subjektiver" Lebensweisen*. Opladen: 57-66

²1997 *Sozialstruktur und Lebensstile. Der neue theoretische Diskurs über soziale Ungleichheit*. Frankfurt/M.

Munthali, A.C. & Zulu, E.M.

2007 The Timing and Role of Initiation Rites in Preparing Young People for Adolescence and Responsible Sexual and Reproductive Behaviour in Malawi. In: *African Journal of Reproductive Health*, 11,3: 150-167

Mushani, R.

1972/73 *Mapenenga in Chitipa District*. University of Malawi, Department of Human Behaviour (unpublished manuscript). Zomba

Muus, R. (ed.)

²1975 *Adolescent Behavior and Society*. New York

Muyebe, S. & Muyebe A.

1999 *The Religious Factor within the Body of Political Symbolism in Malawi, 1964-1994: A Bibliographical Essay*. Florida

Muyenza, E. & Strumpf, M.

1993 (1983) The Ngoma Dance of Central Malawi. In: Strumpf, M. & Phwandaphwanda, K. (eds.): *Readings in Malawian Music. A Collection of Previously Published Articles on Malawian Music*. Zomba: 16-21

Mwale, Cuthbert S.

n.D. *Malipenga Dance in Nkhata Bay District*. (unpublished Paper presented for a final Degree in Music, Dept. of Fine and Performing Arts at Chancellor College, University of Malawi). Zomba

N

Nazombe, A.J.M.

1997 (zuerst 1995) Malawian Poetry of the Transition: Steve Chimombo's A Referendum of the Forest Creatures and Jack Mapanje's The Chattering Wagtails of Mikuyu Prison. In: Nzunda, M.S. & Ross, K.R. (eds.): *Church, Law and Political Transition in Malawi 1992-1994*. (Kachere Books No.1). Gweru: 135-152

Nettl, B.

1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, IL

1985 *The Western Impact on World Music: Change, Adaption, and Survival*. New York

1986 World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on western Influence. In: *Acta Musicologica* (58,2): 360-373

1995 *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana

Nettl, B. (ed.)

1978 *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana

Neuland, E. (Hg.)

2003 *Jugendsprache - Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher*. Frankfurt/M.

Nketia, J.H.K.

1974 *The Music of Africa*. New York

Novack, C.J.

1995 The Body's Endeavors as Cultural Practice. In: Foster, S.L. (ed.): *Choreographing History*. Bloomington & Indianapolis: 177-184

Nugulube-Chinoko, P.

1997 (zuerst 1995) The Experience of Women under the One-Party State and in the Political Transition. In: Nzunda, M.S. & Ross, K.R. (eds.): *Church, Law and Political Transition in Malawi 1992-1994*. (Kachere Books No.1). Gweru: 89-99

Nurse, G.T.

1964 Popular Songs and National Identity in Malawi. In: *African Music*, Vol. 3, 3

1993 Cewa Concepts of Musical Instruments. In: Strumpf, M. & Phwandaphwanda, K. (eds.): *Readings in Malawian Music. A Collection of Previously Published Articles on Malawian Music*. Zomba: 10-15

Nyanzi, S. & Nyanzi-Wakholi, B.

2004 "Its more than cash!" Debunking myths about 'sugar-daddy' relationships in Africa. In: *Sexual Health Exchange*, Vol 3-4, December 2004: 8-9

Nzunda, M.S. & Ross, K.R.

1997 Introduction. In: Nzunda, M.S. & Ross, K.R. (eds.): *Church, Law and Political Transition in Malawi 1992-1994*. (Kachere Books No.1). Gweru: 7-14

Nzunda, M.S. & Ross, K.R. (eds.)

²1997 (Original: 1995) *Church, Law and Political Transition in Malawi 1992-94*. (Kachere Books No.1). Gweru

O

Ogot, B.A. (ed.)

1976 *History and Social Change in East Africa*. Nairobi

Oliveira Pinto, T. de

1991 *Capoeira, Samba, Candomblé : Afro-brasilianische Musik im Reconcavo, Bahia*. Berlin

Ott, M. , Phri, K.M. & Patel, N. (eds.)

2000 *Malawi's Second Democratic Elections. Process, Problems, and Prospects*. Blantyre

Ott, N.H.

2003a Mit Bildern argumentieren. In: Frugoni, Ch.: *Das Mittelalter auf der Nase. Brillen, Bücher, Bankgeschäfte und andere Erfindungen des Mittelalters*. München: 160-165

2003b Text und Bild - Schrift und Zahl: zum mehrdimensionalen Beziehungssystem zwischen Texten und Bildern in mittelalterlichen Handschriften. In: Schmitz, U. & Wenzel, H. (Hg.): *Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000*. (Philologische Quellen und Studien, 177). Berlin: 57-92

Ottenberg, S.

1989 *Boyhood Rituals in an African Society. An Interpretation*. Seattle & London

1997 Introduction. Some Issues and Questions on African Dance. In: Dagan, E.A. (ed.): *The Spirit's Dance in Africa. Evolution, Transformation and Continuity in Sub-Saharan*.

Westmount: 8-15

P

Pankhurst, R.K.P.

1987 *Afewerk Tekle. Short Biography and Selected Works*. Addis Ababa

Parkin, D., Caplan, L. & Fisher, H. (eds.)

1996 *The Politics of Cultural Performance*. Providence, RI

Parnes, O., Vedder, U., Willer, S.

2008 *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*. Frankfurt/M.

Parsons, T.

1964 (1942) Alter und Geschlecht in der Sozialstruktur der Vereinigten Staaten. In: Ders.: *Beiträge zur soziologischen Theorie* (hg. von Rüschemeyer, D.). Neuwied & Berlin: 65-83

Patel, N.

2000a The 1999 Elections. Challenges and Reforms. In: Ott, M. , Phiri, K.M. & Patel, N. (eds.): *Malawi's Second Democratic Elections. Process, Problems, and Prospects*. Blantyre: 22-51

2000b Media in the Democratic and Electoral Process. In: Ott, M., Phiri, K.M. & Patel, N. (eds.): *Malawi's Second Democratic Elections. Process, Problems, and Prospects*. (Kachere Book No.10). Blantyre: 158-185

Perullo, A.

2003. *"The Life that I Live": Popular Music, Urban Practices, and Agency in Dar es Salaam, Tanzania*. Ph.D. Dissertation, Indiana University. Bloomington

2005. Hooligans and Heroes: Youth Identity and Hip-Hop in Dar es Salaam, Tanzania. In: *Africa Today* (51,4): 73-101

Perullo, A. & Fenn, J.

2003 Language Ideologies, Choices, and Practices in Eastern African Hip Hop. In: Berger, H.M. & Carrol, M.Th. (eds.): *Global Popular Music: The Politics and Aesthetics of Language Choice*. Jackson: 19-51 (vgl. Fenn & Perullo 2000)

Pesek, M.

1996 *Die Ära des Tanzes. Cultural Performances im östlichen Afrika (1880-1925)*.

(Unveröffentlichte Magisterarbeit. Humboldt-Universität zu Berlin). Berlin

1997 Tänze der Hoffnung, Tänze der Macht. Koloniale Erfahrung und ästhetischer Ausdruck im östlichen Afrika. In: *Sozialanthropologische Arbeitspapiere der FU Berlin, Institut für Ethnologie, Schwerpunkt Sozialanthropologie*, Nr.72. Berlin

Peters, K.

2005 Reintegrating young Ex-combatants in Sierra Leone: Accommodating Indigenous and Wartime Value Systems. In: Abbink, J. & van Kessel, I. (eds.): *Vanguard or Vandals. Youth, Politics and Conflict in Africa*. Leiden: 267-296

Phiri, I.A.

1997a *Women, Presbyterianism and Patriarchy: Religious Experience of Chewa Women in Central Malawi*. (Kachere Monograph No.4) Blantyre

1997b Marching, Suspended and Stoned: Christian Women in Malawi 1995. In: Ross, K.R. (ed.): *God, People and Power in Malawi. Democratization in Theological Perspective*.

(Kachere Monograph No.3) Blantyre: 63-105

Phiri, K.M.

1998 Dr Banda's Cultural Legacy and its Implications for a Democratic Malawi. In: Phiri, K. & Ross, K. (eds): *Democratisation of Malawi: A Stocktaking*. Blantyre: 147-167

2000 A Case of Revolutionary Change in Contemporary Malawi: The Malawi Army and the Disarming of the Malawi Young Pioneers. In: *Journal of Peace, Conflict and Military Studies* 1(1), no page numbers available. (Online Version unter:

www.uz.ac.zw/units/cds/journals/volume1/number1/article3.html, letzter Abruf: 12.04.2006)

Phiri, K.M. & Ross, K.R.

1998 Introduction: From Totalitarianism to Democracy in Malawi. In: Phiri, K.M. & Ross, K.R. (eds.): *Democratization in Malawi: A Stocktaking*. (Kachere Books No.4). Blantyre: 9-18

Phiri, K.M. & Ross, K.R. (eds.)

1998 *Democratization in Malawi: A Stocktaking*. (Kachere Books No.4). Blantyre

Pike, K.L.

1954 *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague

Platz, T.

2006 *Anthropologie des Körpers. Vom Körper als Objekt zum Leib als Subjekt von Kultur* (Berliner Beiträge zur Ethnologie, Bd. 10). Berlin

Plessner, H.

³1975 (Original: 1928) *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin

1980-1985 *Philosophische Anthropologie, Anthropologie der Sinne, Conditio Humana*. In: Dux, D., Marquard, O. & Ströker, E. (Hg.) (unter Mitwirkung v. Richard W. Schmidt, R.W. Angelika Wetterer A. & Zemlin, M.J.): *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Frankfurt/M.

Posner, D.

1995 Malawi's New Dawn. In: *Journal of Democracy* (6,1): 131-145

Poulin, M.

2007. *The Sexual and Social Relations of Youth in Rural Malawi: Strategies for AIDS Prevention*. Ph.D. Dissertation, Boston University, Department of Sociology

Pratten, D.

2006 The Politics of Vigilance in south-eastern Nigeria. In: *Development and Change* 37(1): 707-734

2008a Introduction - The Politics of Protection: Perspectives on Vigilantism in Nigeria. In: Special issue of *Africa*, 78(1): 1-15

2008b The Thief eats his Shame: Practice and Power in Nigerian Vigilantism. In: Special issue of *Africa*, 78(1) 2008: 64-83

Pratten, D. & Sen, A. (eds)

2007 *Global Vigilantes: Perspectives on Justice and Violence*. London & New York

Prestele, A.

2004 *Schule, Jugend, neues Bewußtsein: Aufbruch im Bildungswesen*. Veröffentlicht von BoD – Books on Demand GmbH. Norderstedt

Probst, P.

1995 Dancing AIDS. Moral Discourses and Ritual Authority. In: *Sozialanthropologische Arbeitspapiere der FU Berlin, Schwerpunkt Sozialanthropologie*, Nr. 66. Berlin

1999 Mchape 95 or The Sudden Fame of Billy Goodson Chisupe. In: *Africa*, 68,1: 108-137

2000 Picture Dance. Reflections on Nyau Image and Experience. In: *Iwalewa Forum* (1/2000): 17-32

2002 Kalumbas Tänzer und Malandas Zorn. Polyzentrische Öffentlichkeit und die Kraft des Performativen in Zentralmalawi. In: *Paideuma* (48):125-143

2004 Schrecken und Staunen. Nyau Masken der Chewa im Kontext der Konjunktur des Bösen und der Medialisierung des Schreckens: In: Wendl, T. (Hg.): *Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*. Wuppertal:115-125

2005 *Kalumbas Fest. Lokalität, Geschichte und Rituelle Praxis in Malawi*. (Herausgegeben vom Institut für Afrikastudien in Verbindung mit dem Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg SFB/FK 560 "Lokales Handeln in Afrika im Kontext globaler Einflüsse" der Universität Bayreuth, Bd. 19). Münster

Pschyrembel

1998 *Klinisches Wörterbuch* (258., neu bearbeitete Auflage, bearbeitet von der Wörterbuch-Redaktion des Verlags Walter de Gruyter unter der Leitung v. H. Hildebrandt) .Berlin & New York

R

Raab, K.

2006 *Rapping the Nation. Die Aneignung von HipHop in Tansania*. Berlin

Radcliffe-Brown, A.R.

- 1922 *The Andaman Islanders*. Cambridge
- 1952 *Structure and Function in Primitive Society*. London
- Ranger, T.O.**
- 1975 *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970. The Beni Ngoma*. London, Ibadan, Nairobi & Lusaka
- Ranger, T.O. & Kimambo, I.** (eds.)
- 1972 *The Historical Study of African Religion*. Los Angeles & Berkeley
- Rao, U. & Köpping, K.P.**
- 2000 Einleitung. Die "performative Wende": Leben – Ritual – Theater. In: Köpping K.P. & Rao, U. (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg & London: 1-31
- Rasmussen, S.J.**
- 2000 Between Several Worlds: Images of Youth and Age in Tuareg Popular Performances In: *Anthropological Quarterly*, 73,3 (Youth and the Social Imagination in Africa, Part 1): 133-144
- Ratzel, F.**
- 1923(Original: 1897) *Politische Geographie*. Osnabrück
- 1966 (Original: 1901) *Der Lebensraum. Eine biogeographische Studie*. (Sonderausgabe, unveränd. reprograf. Nachdruck) Darmstadt
- Raybeck, D., Shoobe, J. & Grauberger, J.**
- 1989 Women, stress and participation in possession cults: A Reexamination of the Calcium Deficiency Hypothesis. In: *Medical Anthropology Quarterly* 3 (2): 139-161
- Read, M.**
- 1968 *Children of their Fathers. Growing up among the Ngoni of Malawi* (Case Studies in Education and Culture, ed. by G. & L. Spindler). New York
- Reed, S.A.**
- 1998 The Politics and Poetics of Dance. In: *Annual Review of Anthropology* 27: 503-532
- Republic of Malawi** (Ministry of Youth, Sports and Culture through Malawi National Commission for UNESCO Support)
- 1997 (2nd printing) *National Youth Policy. Youth: The Nation. Today and Tomorrow*.
- Reulecke, J. & Müller-Luckner, E.** (Hg.)
- 2003 *Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert*. München
- Reuster-Jahn, U.**
- 2007 Let's go Party! Discourse and Self-Portrayal in the *Bongo Fleva*-Song *Mikasi*. In: *Swahili Forum* (14): 225-244
- Reynolds, P.**
- 2005 Forming Identities. Conceptions of Pain & Children's Expressions of it in Southern Africa. In: Honwana, A. & de Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 81-101
- Richards, A.**
- 1939 *Land, Labour, and Diet in Northern Rhodesia: An economic Study of the Bemba Tribe*. Oxford
- 1956 *Chisungu: A Girl's Initiation Ceremony among the Bemba of Northern Rhodesia*. London
- Richards, P.**
- 1996 *Fighting for the Rain Forest. War, Youth, and Resources in Sierra Leone*. Oxford & Portsmouth, NH
- Ritzer, G.**
- ²1995 *Die McDonaldisierung der Gesellschaft*. Frankfurt/M.
- Rorty, R.** (ed.)
- 1992 (Original: 1967) *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Chicago

Rosaldo, R.

1984 Grief and a Headhunter's Rage: On the cultural Force of Emotions. In: Bruner, E.M. (ed.): *Text, Play, and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*. Washington: 178-195

1988 Ideology, Place, and People without Culture. In: *Cultural Anthropology* (3): 77-87

Rose, T.

1994 *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover/New Hampshire & London

Ross, A.C.

1997 Some Reflections on the Malawi 'Cabinet Crisis' 1964-65. In: *Religion in Malawi* (7, November 1997): 3-12

Ross, H.F.

1998 'All Men Do is Love, Love...': Context, Power and Women in Some Recent Malawian Writing. In: Phiri, K.M. & Ross, K.R. (eds.): *Democratization in Malawi: A Stocktaking*. (Kachere Books No.4). Blantyre: 168-194

Ross, K.R. (ed.)

1997 *God, People and Power in Malawi. Democratization in Theological Perspective*. (Kachere Monograph No.3). Blantyre

Rowe, A. & Stodelle, E. (eds.)

1973 *Dance Research Monograph One*. New York

Royce, A.P.

2002 (englisches Original: 1977) *The Anthropology of Dance* (Reprint). Alton

2004 *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity and Interpretation in Cross-Cultural Perspective*. Walnut Creek

Ruby, J.

1980 Franz Boas and Early Camera Study of Behavior. In: *Kinesis Reports*, 3,1: 6-11

Rust, E.G.

1996 *The Music and Dance of the World's Religions. A Comprehensive, Annotated Bibliography of Materials in the English Language*. Westport & London

S

Sachs, C.

1933 *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin

Samuel, R. (ed.)

1981 *People's History and Socialist Theory*. London

Sandbothe, M. (Hg.)

2000 *Die Renaissance des Pragmatismus. Aktuelle Verflechtungen zwischen analytischer und kontinentaler Philosophie*. Weilerswist

Savishinsky, N.J.

1994 Rastafari in the Promised Land: The Spread of a Jamaican Socioreligious Movement among the Youth of West Africa. In: *African Studies Review* (37, 3): 19-50

Schäfers, B.

⁶1998 *Soziologie des Jugendsalters. Eine Einführung* (6., aktualisierte und überarbeitete Auflage). Opladen

Schäffer, B.

1996 *Die Band. Stil und ästhetische Praxis im Jugendalter*. Opladen

Schanze, H. & Ludes, P. (Hg.)

1997 *Qualitative Perspektiven des Medienwandels: Positionen der Medienwissenschaft im Kontext "Neuer Medien"*. Opladen

Schapiro, M

1962 "Style" In: Tax, S. (ed.): *Anthropology Today: Selections*. Chicago: 278-303

Schechner, R.

1987 Victor Turner's Last Adventure. In: Turner, V.: *The Anthropology of Performance*. New York: 7-20

1990 *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek bei Hamburg

Schelting, A.

1934 *Max Webers Wissenschaftslehre. Das logische Problem der historischen Kulturerkenntnis*. Tübingen

Scheuch, E.K.

1975 Die Jugend gibt es nicht. Zur Differenziertheit der Jugend in heutigen Industriegesellschaften. In: *Jugend in der Gesellschaft* (dtv. Bd. 1063).

München: 54-78

Schieffelin,

1998 Problematizing Performance. In: Hughes-Freeland, F. (ed.): *Ritual, Performance, Media*. (Association of Social Anthropologists, 35). London: 194-207

2005 Moving Performance to Text: Can Performance be Transcribed? In: *Oral Tradition* (20,1): 80-92

Schlegel, A.

1995a Introduction. In: *Ethos. Journal of the Society for Psychological Anthropology*, 23,1 (Special Issue on Adolescence): 3-14

1995b A Cross-Cultural Approach to Adolescence. In: *Ethos. Journal of the Society for Psychological Anthropology*, 23,1 (Special Issue on Adolescence): 15-32

Schlegel & Barry III, H.

1991 *Adolescence. An anthropological Inquiry*. New York, Toronto, Oxford, Singapore & Sydney

Schlehe, J.

2003 Formen qualitativer ethnographischer Interviews. In: Beer, B. (Hg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung*. Berlin: 71-93

Schmitz, U & Wenzel, H. (Hg.)

2003 *Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000* (Philologische Quellen und Studien, 177). Berlin

Schnepel, C.

2005 *Odissi. Eine ostindische Tanzform im Kontext der debatten um regionale Traditionen und kulturelle Identität*. (Südasiawissenschaftliche Arbeitsblätter, Bd. 6). Halle (Saale)

Schoffeleers, M.

1976 The Nyau Societies: Our Present Understanding. In: *Society of Malawi Journal*, Vol.29, 7: 59-69

1999 *In Search of Truth and Justice. Confrontations between Church and State in Malawi 1960-1994*. Blantyre

Schoffeleers, M. & Linden I.

1972 The Resistance of Nyau Societies to the Roman Catholic Missions in Colonial Malawi. In: Ranger, T.O. & Kimambo, I. (eds.): *The Historical Study of African Religion*. Los Angeles & Berkeley: 252-273

Schoolcraft, H.

1851 *Personal Memoirs of a Residence of Thirty Years with the Indian Tribes on the American Frontiers*. Philadelphia

Schrenk, F

2008 *Die Frühzeit des Menschen. Der Weg zum Homo Sapiens* (5., vollständig neubearbeitete und ergänzte Auflage). München

Schrenk, F & Bromage, T.G.

- 2002 *Adams Eltern. Expeditionen in die Welt der Frühmenschen*. (Aufgezeichnet von Stephanie Müller). München
- Schrenk, F & Bromage, T.G.** (eds.)
1999 *African Biogeography, Climate Change and Early Hominid Evolution*. New York
- Schröter, S.**
2002 *FeMale. Über Grenzverläufe zwischen den Geschlechtern*. Frankfurt/M.
- Schulz, D.E.**
2001 Music Videos and the Effeminate Vices of Urban Culture in Mali. In : *Africa: Journal of the International African Institute* (71,3): 345- 372
2002 "The World is Made by Talk". Female Fans, Popular Music, and New Forms of Public Sociality in Urban Mali. In: *Cahiers d'Études africaines* (168,XLII-4): 797-829
2008 Soundscape. In: Morgan, D. (ed.): *Keywords in Religion, Media and Culture*. New York & London: 172-186
- Schulze, H.** (Hg.)
2008 *Sound Studies: Traditionen - Methoden - Desiderate. Eine Einführung*. Bielefeld
- Schulze, H. & Wulf, Ch.** (Hg.)
2007 Klanganthropologie: Performativität - Imagination – Narration. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* (Bd 16). Berlin
- Schütz, A.**
1932 *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Wien
1971–1972 *Gesammelte Aufsätze* (3 Bände). Den Haag. Bd. 1: *Das Problem der sozialen Wirklichkeit* (1971)
- Schütz, A. & Luckmann, Th.**
2003 *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz
- Schwengel, H. & Höpken, B.** (Hg.)
1999 *Grenzenlose Gesellschaft?* Pfaffenweiler
- Scott, J.C.**
1985 *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven
- Seebode, J.**
1995a "You can't force there to be there if there is no there". Fahrzeugaufschriften in Ghana. In: *Kula-Jahrbuch 1994. Schriften des Kula. Völkerkundlicher Bildungsverein e.V.*, Vol.1: 137-211. Berlin
1995b Populäre Musik (Highlife) in Ghana. In: *Kula-Jahrbuch 1994. Schriften des Kula. Völkerkundlicher Bildungsverein e.V.*, Vol.1: 281-284. Berlin
1995c Tips zum Hören und Tanzen. In: *Kula-Jahrbuch 1994. Schriften des Kula. Völkerkundlicher Bildungsverein e.V.*, Vol.1: 285. Berlin
1998 "*Aduro kum aduro*". *Ritual, Macht und Besessenheit in Asante (Südghana)*. (Spektrum. Berliner Reihe zu Gesellschaft, Wirtschaft und Politik in Entwicklungsländern, Bd. 56). Münster
1999 Malipenga, Samba, Rap & Reggae. Anmerkungen zu Jugendkulturen in Malawi. In: *Sozialanthropologische Arbeitspapiere der FU Berlin, Schwerpunkt Sozialanthropologie*, Nr. 81. Berlin
2003 Tanzwettkämpfe, Transformationsprozesse und Identität. Tanzstile junger Männer in Nordmalawi. In: Luig, U. und Seebode, J. (Hg.): *Ethnologie der Jugend. Soziale Praxis, moralische Diskurse und inszenierte Körperlichkeit*. Münster, Hamburg & London: 199-239.
2007 Malawis Populärmusik, männliche Jugendliche und die Medien. In: *journal-ethnologie.de*, 5: Digitale Welten. (www.journal-ethnologie.de)
- Seifert, A.**
2004 *Körper, Maschine, Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden

Semu, L.

2002 Kamuzu's Mbumba: Malawi Women's Embeddedness to Culture in the Face of International Political Pressure and Internal Legal Change. In: *Africa Today* 49,2: 77-99

Sharp, L.A.

1990 Possessed and Dispossessed Youth: Spirit Possession of Children in Northwest Madagascar. In: *Culture, Medicine and Psychiatry*, 14: 339-364

1995 Playboy Princely Spirits of Madagascar: Possession as Youthful Commentary and Social Critique. In: *Anthropological Quarterly* 68,2: 75-88

2002 *The Sacrificed Generation. Youth, History and the Colonized Mind in Madagascar*. Berkeley, Los Angeles & London

Shell-Duncan, B. & Hernlund, Y. (eds.)

2001 *Female "Circumcision" in Africa: Culture, Controversy, and Change*. London

Short, P.

1974 *Banda*. London & Boston

Sieveking, N.

2001 Afrikanisch Tanzen in Berlin: Imagination und Verkörperung des Fremden. In: *Sozialanthropologische Arbeitspapiere der FU Berlin, Schwerpunkt Sozialanthropologie*, Nr. 92. Berlin

2002 "Empowerment via Embodiment." The Transcultural Practice of African Dance in Berlin - Die Bedeutung des Körpers in transkultureller Praxis am Beispiel der afrikanischen Tanzszene in Berlin. In: *Sociologus* (2): 215-244

2003 Afrikanisch Tanzen in Berlin. Zu körperlichen, sozialen und symbolischen Erfahrungsdimensionen in transkultureller Praxis (Dissertationsschrift, Freie Universität Berlin, Institut für Ethnologie). Berlin

2004 Techniken der Artikulation: Zur ethnologischen Interpretation körperlicher Praxis. In: Dilger, H.J., Wolf, A., Frömmling, U.U. & Volker-Saad, K. (Hg.): *Moderne und postkoloniale Transformation. Ethnologische Schrift zum 60. Geburtstag von Ute Luig*. Berlin: S. 71-84

2006 *Abheben und geerdert sein. Afrikanisch Tanzen als transkultureller Erfahrungsraum* (Reihe Performanzen: Interkulturelle Studien zu Ritual, Spiel und Theater - Performances: Intercultural Studies on Ritual, Play and Theatre, Bd. 12). Münster, Berlin, New York & London

Sillitoe, S. & Bell, M.

1999 Recording Cher's 'Believe'. In: *Sound on Sound. The World's Best Music Recording Magazine* (February 1999: n.p., www.soundonsound.com/sos/feb99/articles/tracks661.htm, Abruf: 11.08.2008)

Simmel, G.

1992 *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Gesamtausgabe, Bd. 11, hgg. von Rammstedt, O.). Frankfurt/M.

1998 Soziologie der Sinne (Auszug). In: Gebauer, G. (Hg.): *Anthropologie*. Leipzig: 126-142

Simon, A.

1978 Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie. In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, 9: 8-52

²2000 "Musik" In: Streck, B. (Hg.): *Wörterbuch der Ethnologie* (2. und erweiterte Auflage). Wuppertal: 160-165

Simon, A. (Hg.)

1983 *Musik in Afrika*. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 40, Abteilung Musikethnologie IV. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen und 2 Musikkassetten). Berlin

Simonse, S.

- 2005 Warriors, Hooligans and Mercenaries: Failed Statehood and the Violence of Young Male Pastoralists in the Horn of Africa. In: Abbink, J. & van Kessel, I. (eds.): *Vanguard or Vandals. Youth, Politics and Conflict in Africa*. Leiden: 243-266
- Singer, M.**
1972 *When a Great Tradition Modernizes*. London
- Smart, B**
1999 *Resisting McDonaldization*. London, Thousand Oaks & New Delhi
- Smith, B.W.**
2001 Forbidden Images: Rock Paintings and the Nyau Secret Society of Central Malawi and Eastern Zambia. In: *African Archaeological Review*, Vol. 18, 4: 187-212
- Smith, J.S.**
2006 Violent Vigilantism and the State in Nigeria: The Case of the Bakassi Boys. In: Bay, E. & Donham, D. (eds.): *States of Violence: Politics, Youth, and Memory in Contemporary Africa*. Charlottesville, VA: 127-147
- Soko, B.J.**
1984 *Stylistique et Messages dans le Vimbuzi: Essai d'Etude Ethnolinguistique des Chants de Possession chez les Ngoni-Tumbuka du Malawi 1900-1963*. Ph.D. Dissertation, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
- Spencer, H.**
1857 The Origin and Function of Music (reprinted in 1968: *Essays: Scientific, Political and Speculative*. London)
1862 *System of Synthetic Philosophy: First Principles*. London
- Spencer, P.**
1985a Preface. In: Spencer, P. (ed.): *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne & Sydney: ix-xi
1985b Introduction: Interpretations of the Dance in Anthropology. In: Spencer, P. (ed.): *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne & Sydney: 1-46
1996 Dance and the Cosmology of Confidence. In: Parkin, D., Caplan, L. & Fisher, H. (eds.): *The Politics of Cultural Performance*. Providence, RI: 181-197
- Spencer, P.** (ed.)
1985 *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne & Sydney
1990 *Anthropology and the Riddle of the Sphinx*. New York
- Spengler, O.**
1918 *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*. Wien
1922 *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 2: *Welthistorische Perspektiven*. München
- Spittler, G.**
2001. Teilnehmende Beobachtung als Dichte Beschreibung. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 126: 1-25
- Spradley, J.P.**
1979 *The Ethnographic Interview*. New York
1980 *Participant Observation*. New York
- Steinert, H.**
1973 *Symbolische Interaktion*. Stuttgart
- Sternberger, D.**
1977 The Sunken City. Hannah Arendt's Idea of Politics. In: *Social Research*, 44,1: 132-146
- Storey, J.**

- 1993 *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. New York
- Straker**
2007 Youth, Globalisation, and Millennial Reflection in a Guinean Forest Town. In: *Journal of Modern African Studies*, 45,2: 299-319
- Straub, I.**
2006 *Medienpraxiskulturen männlicher Jugendlicher. Medienhandeln und Männlichkeitskonstruktionen in jugendkulturellen Szenen*. Wiesbaden
- Streck, B.** (Hg.)
2000 *Wörterbuch der Ethnologie* (2. und erweiterte Auflage). Wuppertal
- Strobel, M.A.**
1976 From Lelemama to Lobbying: Women's Associations in Mombasa, Kenya. In: Ogot, B.A. (ed.): *History and Social Change in East Africa*. Nairobi: 207-235
- Strumpf, M.**
1989 Interview with Black Paseli by Mitch Strumpf, 8th November 1989, Zomba. In: Paseli Brothers Band: *Early Recordings* (Cassette). Zomba: Side B
1998 Obituary. It is very sad to report the sudden death of Mr Black Paseli, noted early Malawian popular musician. In: *WASI. The Magazine for the Arts*, Vol.9, No. 3: 28
- Strumpf, M.** (ed.)
1992 *Daniel Kachamba Memorial Cassette*. A Companion Booklet with Commentary from Gerhard Kubik and Text Transcriptions and Translations from Gerhard Kubik and Donald Kachamba. Zomba
- Strumpf, M. & Kulemeka, A.** (eds.)
1997 *The Art of Kay Chiromo. A Memorial and Celebration of his Work* (Published by the Malawi National Commission for UNESCO and the University of Malawi). Blantyre
- Strumpf, M. & Phwandaphwanda, K.** (eds.)
1993 *Readings in Malawian Music. A Collection of Previously Published Articles on Malawian Music*. Zomba
- Suriano, M.**
2007 'Mimi ni msanii, kioo cha jamii'. Urban Youth Culture in Tanzania as seen through Bongo Flewa and Hip-Hop. In: *Swahili Forum*, 14: 207-223

T

- Tagg, Ph.**
1982 Analysing Popular Music Music - Theory, Method and Practice. In: *Popular Music*, 2: 37-69
1992 Towards a Sign Typology of Music. In: Dalmonte, R. & Baroni, M. (eds.): *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento: 369-378 (Online-version unter: <http://tagg.org/articles/trento91.html>, letzter Abruf: 19.01.2008)
1995 Beitrag zu einer Typologie des musikalischen Zeichens. In: Heuger, M. & Matthias Prell, M. (Hg.): *Forum Musik Wissenschaft, 1 (Popmusik Yesterday Today Tomorrow)*. Regensburg: 35-46
- Tahane, T.** (ed.)
2005 *Agricultural and Rural Development in Malawi. Macro and Micro Perspectives*. Chiba
- Tax, S.** (ed.)
1962 *Anthropology Today: Selections*. Chicago
- Taylor, J.**
1998 *Paper Tangos*. Durham, NC
- Tengatenga, J.**

- 1997a Operation Bwezani: A Theological Response. In: Nzunda, Matembo S. & Ross, Kenneth R. (eds.): *Church, Law and Political Transition in Malawi 1992-1994*. (Kachere Books No.1) Gweru: 101-109
- 1997b Young People: Participation or Alienation? An Anglican Case. In: Ross, K.R. (ed.): *God, People and Power in Malawi. Democratization in Theological Perspective*. (Kachere Monograph No.3). Blantyre: 107-123
- Thiel, E.**
1983 *Brillen, Formen, Gesichter* (Unter Mitarbeit und wissenschaftlicher Beratung von Hugo Schmale). Steinheim
- Thompson, R.F.**
1966 An Aesthetic of the Cool: West African Dance. In *African Forum* (2),2: 85-102
1974 *African Art in Motion. Icon and Act in the Collection of Catherine Coryton White*. Los Angeles, Berkeley & London
- Thorsen, D.**
2006 Child Migrants in Transit: Strategies to assert new Identities in Rural Burkina Faso. In: Christiansen, C., Utas, M. & Vigh, H.E. (eds.): *Navigating Youth, Generating Adulthood. Social Becoming in an African Continent*. Uppsala: 88-114
- Tönnies, F.**
2005 *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*. Darmstadt (Original: 1887: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*)
- Toop, D.**
³1992 (Original: 1984) *Rap Attack. African Jive bis Global Hip Hop*. (Erweiterte dritte Auflage). Höfen
- Trieselmann, W.**
1999 *Fernsehen in der Kultur der Igbo (Westafrika). Eine medienethnologische Untersuchung am Beispiel der Nri in Südost-Nigeria* (Göttinger Kulturwissenschaftliche Schriften, Bd. 10). Frankfurt/M.
2007 Die Überwindung des digitalen Grabens. Ein medienethnologischer Ansatz für marginalisierte Kids in Rio de Janeiro. In: *journal-ethnologie.de*, 5: Digitale Welten. (www.journal-ethnologie.de)
- TTE/ETT = Tumbuka/Tonga - English and English - Tumbuka/Tonga Dictionary** (compiled by Wm. Y. Turner with a new foreword by A.B. Chima) 1996 (Zuerst 1952) Blantyre
- Tuomela, R.**
1997 Kommunikatives Handeln und kooperative Ziele. In: *Analyse & Kritik* (19): 153-172
- Turing, A.M.**
1950 Computing Machinery and Intelligence. In: *Mind* (50): 433-460
1987 *Intelligence Service* (hrsg. v. Dotzler, B. & Kittler, F.). Berlin
- Turino, Th.**
2000 *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago
- Turner, T.**
1995 Social Body and Embodied Subject: Bodiliness, Subjectivity and Sociality among the Kayapo. In: *Cultural Anthropology* (10),2: 143-170
- Turner, V.W.**
1967 *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, NY
1982 *From Ritual to Theatre*. New York
1985 Mukanda. Boys' Circumcision: The Politics of a Non-Political Ritual. In: Turner, V.W. & Turner, E.L.B. (eds.): *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Tucson: 53-69
1987 *The Anthropology of Performance*. New York
1989 (engl. Original: 1969) *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt/M. & New York

Turner, V.W. & Turner, E.L.B. (eds.)

1985 *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Tucson

Tylor, E.B.

1865 *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*. London

U

UNAIDS (Joint United Nations Programme on HIV/AIDS)

2001 Economist Intelligence Unit, Country Profile: Malawi

2008 Sub-Saharan Africa. AIDS epidemic update. Regional Summary, 07 (online unter: <http://data.unaids.org/pub/Report/2008/>, letzter Abruf: 22.02.2009)

UNICEF (United Nations Children's Fund)

2006 *The State of the World's Children 2006: Excluded and Invisible*. (Online unter: www.unicef.org, letzter Abruf 15.01.2008)

UNICEF (United Nations Children's Fund) & ACPF (The African Child Policy Forum)

2006 *What Children and Youth Think. Malawi. A Statistical Presentation of Opinions and Perceptions of Children and Youth in Malawi, 2006*. (Online unter: www.africanchildforum.org, letzter Abruf 15.01.2008)

Utas, M.

2003 *Sweet Battlefields. Youth and the Liberian Civil War*. Uppsala

2005 Agency of Victims. Young Women in Liberian Civil War. In: Honwana, A. & De Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 53-80

V

Vail, L. (ed.)

1991 (Zuerst 1989) *The Creation of Tribalism in Southern Africa*. Berkeley

Vail, L. & White, L.

1991a (1989) Tribalism in the Political History of Malawi. In: Vail, L. (ed.): *The Creation of Tribalism in Southern Africa*. Berkeley: 151-192

1991b *Power and the Praise Poem. Southern African Voices in History*. Charlottesville & London

van Binsbergen, W.

1995 Popular Culture: The Dynamics of African Cultural and Ethnic Identity in a Context of Globalization. In: van der Klei, J.D.M. (ed.): *Popular Culture: Africa, Asia, and Europe. Beyond Historical Legacy and Political Innocence* (Proceedings Summer School CERES/CNWS 1994). Utrecht: 7-40

van der Klei, J.D.M. (ed.)

1995 *Popular Culture: Africa, Asia, and Europe. Beyond Historical Legacy and Political Innocence* (Proceedings Summer School CERES/CNWS 1994). Utrecht

van Dijk, R.A.

1992a *Young Malawian Puritans: Young Born-again Preachers in a Present-day African Urban Environment*. Ph.D. Dissertation, Utrecht University

1992b 'Young Puritan Preachers in Post-Independence Malawi' In: *Africa* 62 (2): 159-181

- 1992c Young Born-Again Preachers in Post-independence Malawi: The Significance of an Extraneous Identity. In: Gifford, P. (ed.): *New Dimensions in African Christianity*. Nairobi: 55-79
- 1995 Fundamentalism and its Moral Geography in Malawi: The Representation of the Diasporic and Diabolical. In: *Critique of Anthropology* 15 (2): 171-191
- 1998 Pentecostalism, Cultural Memory and the State: Contested Representations of Time in Postcolonial Malawi. In: Werbner, R. (ed.): *Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of Power*. London & New York: 155-181
- 1999 Pentecostalism, Gerontocratic Rule and Democratization in Malawi: The Changing Position of the Young in Political Culture. In: Haynes, J. (ed.): *Religion, Globalization and Political Culture in the Third World*. New York: 164-188
- 2000 Ngoma, Born-again Fundamentalism and Contesting Representations of Time in Urban Malawi. In: van Dijk, R.A., Reis, R. & Spierenburg, M. (eds.): *The Quest for Fruition through Ngoma. The Political Aspects of Healing in Southern Africa*. London: 133-154
- 2001 Witchcraft and Scepticism by proxy: Pentecostalism and Laughter in Urban Malawi. In: Moore, H. & Sanders, T. (eds.): *Magical Interpretations, Material Realities: Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*. London: 97-117
- 2002 Modernity's Limits: Pentecostalism and the Moral Rejection of Alcohol in Malawi. In: Bryceson, D. (ed.) *Alcohol in Africa: Mixing Business, Pleasure, and Politics*. Portsmouth: 249-264
- van Dijk, R., Reis, R. & Spierenburg, M.**
- 2000 Introduction. Beyond the Confinement of Affliction: A discursive field of experience. In: van Dijk, R., Reis, R. & Spierenburg, M. (eds.): *The Quest for Fruition through Ngoma. Political Aspects of Healing in Southern Africa*. Cape Town, Zomba, Lusaka, Gweru, Oxford & Athens, OH: 1-11
- van Dijk, R., Reis, R. & Spierenburg, M. (eds.)**
- 2000 *The Quest for Fruition through Ngoma. Political Aspects of Healing in Southern Africa*. Cape Town, Zomba, Lusaka, Gweru, Oxford & Athens, OH
- van Donge, J.K.**
- 1995 Kamuzu's Legacy: The Democratization of Malawi : Or Searching for the Rules of the Game in African Politics. In: *African Affairs: The Journal of the Royal African Society*, 94, 375: 227-257
- van Hekken, P.M.**
- 1970 *The Ten-House Groups in Ngamanga*. Leiden
- 1986 *Leven en Werken in een Nyakyusa Dorp*. Leiden
- Vigh, H.E.**
- 2006 *Navigating Terrains of War. Youth and Soldiering in Guinea-Bissau*. New York & Oxford
- Virilio, P.**
- 1986 (franz. Original: 1980) *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin
- 1991 Fahrzeug. In: Barck, K.-H., Gente, P., Paris, H. & Richter, S. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: 47-72
- Vollbrecht, R.**
- 1995 Die Bedeutung von Stil. Jugendkulturen und Jugendszenen im Licht der neueren Lebensstildiskussion. In: Ferchhoff, W., Sander, U. & Vollbrecht, R. (Hg.): *Jugendkulturen – Faszination and Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten*. Weinheim & München: 23-37

W

Warnke, M., Coy, W. & Tholen, Ch. (Hg.)

1997 *HyperCult: Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Basel

Washington, P.A. & Dixon Shaver, L.

1997 The Language Culture of Rap music Videos. In: Adjaye, J.K. & Andrews, A.R. (ed.): *Language, Rhythm and Sound. Black Popular Cultures into the Twenty-First Century*. Pittsburgh: 164-184

Waterman, Ch.,A.

1990 *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago

Watkins, M.H.

1966 *A Grammar of Chichewa: A Bantu Language in East-Central Africa* (Reprint). New York

Weber, M.

1968 (Original: 1907) *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen

2005 (Original: 1922) *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Frankfurt/M.

Webster, F.

2004 Cultural Studies and Sociology at, and after, the Closure of the Birmingham School. In: *Cultural Studies*, 18,6: 847-862

Weidig, J.

1984 *Tanz-Ethnologie. Einführung in die völkerkundliche Sicht des Tanzes*. Ahrensberg bei Hamburg

Weigel, S., Parnes, O., Vedder, U. & Willer, S. (Hg.)

2005 *Generation. Zur Genealogie des Konzepts - Konzepte von Genealogie*. München

Weinstein, D.

1994 Rock. Youth and its Music. In: Epstein, J.S. (ed.): *Adolescents and Their Music: If it's too Loud, You're too Old*. New York

Weiss, B.

2002 Thug Realism: Inhabiting Fantasy in Urban Tanzania. In: *Cultural Anthropology* (17, 1): 93-128

2005 The Barber in Pain. Consciousness, Affliction & Alterity in Urban East Africa. In: Honwana, A. & De Boeck, F. (eds.): *Makers & Breakers. Children & Youth in Postcolonial Africa*. Oxford, Trenton & Dakar: 102-120

Weissköppel, C.

2005 Kreuz und quer. Zur Theorie und Praxis der multi-sited-ethnography. In: *Zeitschrift für Ethnologie* (130,1): 45-68

Welz, G.

2004 Multiple Modernities. The Transnationalisation of Cultures. In: *Research Group Transnationalism Working Paper*, Nr. 5 (Institute of Cultural Anthropology and European Ethnology, Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt/M.)

Wendl, T. (Hg.)

2004 *Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*. Wuppertal

Werbner, R.P.

1989 *Ritual Passage, Sacred Journey: The Form, Process and Organization of Religious Movement*. Manchester & Washington

Werbner, R.P. (ed.)

1998 *Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of Power*. London & New York

Werbner, R.P & Ranger, T.O. (eds.)

1996 *Postcolonial Identities in Africa*. London

Wergin, C.

2007 World Music: a medium for unity and difference? (Paper presented to the EASA Media Anthropology e-Seminar, 22-29th May 2007, www.media-anthropology.net)

White, L.

1987 *Magomero. Portrait of an African Village*. Cambridge

White, M.I.

2002 *Perfectly Japanese: Making Families in an Era of Upheaval*. Berkeley

Wicke, P.

1994 "Video Killed the Radio Star." Glanz und Elend des Musikvideos. In: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* (18): n.p. (www2.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke3.htm#a13, Abruf: 10.09.2008)

Wiencke, M.

2007 *Straßenkinder in Tansania. Ihre Lebenswelt in der Stadt Mwanza*. Frankfurt/M. & London

Williams, A.

2004 *EU Human Rights Policies. A Study in Irony*. Oxford

Williams, D.

²2004 (Original: 1991) *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*. Urbana & Chicago

Willis, P.

1978 *Profane Culture*. London

1979 *Spaß am Widerstand. Gegenkultur in der Arbeiterschule*. Frankfurt/M.

1981 *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Morningside

1990 *Common Culture. Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Boulder, CO

2000 *The Ethnographic Imagination*. Cambridge

Wilson, G.

1968a (Original: 1938) *The Land Rights of Individuals among the Nyakyusa* (Rhodes-Livingstone Papers Nr.1, Reprint). Manchester

1968b (Original: 1939) *The Constitution of Ngonde* (Rhodes-Livingstone Papers Nr.3, Reprint). Manchester

Wilson, M.

1949 Nyakyusa Age-Villages. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* (79,1/2): 21-25

1951 *Good Company. A Study of Nyakyusa Age-Villages*. London

1957 *Rituals of Kinship among the Nyakyusa*. London, New York & Toronto

1959 *Communal Rituals of the Nyakyusa*. London, New York & Toronto

1971 *Religion and the Transformation of Society. A Study in Social Change in Africa*. London & New York

1977 *For Men and Elders: Change in the Relations of Generations and of Men and Women among the Nyakyusa People 1875-1971*. London

1987 (Original: 1951) *Good Company. A Study of Nyakyusa Age-Villages*. Prospect Heights, IL

Wirth, U. (Hg.)

2002 *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.

Wolbert, B.

2000 The Anthropologist as Photographer: The Visual Construction of Ethnographic Authority. In: *Visual Anthropology* (13): 321-343

Wolf, A.

1996 Essensmetaphern im Kontext von Aids und Hexerei in Malawi. In: Wolf, A. & Stürzer, M. (Hg.): *Die gesellschaftliche Konstruktion von Befindlichkeit. Ein Sammelband zur Medizinethnologie* (Beiträge zur Ethnomedizin, Bd. 2). Berlin: 205-221

- 2000 AIDS in Malawi. Lokale Diskurse eines globalen Phänomens. (Unveröffentlichte Magisterarbeit. Institut für Ethnologie der Freien Universität Berlin). Berlin
- 2001 AIDS, Morality and Indigenous Concepts of Sexually Transmitted Diseases in Southern Africa. In: *afrika spectrum* 36, 1: 97-107
- 2003 AIDS und Kanyera in Malawi: lokale Rezeption eines globalen Phänomens. In: Wolf, A. & Hörbst, V. (Hg.): *Medizin und Globalisierung. Universelle Ansprüche – lokale Antworten*. Münster: 203-229
- 2006 *Das, was kommt, schlägt nicht die Trommel*. Botschaften von Aids-Aufklärungsplakaten der postkolonialen Wendezeit in Malawi. In: Drescher, M. & Klaeger, S. (Hg.): *Kommunikation über HIV/Aids. Interdisziplinäre Beiträge zur Prävention im subsaharischen Afrika*. Berlin: 117-154
- Wolf, A. & Hörbst, V.** (Hg.)
2003 *Medizin und Globalisierung. Universelle Ansprüche – lokale Antworten*. Münster
- Wolf, A. & Stürzer, M.** (Hg.)
1996 *Die gesellschaftliche Konstruktion von Befindlichkeit. Ein Sammelband zur Medizinethnologie* (Beiträge zur Ethnomedizin, Bd. 2). Berlin
- Wood, A.W.**
1970 Training Malawi's Youth: The Work of the Malawi Young Pioneers. In: *Community Development Journal* 5(2): 130-138
- Wulf, Ch.**
1998 Das mimetische Ohr. In: Gebauer, G. (Hg.): *Anthropologie*. Leipzig: 225-233
- Wulf, Ch. & Kamper, D.**
1982 *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt/M.
- Wulff, H.**
1995a Introduction: Introducing Youth Culture in its own Right: The State of Art and New Possibilities. In: Amit-Talai, V. & Wulff, H. (eds.): *Youth Cultures. A Cross-cultural Perspective*. London & New York: 1-18
- 1995b Inter-racial Friendship: Consuming Youth Styles, Ethnicity and Teenage Femininity in South London. In: Amit-Talai, V. & Wulff, H. (eds.): *Youth Cultures. A Cross-cultural Perspective*. London & New York: 63-80

Y - Z

- Young, T.C. & Banda, H.K.** (eds.)
1946 *Our African Way of Life*. London
- Zebec, T.** (ed.)
2003 *Dance Research Published or Publicly Presented by Members of the Study Group on Ethnochoreology* (Vol. 5): International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
- Zelesa, T.**
1992 *Smouldering Charcoal. A Compelling Story of Life under a Corrupt Regime*. Oxford, Portsmouth & Ibadan.
- 1995 Totalitarian Power and Censorship in Malawi. In: *Southern African Political and Economic Monthly*, 8,11: 33-37
- Zips, W.** (Hg.)
2007 *Rastafari. Eine universelle Philosophie im 3. Jahrtausend*. Wien
- zur Lippe, R.**
1974 *Naturbeherrschung am Menschen* (2 Bde.). Frankfurt/M.

2. Tonträger

2.1 Diskographie der Tonträger mit Musik aus Malawi

Die meisten von mir verwendeten lokalen musikalischen Quellen liegen nur als Musikkassetten vor, die oftmals schlecht ediert sind. Informationen über das Aufnahmedatum sowie den Ort der Aufnahme der Musikalben sind in den meisten Fällen nicht auf den Kassettenhüllen (*Covers*) vermerkt und oftmals nachträglich nur noch schwer zu sichern. Bei einigen Cassetten habe ich die Daten der Aufnahme anhand von Informationen von malawischen Musikliebhabern und Informanten geschätzt. Da diese Schätzungen in vielen Fällen nicht durch andere Dokumente abgesichert sind, habe ich sie mit einem "(?)" gekennzeichnet. Aufnahmen, bei denen die Hinweise zu ungenau waren oder zu denen widersprüchliche Informationen vorlagen, sind mit "n.D." (*no Date available*) gekennzeichnet. Einige Musikkassetten enthalten Informationen über die Musiker sowie über die Instrumentierung und die personelle Besetzung der Musikgruppen. Aus Gründen des beschränkten Platzes habe ich darauf verzichtet alle MusikerInnen und Produzenten, die an den jeweiligen Aufnahmen beteiligt waren, hier namentlich aufzuführen.

Alleluya Band

2005 (?) *The Best of Alleluya Band*. Recorded in Balaka, Malawi, at IY Studios.

Banda, Lucius

1994 *Song of a poor Man*. Recorded in Balaka, Malawi, IY Production.

1995a *Down Babylon*. Recorded in Balaka, Malawi, IY Production

1995b *Ceasefire*. Recorded in Balaka, Malawi, IY Production.

1998 *Take Over*. Manufactured by Audio Digital, Lilongwe, Malawi.

1999a *Yahwe*. Recorded in Balaka, Malawi, IY Studio.

1999b *Unity*. Recorded in Balaka, Malawi, IY Studio.

2000 *Jah*. No further information available

2001 *How Long*. No further information available

2006 *Survivors*. No further information available

2007 *JC 51 Maximum*. No further information available

Black Missionaries (feat. Evison Matafale)

n.D. *Kuimba 4*. No further information available.

X Boyz Lazy

1997 *Bubu*. Recorded in South Africa at Andy Studios.

Bubu Lazy (formerly: X Boyz Lazy)

1998 *Mission on*. Recorded in South Africa at Andy Studios.

Bubu Lazy (formerly: X Boyz Lazy)

n.D. *Dollar Yashupa*. Recorded in South Africa at 106 Studio.

Chaphuka, Paul

1997 *Ndichiritseni*. Recorded in Balaka, Malawi, IY Production.

Chimombo, Overtone

n.D. *Zasintha*. Recorded in Studio K, Blantyre, Malawi.

1998 *Chuma*. Recorded at 106 Studios, Chigumula, Blantyre, Malawi.

Chiwalo, Coss

1999 (?) *Amandikonda*. Recorded in Balaka, Malawi, at IY Studios.

Kachale, Eliza

n.D. *Nthawi Yafika*. Recorded in Balaka, Malawi, at IY Studios.

Kachamba, Daniel

1992 *Daniel Kachamba Memorial Cassette* (historical recordings 1967-1983 & companion booklet edited by Mitch Strumpf 1992).

Kaliati, Elias & Ning' ang' a, Kenneth

n.D. *Wankulu Ndani M'banja. Typical Traditional Songs*. No further information available.

Kamwendo, Ethel and the Ravers Band

1998 (?) *Ahkwaka*. No further information available.

n.D. *Chikondi*. No further information available.

Katawa Singers (featuring Thomas Auden Perfect)

n.D. *Wedding Special*, Vol. 1. No further information available.

Kaunda, Billy

1998 (?) *Mwapindulanji?* Recorded in Balaka, Malawi, at IY Studios.

1999 *Alibe Mau*. No further information available.

2005 (?) *Muyime Kaye*. No further information about the recording location available.

Manda, Emmanuel

1998 *Jani-Passi*. Recorded at Studio K, Blantyre, Malawi.

Maliro, Mlaka

2006 (?) *The Collection*. CD. No further information available.

Master Tongole

1999 (?) *Mazunzo*. Recorded in Balaka, Malawi, at IY Studios.

Mbilinyi, Joseph a.k.a. **Mr. 2, Sugu and 2 proud**

1995 *Ni Mimi*. Recorded in Don Bosco Studio.

1997 *Ndani ya Bongo*. Recorded at Master J. Studio.

1998 *Niite Mr. 2*. Recorded at Master J. Studio.

Mhango, Reverend Chimwemwe

1998 (?) *Titemwanenge*. No further information available.

Mhango, Chimwemwe and Benjamin

n.D. *Chiharo*. Manufactured and distributed by Baptist Media Centre, Blantyre, Malawi (on behalf of the artists).

Micheal, Ben

1998 *Tilire* (Let's All Cry).

Mkandawire, Wambali

1988 *Tizamtamanda*. Cape Town, South Africa, Krakatoa Music Works.

1991a *Kavuluvulu*. (Whirlwind). Glasgow, UK, Jump Productions.

1991b *Kumtengo*. Glasgow, UK, Jump Productions.

1999 *Ntchemo*. Recorded at Joe's Garage Recording Studio, Johannesburg and Cape Town (Krakatoa Music Works), South Africa.

2002 *Zani Muwone*. Recorded at Joe's Garage Recording Studio, Johannesburg, produced by JB Arthur) Awsum Music.

Moffat, Grace Chinga

2005 (?) *Thandizo Langa*. No further information available.

Museum Collection Berlin (West), edited by Artur Simon

1989 *Music of Malawi* (Vinyl record, double LP and companion booklet [with a commentary by Kubik, G. in cooperation with Malamusi, M.A.] of the Musiksammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Vol. 15). Berlin

Namoko, Allan & Chimvu River Jazz Band

1997 *Zonse Ndi Moyo* (SOUNDS OF MALAWI). Marketed and distributed by Clifton Bazaar, Limbe, Malawi.

Namoko, Allan & Chimvu Jazz

n.D. *Ana osiidwa* (recorded at the MCDE studios in Blantyre). CD, *Pamtondo Records* (PAM004)

Nkhata, Brite and Makasu

1998 *Muroyi* (HIGH DENSITY RECORDS). Recorded in High Density Studios.

Padangokhala (Allan & Pierson Ntata)

1998 *Akoma Akagonera*. Chichewa Country and Western. Recorded in Studio K., Blantyre, Malawi.

Paseli Brothers Band

1989 *Early Recordings* (plus Interview with B.P by Mitch Strumpf, Zomba, 8th November 1989 on Side B). Zomba

Phiri, Saleta & AB Sounds

1997a (?) *Palibe Chinsisi*. Recorded at Studio K., recording and mixing by Dean Khoza, Blantyre, Malawi

1997b (?) *Ambewe* (Vol.: 2). Recorded at Studio K., recording and mixing by Dean Khoza, Blantyre, Malawi

1997c (?) *Ili Mu Ufa* (Vol.: 3). Recorded at Studio K., recording and mixing by Dean Khoza, Blantyre, Malawi

1997d (?) *Oraruwa* (Vol.:4). Recorded at Studio K., recording and mixing by Dean Khoza, Blantyre, Malawi

1999 (?) *Okhwa Okhwave* (Vol.:6). Recorded (digitally) at Studio K., recording and mixing by Dean Khoza & Joseph Namasani, Post-Production & Re-Mix P.D. Khoza, Blantyre, Malawi

2002 (?) *Ndirande Blues*. CD, Pamtondo Records (PAM 025)

Sapitwa

n.D. *Malawi's Top Soukous-, Manganje- und Tchopa-Band. Sapitwa presents Patrick Tembo (Papa) and Tepu Ndiche (Tepu Tepu)*. Recorded in Studio K., Blantyre, Malawi.

Sinetre, Charles

1995 *Dalitsani Dziko*. Recorded in Balaka, Malawi, at IY Studios.

Tiyamike Band

1997 *Chilungamo*. Recorded in Balaka, Malawi, at IY Studios.

Various Malawian Artists

1997 *Pamtondo. The Last Pound? Electric and Acoustic Music from Malawi, the warm heart of Africa*. (Compiled and produced by John Lwanda). Glasgow: Pamtondo Records. CD, Pamtondo Records (PAM 007)

n.D. *Banjoes, Guitars and Fifties - The popular Music of Malawi in the 1950s*. CD, Pamtondo Records (PAM 050)

2.2 Diskographie der Tonträger mit globaler populärer Musik

Buggles, The

1979 *Video Killed the Radio Star*. Island Records. Seven Inch Single Record

Cher

1998 *Believe*. WEA, Warner Bros. Records. CD Single

Dube, Lucky

1989 *Prisoner*. Gallo Music. LP & CD

Marley, Bob and the Wailers

1973 *Catch a Fire*. Island Records. LP

1976 *Rastaman Vibration*. Island Records.

1978 *Kaya*. Island Records. LP

Scorpions, The

1991 *CrazyWorld*. Mercury Records. LP & CD

Tosh, Peter

1987 *No Nuclear War*. EMI Records. LP

3. Videos

3.1: Musikvideos malawischer KünstlerInnen

Banda, Lucius

2002 *Wandidolola*. Kings Multimedia Productions Ltd. Blantyre, Malawi

n.D. *Malawi Okongala (Kuchekuche)*. MC Studios Entertainment. Malawi

2006a *Wandithawadi*. MC Studios Entertainment. Malawi

2006b *Zakukhosi*. MC Studios Entertainment. Malawi

2006c *Chihana Wapita*. Creative Works. Malawi

2007 *Johnny*. Kings Multimedia Productions Ltd. Blantyre, Malawi (?)

Masavage (feat. Allstars)

n.D. *HIV (Malawi akulira)*. Kings Multimedia Productions Ltd. Blantyre, Malawi

Phiri, Saleta

n.D. *Saleta Phiri & AB Sounds*. DVD, Pamtondo (PAM 015). Glasgow, Scotland

Popdogg

n.D. *Knock Out*. Chad Production, Capucino Ghetto Entertainment. Ireland

Springsteen, B.

1989 *Video Anthology/1978-88*, VHS, PAL, Dolby, HiFi Sound, Sony BMG Music Entertainment GmbH. München

3.2: Dokumentationen über Rap und HipHop

Ahearn, Ch.

1982 *Wild Style*. USA

Hacke, G. & Roche, A.

2002-2004 *Bongo Flava. HipHop-Kultur in Tansania*. Ethnographischer Dokumentarfilm, Tanzania/BRD, 72 min., Farbe. Regie, Montage, Schnitt: Gabriel Hacke & Anna Roch, Kamera: Max Vogel, Gabriel Hacke, Jürg Endres. DVD (www.bongoflava.de)

Lathan, S.

1984 *Beat Street*. USA

Silver, T.

1983 *Style Wars* (Produzent: Chalfant, H.). USA

APPENDIX A

Interviews mit Jugendlichen

1. Nachweise der Interviews in *Chitipa boma*

Bei den Kurzbiographien der Interviewpartner in *Chitipa boma* sind fehlende Informationen mit einem "?" gekennzeichnet. Wenn die korrekte Schreibweise von Namen oder Orten nicht vollständig geklärt werden konnte, sind die entsprechenden Stellen mit einem "(?)" versehen. Die Personen sind in chronologischer Reihenfolge der Interviewführung geordnet und der jeweiligen Konstellation der Interviewgruppen entsprechend belassen. Um die Aussagen im Text dem biologischen Geschlecht der InterviewpartnerInnen zuordnen zu können, habe ich die Namen entsprechend gekennzeichnet ("♀" steht für weiblich, "♂" für männlich). Sofern nicht anders angegeben, waren die InterviewpartnerInnen zum Zeitpunkt der Datenaufnahme unverheiratet und kinderlos.

Interview I: Di, 06.10.1998

1. Alfred A.G. Mvula (♂)
Geburtsdatum und -ort: 21.06.1984, Rumphi
Interviewart: Einzelinterview
Interviewsprache: Chitumbuka
Interviewort: "Chimwemwe Restaurant", *Chitipa boma*
Interviewdatum: 06.10.1998
Sonstige Informationen: jüngerer Bruder von Evelyn (II/1) und Maggie (III/1)

Interview II: Mi., 07.10.1998

1. Evelyn Munyenyembe (♀)
Geburtsdatum und -ort: 1976, Kitwe, Zambia
Interviewart: Einzelinterview
Interviewsprache: ChiBemba und Englisch
Interviewort: "Chimwemwe Restaurant", *Chitipa boma*
Interviewdatum: 07.10.1998
Sonstige Informationen: ältere Schwester von Alfred (I/1), jüngere Schwester von Maggie (III/1)

Interview III: Mi., 07.10.1998

1. Maggie Nkhonya (♀)
Geburtsdatum und -ort: 1974, Karonga
Interviewart: Einzelinterview
Interviewsprache: Chitumbuka und Englisch
Interviewort: "Chimwemwe Restaurant", *Chitipa boma*
Interviewdatum: 07.10.1998
Sonstige Informationen: ältere Schwester von Alfred (I/1) und Evelyn (II/1), 1 Kind (♀, ca. 10 Jahre), alleinerziehend

Interview IV: Mi., 07.10.1998

1. Francis Alididimkumbwa (♂)
Geburtsdatum und -ort: 03.03.1979, Chitipa *boma*.
Interviewart: Einzelinterview
Interviewsprache: Englisch
Interviewort: "Weekend Guesthouse", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 07.10.1998, 19.30 – 20.30 Uhr
Sonstige Informationen: Älterer Bruder von Prisca (VIII/1)

Interview V: Do., 08.10.1998

1. Abraham Lonex Sibwila (♂)
Geburtsdatum und -ort: 1975, Chitipa
Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Henry [V/2])
Interviewsprache: Chichewa und Englisch
Interviewort: "Hong Kong Restaurant", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 08.10.1998
Sonstige Informationen: verheiratet, 1 Kind (♀, 4 Jahre), eigener Haushalt

2. Prince Henry Mkamanga (♂)
Geburtsdatum und -ort: 1976, Zambia
Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Abraham [V/1])
Interviewsprache: Chichewa und Englisch
Interviewort: "Hong Kong Restaurant", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 08.10.1998

Interview VI: Fr., 09.10.1998

1. Joseph Chilale (♂)
Geburtsdatum und -ort: 28.09.1975, Blantyre
Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Elias [VI/2] und Orwell [VI/3])
Interviewsprache: Englisch und Chichewa
Interviewort: "Weekend Guesthouse", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 09.10.1998

2. Elias Msukwa (♂)
Geburtsdatum und -ort: 22.08.1977, Lufita village, Chitipa
Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Joseph [VI/1] und Orwell [VI/3])
Interviewsprache: Englisch und Chichewa
Interviewort: "Weekend Guesthouse", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 09.10.1998

3. Orwell Kuyokwa (♂)
Geburtsdatum und -ort: 23.11.1976, Kalulushi, Zambia

Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Joseph [VI/1] und Elias [VI/2])
Interviewsprache: Englisch und Chichewa
Interviewort: "Weekend Guesthouse", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 09.10.1998

Interview VII: Fr., 09.10.1998

1. Annie Mwakasungula (♀)
Geburtsdatum und -ort: 01.06.1963, Karonga
Interviewart: Einzelinterview
Interviewsprache: Englisch
Interviewort: in ihrem Haus
Interviewdatum: 09.10.1998
Sonstige Informationen: Gebrauchtkleider-Händlerin und überzeugte Pfingstkirchenanhängerin (*Assembly of God*), die dort auch den Nachwuchs in der "Sunday School" unterrichtete, verwitwet, 2 Kinder (Mutter von Asimenye [XII/1]), bestritt ihr Einkommen durch Gebrauchtkleiderhandel, lebte zum Zeitpunkt des Interviews allein in ihrem Haus in Chitipa *boma*

Interview VIII: Sa., 10.10.1998

6. Prisca Mkumbwa (♀)
Geburtsdatum und -ort: 1983, ?
Interviewart: Einzelinterview
Interviewsprache: Englisch und Chichewa
Interviewort: "Weekend Guesthouse", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 10.10.1998
Sonstige Informationen: jüngere Schwester von Francis (IV/1)

Interview IX: Sa., 10.10.1998

1. Sandy Sinkhala (♂)
Geburtsdatum und -ort: 25.06.1972, Chitipa
Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Peter [IX/2])
Interviewsprache: Englisch und Chichewa
Interviewort: in seinem Friseur-Salon, Chitipa *boma*
Interviewdatum: 10.10.1998
Sonstige Informationen: Friseur, verheiratet, 2 Kinder (zum Zeitpunkt des Interviews: 6 Jahre sowie 2 Monate alt), Name des Letztgeborenen: "Moscow"

2. Peter Sichamba (♂)
Geburtsdatum und -ort: 06.03.1974, Chitipa
Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Sandy [IX/1])
Interviewsprache: Englisch und Chichewa
Interviewort: Sandys Friseursalon, Chitipa *boma*
Interviewdatum: 10.10.1998
Sonstige Informationen: Schneider von Beruf

Interview X: So., 11.10.1998

1. Vitima Mteya (♀)

Geburtsdatum und -ort: 21.07.1977, Ndalema village, Karonga

Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Leya [X/2] und Margareet [X/3])

Interviewsprache: Chichewa und Englisch

Interviewort: "Hong Kong Restaurant", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 11.10.1998

2. Leya Nasowoya (♀)

Geburtsdatum und -ort: 10.02.1981, Katope village, Rumphu

Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Vitima [X/1] und Margareet [X/3])

Interviewsprache: Chichewa und Englisch

Interviewort: "Hong Kong Restaurant", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 11.10.1998

3. Margareet (?) Mphwanthe (♀)

Geburtsdatum und -ort: 27.03.1977, Mwamalopa village, Karonga

Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Vitima [X/1] und Leya [X/2])

Interviewsprache: Chichewa und Englisch

Interviewort: "Hong Kong Restaurant", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 11.10.1998

Interview XI: Mi., 14.10.1998

1. Paulos Ghambi (♂)

Geburtsdatum und -ort: zwischen 1974 und 1980, Siyombwe village, Chitipa

Interviewart: Einzelinterview

Interviewsprache: Chitumbuka

Interviewort: "Dar-Es-Salaam Pavillon", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 14.10.1998

Sonstige Informationen: körperlich behindert (sitzt in Rollstuhl), Folgen von Polio-Erkrankung (?), verdient gelegentlich Geld als Schuster

Interview XII: Do., 15.10.1998

1. Asimenye Dunkalo (♀)

Geburtsdatum und -ort: 15.11.1981, Lilongwe

Interviewart: Einzelinterview

Interviewsprache: Englisch

Interviewort: Annes Haus, Chitipa *boma*

Interviewdatum: 15.10.1998

Sonstige Informationen: Tochter von Annie (VII/1), Mitglied der *Assembly of God Church* (Pfingstkirche), singt dort im Chor

Interview XIII: Do., 15.10.1998

1. Raphael Luhanga (♂)

Geburtsdatum und -ort: 03.03.1978, Chitipa

Interviewart: durch einen Ältesten arrangiertes, geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Wanangwa [XIII/2], Davie [XIII/3], Marko [XIII/4], Sanya [XIII/5], Francis [XIII/6], Mathews [XIII/7] und Matthias [XIII/8])

Interviewsprache: Chitumbuka, Chilambya und Englisch

Interviewort: Chitipa *boma* (Nambiemba I), Haus des "village secretary"

Interviewdatum: 15.10.1998

2. Wanangwa W. Sibale (♂)

Geburtsdatum und -ort: 04.09.1963 in Blantyre

Interviewart: durch einen Ältesten arrangiertes, geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Raphael [XIII/1], Davie [XIII/3], Marko [XIII/4], Sanya [XIII/5], Francis [XIII/6], Mathews [XIII/7] und Matthias [XIII/8])

Interviewsprache: Chitumbuka, Chilambya und Englisch

Interviewort: Chitipa *boma* (Nambiemba I), Haus des "village secretary"

Interviewdatum: 15.10.1998

3. Davie (?) C. Simfukwe (♂)

Geburtsdatum und -ort: 30.11.1976 in Chitipa (?)

Interviewart: durch einen Ältesten arrangiertes, geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Raphael [XIII/1], Wanangwa [XIII/2], Marko [XIII/4], Sanya [XIII/5], Francis [XIII/6], Mathews [XIII/7] und Matthias [XIII/8])

Interviewsprache: Chitumbuka, Chilambya und Englisch

Interviewort: Chitipa *boma* (Nambiemba I), Haus des "village secretary"

Interviewdatum: 15.10.1998

4. Marko Ulkadi (♂)

Geburtsdatum und -ort: 20.01.1971, Yumathalamba (?)

Interviewart: durch einen Ältesten arrangiertes, geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Raphael [XIII/1], Wanangwa [XIII/2], Davie [XIII/3], Sanya [XIII/5], Francis [XIII/6], Mathews [XIII/7] und Matthias [XIII/8])

Interviewsprache: Chitumbuka, Chilambya und Englisch

Interviewort: Chitipa *boma* (Nambiemba I), Haus des "village secretary"

Interviewdatum: 15.10.1998

5. Sanya Kanjere (♂)

Geburtsdatum und -ort: 15.11.1964, Misuku Hills

Interviewart: durch einen Ältesten arrangiertes, geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Raphael [XIII/1], Wanangwa [XIII/2], Davie [XIII/3], Marko [XIII/4], Francis [XIII/6], Mathews [XIII/7] und Matthias [XIII/8])

Interviewsprache: Chitumbuka, Chilambya und Englisch

Interviewort: Chitipa *boma* (Nambiemba I), Haus des "village secretary"

Interviewdatum: 15.10.1998

6. Francis Mtambo (♂)

Geburtsdatum und -ort: 29.09.1974, Chitipa

Interviewart: durch einen Ältesten arrangiertes, geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Raphael [XIII/1], Wanangwa [XIII/2], Davie [XIII/3], Marko [XIII/4], Sanya [XIII/5], Mathews [XIII/7] und Matthias [XIII/8])
Interviewsprache: Chitumbuka, Chilambya und Englisch
Interviewort: Chitipa *boma* (Nambiamba I), Haus des "village secretary"
Interviewdatum: 15.10.1998

7. Mathews Sinzumwe (♂)

Geburtsdatum und -ort: 17.03.1975, ?, Zambia
Interviewart: durch einen Ältesten arrangiertes, geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Raphael [XIII/1], Wanangwa [XIII/2], Davie [XIII/3], Marko [XIII/4], Sanya [XIII/5], Francis [XIII/6] und Matthias [XIII/8])
Interviewsprache: Chitumbuka, Chilambya und Englisch
Interviewort: Chitipa *boma* (Nambiamba I), Haus des "village secretary"
Interviewdatum: 15.10.1998

8. Matthias Msukwa (♂)

Geburtsdatum und -ort: 22.03.1972, Chitipa
Interviewart: durch einen Ältesten arrangiertes, geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Raphael [XIII/1], Wanangwa [XIII/2], Davie [XIII/3], Marko [XIII/4], Sanya [XIII/5], Francis [XIII/6] und Mathews [XIII/7])
Interviewsprache: Chitumbuka, Chilambya und Englisch
Interviewort: Chitipa *boma* (Nambiamba I), Haus des "village secretary"
Interviewdatum: 15.10.1998

Interview XIV: Fr., 16.10.1998

1. Happy Kalagho (♂)

Geburtsdatum und -ort: 01.01.1977, Ifumbo village, Chitipa
Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Kizito [2], Owen [3], Joel [4], Amon [5], Ostin [6], Grant [7] und Joseph [8])
Interviewsprache: Chitumbuka und Chichewa
Interviewort: "Dar-Es-Salaam Pavillon", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 16.10.1998

2. Kizito Mwandila (♂)

Geburtsdatum und -ort: 16.09.1975, Isiyalikila village, Chitipa
Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Happy [1], Owen [3], Joel [4], Amon [5], Ostin [6], Grant [7] und Joseph [8])
Interviewsprache: Chitumbuka und Chichewa
Interviewort: "Dar-Es-Salaam Pavillon", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 16.10.1998

3. Owen Silweya (♂)

Geburtsdatum und -ort: 10.03.1980, Lufita village, Chitipa
Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Happy [1], Kizito [2], Joel [4], Amon [5], Ostin [6], Grant [7] und Joseph [8])
Interviewsprache: Chitumbuka und Chichewa
Interviewort: "Dar-Es-Salaam Pavillon", Chitipa *boma*
Interviewdatum: 16.10.1998

4. Joel Siyame (♂)

Geburtsdatum und -ort: 24.10.1975, Mwenifuvya village, Chitipa

Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Happy [1], Kizito [2], Owen [3], Amon [5], Ostin [6], Grant [7] und Joseph [8])

Interviewsprache: Chitumbuka und Chichewa

Interviewort: "Dar-Es-Salaam Pavillon", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 16.10.1998

5. Amon G. Sinyangwe (♂)

Geburtsdatum und -ort: 12.12.1974, Mukombanyama village, Chitipa

Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Happy [1], Kizito [2], Owen [3], Joel [4], Ostin [6], Grant [7] und Joseph [8])

Interviewsprache: Chitumbuka und Chichewa

Interviewort: "Dar-Es-Salaam Pavillon", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 16.10.1998

6. Ostin Simukoko (♂)

Geburtsdatum und -ort: 14.11.1973, Mkhani village, Chitipa

Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Happy [1], Kizito [2], Owen [3], Joel [4], Amon [5], Grant [7] und Joseph [8])

Interviewsprache: Chitumbuka und Chichewa

Interviewort: "Dar-Es-Salaam Pavillon", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 16.10.1998

7. Grant Mtambo (♂)

Geburtsdatum und -ort: 08.10.1972, Sumbo village, Chitipa

Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Happy [1], Kizito [2], Owen [3], Joel [4], Amon [5], Ostin [6] und Joseph [8])

Interviewsprache: Chitumbuka und Chichewa

Interviewort: "Dar-Es-Salaam Pavillon", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 16.10.1998

8. Joseph Mwangende (♂)

Geburtsdatum und -ort: 07.06.1976, Mukombanyama (?) village, Chitipa

Interviewart: geschlechtshomogenes Gruppeninterview (zusammen mit Happy [1], Kizito [2], Owen [3], Joel [4], Amon [5], Ostin [6] und Grant [7])

Interviewsprache: Chitumbuka und Chichewa

Interviewort: "Dar-Es-Salaam Pavillon", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 16.10.1998

Interview XV: Sa., 17.10.1998

1. Silimyake Mwenitete (♀)

Geburtsdatum und -ort: 27.11.1979, ?

Interviewart: Gruppeninterview (zusammen mit Tumanyare [XV/2] und Joice [XV/3])

Interviewsprache: Englisch

Interviewort: Annies Haus, Chitipa *boma*

Interviewdatum: 17.10.1998

Sonstige Informationen: Freundin der beiden anderen Interviewpartnerinnen und von Asimenye (XII/1), gehört der CCAP an, übt jedoch dort kein Amt aus

2. Tumanyare Mkandawire (♀)

Geburtsdatum und -ort: 10.10.1980, Karonga *Town*

Interviewart: Gruppeninterview (zusammen mit Silimyake [XV/1] und Joice [XV/3])

Interviewsprache: Englisch

Interviewsprache: Englisch

Interviewort: Annies Haus, Chitipa *boma*

Interviewdatum: 17.10.1998

Sonstige Informationen: Freundin der beiden anderen Interviewpartnerinnen und von Asimenye (XII/1), gehört formal der CCAP an, übt jedoch dort kein Amt aus

3. Joice Mwaipape (♀)

Geburtsdatum und -ort: 28.12.1981, Chitipa *boma*

Interviewart: Gruppeninterview (zusammen mit Silimyake [XV/1] und Tumanyare [XV/2])

Interviewsprache: Englisch

Interviewsprache: Englisch

Interviewort: Annies Haus, Chitipa *boma*

Interviewdatum: 17.10.1998

Sonstige Informationen: Freundin der beiden anderen Interviewpartnerinnen und von Asimenye (XII/1), gehört der CCAP an, übt jedoch dort kein Amt aus

Interview XVI: Mi., 21.10.1998

1. Lupakisho Mwenitanga (♀)

Geburtsdatum und -ort: 28.11.1981, Karonga

Interviewart: gemischtes Gruppeninterview (zusammen mit Chimwemwe [XVI/2], Alune [XVI/3] und Sikateshe [XVI/4])

Interviewsprache: Chichewa, Chitumbuka und Englisch

Interviewort: "Weekend Guesthouse", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 21.10.1998

2. Chimwemwe Kayuni (?) (♀)

Geburtsdatum und -ort: 01.01.1982, Chitipa

Interviewart: gemischtes Gruppeninterview (zusammen mit Lupakisho [XVI/1], Alune [XVI/3] und Sikateshe [XVI/4])

Interviewsprache: Chichewa, Chitumbuka und Englisch

Interviewort: "Weekend Guesthouse", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 21.10.1998

3. Alune Mwakila (♂)

Geburtsdatum und -ort: 31.08.1980, Blantyre

Interviewart: gemischtes Gruppeninterview (zusammen mit Lupakisho [XVI/1], Chimwemwe [XVI/2] und Sikateshe [XVI/4])

Interviewsprache: Chichewa, Chitumbuka und Englisch

Interviewort: "Weekend Guesthouse", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 21.10.1998

4. Sikateshe B.K. Mwakasungula (♂)

Geburtsdatum und -ort: 12.03.1978, Karonga

Interviewart: gemischtes Gruppeninterview (zusammen mit Lupakisho [XVI/1], Chimwemwe [XVI/2] und Alune [XVI/3])

Interviewsprache: Chichewa, Chitumbuka und Englisch

Interviewort: "Weekend Guesthouse", Chitipa *boma*

Interviewdatum: 21.10.1998

2. Nachweis des Interviews mit Samson Kambalu

Zeit: So., 27.09.1998, 10.45 Uhr - 12.15 Uhr

Ort: Terrasse des Hauses von Mitchel Strumpf, Zomba

Kurzbiografie: Samson "Koni" (Kurzform für: Kondwani) Kambalu wurde als fünftes von sieben Kindern der Eltern Aaron Elisa Kambalu (geb.: 1940, gest.: 1995) und Jane Nandau Kaphwiyo (geb.: 1945) am 23.11.1975 in Chiradzulo geboren. Er spricht Chichewa und Chitumbuka sowie Englisch und besitzt darüber hinaus Sprachkenntnisse der klassischen europäischen Sprachen Latein und Griechisch. Er war zum Zeitpunkt des Interviews unverheiratet, kinderlos und gehörte der katholischen Kirche an, besuchte jedoch keine Gottesdienste. Verschiedene Länder der Region (Zimbabwe, Zambia, Mozambique, Südafrika) hatte er schon bereist. Zum Zeitpunkt des Interviews lebte er schon mehrere Jahre in Zomba. Dort studierte er im vierten Jahr am *Department of Music, Fine and Performing Arts* am *Chancellor College, University of Malawi* und stand kurz vor dem Bachelorexamen. Deshalb bewarb er sich für ein Stipendium an einer Kunsthochschule in den USA (Chicago). Sein Oeuvre von Bildern in verschiedenen Maltechniken und Formaten, die auch in Motivwahl und Malstil eine große Bandbreite widerspiegeln und umfasste zum Zeitpunkt des Interviews mehr als 38 Kunstwerke, die in verschiedenen malawischen Städten (z.B. Blantyre, Zomba) ausgestellt worden waren. In seiner Freizeit konsumierte er Videos internationaler Kinofilme und interessierte sich für internationale Popmusik der 1960er und 1970er Jahre (z.B. Beatles und John Lennon). Er spielt verschiedene Musikinstrumente (Gitarre und Klavier).

APPENDIX B

Quellennachweise der Abbildungen

Abb.1:

Bildtitel: Calling Zwangendaba

Technik: Öl auf Leinwand

Format: 110 x 80 cm, ohne Rahmung

Geschätzte Materialkosten: ca. MK 2000.-

(25 Malawian Kwacha [MK] entsprachen damals etwa dem Gegenwert von 1 DM).

Datierung: entstanden zwischen November 1997 und März 1998 in Lilongwe

Nach der Präsentation in verschiedenen öffentlichen Ausstellungen (u.a. im *British Council*, Blantyre und im 'Little Theatre' des *Chancellor College*, Zomba) war das Bild zum Zeitpunkt der Datenaufnahme (September 1998) bereits für MK 5000.- an einen US-amerikanischen Geschäftsmann ("Mr. Jackson") verkauft. Die Maltechnik (Öl auf Leinwand) sowie die verwendete Ästhetik (realistischer Stil, expressiver Ausdruck der dargestellten Person sowie die Farbgebung) lehnt sich stark an einen bekannten malawischen Künstler, Kay Chiromo (geb. 24.12.1951 in Makoka Village, T.A. Chigaru, Blantyre District, gest. 19.06.1994), an, dessen Bilder Kambalu gut kannte (siehe dazu Strumpf & Kulemeka 1997).

Foto: Jochen Seebode (1998)

Abb. 2:

Cover einer Musikvideo-Kassette von Bruce Springsteen (1989): *Video Anthology/1978-88*, VHS, PAL, Dolby, HiFi Sound, Sony BMG Music Entertainment GmbH. München.

Abb. 3:

Foto aus: *Pride*, einer malawischen Zeitschrift (1999): 34.

Fotograf unbekannt.

Abb. 4:

Cartoon (© 2002) von Vic Kasinja (1957-2007), dem ehemaligen Karikaturisten der malawischen Tageszeitung "Daily Times". Aus der Serie "Taxina", in der durch den Charakter einer städtischen Prostituierten Probleme des Alltags thematisiert werden (aus: Taxina Online, <http://www.geocities.com/taxina2000/>, letzter Abruf: 10.10.2007).

Abb. 5:

Zerstörtes Ausbildungslager der Malawi Young Pioneers in Chitipa *boma*.

Abb. 5a: Verwüstetes Gebäude auf dem Lagergelände.

Abb. 5b: Innenansicht eines zerstörten Gebäudes. Deutlich zu erkennen ist die Direktive "Do not ask what I can receive from my country. But ask what I can contribute to my country, my people and to my society". Darunter befinden sich Graffitis, die wahrscheinlich erst im Zuge der Zerstörung des Lagers oder kurz danach angebracht wurden.

Abb. 5c: Detailausschnitt der Graffitis, auf dem die Figur des Filmhelden "Rambo" (Silvester Stallone) mit militärischer Bekleidung und entblößtem Oberkörper zu erkennen ist. In der linken Hand hält er eine Pistole. Die Zeichnung wird durch ein Zitat des Filmtitels ("Rambo part one") rechts oben ergänzt.

Fotos: Jochen Seebode (1998).

Abb. 6, 7 & 8:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Wandidolola* (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, 2002). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 9, 10 & 11:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Wandithawadi* (MC Studios Entertainment, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 12, 13 & 14:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Zakukhosi* (MC Studios Entertainment, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 15, 16 & 17:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Malawi Okongala (Kuchekuche)*. (MC Studios Entertainment, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 18, 19 & 20:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Chihana Wapita* (Creative Works, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 21, 22 & 23:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Johnny* (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, 2007). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 24, 25 & 26:

Screenshots aus Popdoggs Musikvideo *Knock Out* (Chad Production, Capucino Ghetto Entertainment, Ireland, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 27, 28 & 29:

Screenshots aus dem Musikvideo von Masavage (feat. Allstars) mit dem Titel *HIV (Malawi akulira)*. (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 30 & 31:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Wandithawadi* (MC Studios Entertainment, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 32:

Screenshot aus Lucius Bandas Musikvideo *Wandidolola* (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, 2002). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 33:

Screenshot aus dem Musikvideo von Masavage (feat. Allstars) mit dem Titel *HIV (Malawi akulira)*. (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 34:

Screenshot aus Popdoggs Musikvideo *Knock Out* (Chad Production, Capucino Ghetto Entertainment, Ireland, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 35:

Screenshot aus dem Musikvideo von Masavage (feat. Allstars) mit dem Titel *HIV (Malawi akulira)*. (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 36:

Screenshot aus Lucius Bandas Musikvideo *Chihana Wapita* (Creative Works, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 37 & 38:

Screenshots aus dem Musikvideo von Masavage (feat. Allstars) mit dem Titel *HIV (Malawi akulira)*. (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 39:

Screenshot aus Lucius Bandas Musikvideo *Malawi Okongala (Kuchekuche)*. (MC Studios Entertainment, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 40:

Screenshot aus Lucius Bandas Musikvideo *Wandithawadi* (MC Studios Entertainment, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 41:

Screenshot aus Lucius Bandas Musikvideo *Zakukhosi* (MC Studios Entertainment, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 42 & 43:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Wandithawadi* (MC Studios Entertainment, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 44:

Screenshot aus Popdoggs Musikvideo *Knock Out* (Chad Production, Capucino Ghetto Entertainment, Ireland, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 45 & 46:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Wandidolola* (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, 2002). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 47 & 48:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Malawi Okongala (Kuchekuche)*. (MC Studios Entertainment, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 49 & 50:

Screenshots aus Lucius Bandas Musikvideo *Wandithawadi* (MC Studios Entertainment, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 51:

Screenshot aus Lucius Bandas Musikvideo *Wandidolola* (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, 2002). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 52 & 53:

Screenshots aus Popdoggs Musikvideo *Knock Out* (Chad Production, Capucino Ghetto Entertainment, Ireland, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 54:

Screenshot aus Lucius Bandas Musikvideo *Johnny* (Kings Multimedia Productions Ltd., Blantyre, 2007). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 55:

Screenshot aus Popdoggs Musikvideo *Knock Out* (Chad Production, Capucino Ghetto Entertainment, Ireland, n.D.). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 56:

Screenshot aus Lucius Bandas Musikvideo *Zakukhosi* (MC Studios Entertainment, 2006). Aus: www.youtube.com (letzter Abruf: 01.08.2007).

Abb. 57:

Malipenga ghanghili boma bei einer Tanzperformance in Chitipa. Die Vorführung wurde von einem der Ältesten ohne mein Zutun speziell für mich arrangiert, nachdem sich meine Anwesenheit und mein Interesse an Männertänzen herumgesprochen hatten. Zu dieser Zeit beteiligte sich die Tanzgruppe seit einigen Jahren nicht mehr an Tanzwettkämpfen mit rivalisierenden *maboma*.

Foto: Jochen Seebode (1998)

Abb. 58:

Malipenga nkombo der Tulipo Yafeti *boma* bei einem Tanzwettkampf in Karonga.

Abb. 58a: Im Hintergrund ist ein Namensschild der Gruppe und deren Postadresse zu sehen. Nach weit ausholenden, raumfordernden Tanzschritten setzen die in einer Reihe formierten Tänzer vorsichtig die Füße, die in schweren, locker geschnürten Militärstiefeln stecken, auf den Boden. Deutlich zu erkennen sind die dunkeln Sonnenbrillen der Tänzer.

Abb. 58b: Die Tanzformation wechselt die Seite des Tanzplatzes. Im Hintergrund sind die Musikanten (Kalebassenspieler, Trommler und Sänger) zu sehen.

Foto: Jochen Seebode (1999)

Abb. 59a,b:

Malipenga mighuso der Lwasho *boma* bei einem Tanzwettkampf in Karonga. Die weißen Tanzkostüme (mit engen kurzen Hosen und langärmeligen Hemden) werden mit Baseball-Mützen und teilweise mit Krawatten kombiniert. Das Schuhwerk besteht größtenteils aus weißen Sportschuhen. Die kleinräumigen, fein ziselierten Tanzschritte wirken balletthaft und erzeugen den Gesamteindruck eines sich windenden kollektiven Tanzkörpers.

Foto: Jochen Seebode (1999)

Abb. 60

Samba-Gruppe im Karonga Distrikt während eines Tanzturniers. Die Tänzer dieser Formation tragen Jeanshosen über die bunte Fransen aus Stoff angebracht sind, an den Füßen tragen sie weiße Sportschuhe, einige tragen Kopftücher aus bedrucktem Stoff. Manche Tänzer haben Trillerpfeifen im Mund, in die sie beim Ausführen der beckenbetonenden Tanzschritte rhythmisch hineinblasen. Einer der Tänzer hält einen kurzen Holzspeer (*ngwebo*) in der rechten Hand.

Foto: Jochen Seebode (1999)

Abb. 61:

Nachmittägliche Probensituation einer *Malipenga mighuso boma* (Lwasho *boma*) etwas außerhalb des Dorfes im Karonga Distrikt.

Foto: Jochen Seebode (1999)

Abb. 62:

Tanzplatz mit Unterständen für die Funktionäre der *Malipenga*-Gruppen (*M. mighuso* und *M. nkombo*) bei einem Tanzwettkampf in Ngosi Village (Karonga Distrikt) am 31.10.1998)

Foto: Jochen Seebode

Abb. 63:

Trommeln einer *Samba*-Gruppe vor dem Beginn der *Performance* (1999), die zum "aufwärmen" an einem Feuer aufgereiht sind. Die kleinen Trommeln werden gestimmt und bei der Aufführung an ein Holzgestell befestigt.

Foto: Jochen Seebode (1999)

Abb. 64:

Zum Ende des Tanzwettkampfes, an dem Tanzformationen der Stile *Malipenga nkombo* und *Malipenga mighuso* teilnahmen, gibt es die Möglichkeit für das Publikum die tänzerischen Leistungen zu bewerten. In den letzten Runden des Turniers wird die Darbietung einzelner Tänzer vom Publikum durch die Gabe kleinerer Geldbeträge belohnt.

Abb. 64a: Ein junger Mann löst sich aus dem Publikum, betritt die Tanzfläche und gibt einem Tänzer der "*Tulipa Yafeti boma*" (*Malipenga nkombo*) ein Geldstück in die Hand.

Abb. 64b: Eine junge Frau löst sich aus dem Publikum, betritt die Tanzfläche und gibt einem Tänzer der "*Tulipa Yafeti boma*" (*Malipenga nkombo*) ein Geldstück in die Hand.

Foto: Jochen Seebode (1999)

Abb. 65:

Samba-Gruppe bei einem Tanzwettkampf. Die jungen Tänzer tragen bedruckte Tücher um die Hüften (*chitenje*), darüber einen Gürtel mit bunten Stofffransen und tanzen barfuss. Deutlich erkennbar ist das zweiteilige, gelbe Kleid, das einer der Tänzer als Kostüm trägt.

Foto: Jochen Seebode (1999)

Abb. 66:

Musikinstrumente (Kalebassen) der *Malipenga-nkombo-Gruppe* "British Boma" im Karonga Distrikt. Dazwischen ist eine selbstgefertigte Flöte aus einem Plastikrohr zu erkennen.

Foto: Jochen Seebode (1999)

Abb. 67:

Trommelanordnung einer *Samba*-Gruppe (*tumba*). Daneben der an einem Holzgestell aufgehängte Metallreifen (*chighera*).

Foto: Jochen Seebode (1999)