

Marie Kollek

Miriam Makeba zwischen Kulturen und Kontinenten

Die Repräsentation von › Mama Africa ‹ im Medienensemble der langen 60er Jahre

Kollek, Marie. „Miriam Makeba zwischen Kulturen und Kontinenten: Die Repräsentation von › Mama Africa ‹ im Medienensemble der langen 60er Jahre.“ *Interculture Journal: Zeitschrift für interkulturelle Studien* 23, Nr. 40 (August/2024): 21–32. DOI: 10.24403/jp.1392427.

Abstract

Miriam Makeba, die als ‚Mama Africa‘ im kollektiven Gedächtnis geblieben ist, war eine der ersten südafrikanischen Künstlerinnen, die in den 1960er Jahren eine bemerkenswerte Karriere in den USA und Europa verzeichnen konnte. Dabei bewegte sie sich in zahlreichen Spannungsfeldern kultureller Differenz: zwischen ihrer Identifikation als Schwarze¹, südafrikanische Frau und Sängerin und später als Repräsentantin und (politischem) Sprachrohr eines Kontinents; ebenso im Spannungsfeld zwischen Amerikanisierung und Afrikanisierung. Darunter sind mediale Darstellungen zu verstehen, die entweder amerikanisch assoziierte Merkmale betonen oder afrikanische Aspekte hervorheben, z. B. in Bezug auf Kleidung oder Repertoire. Ein wesentliches Moment in diesem Spannungsfeld ist die Ablehnung Makebas durch Akteure der Musikindustrie in den USA aufgrund ihrer Heirat 1968 mit dem Black Panther-Aktivisten Stokely Carmichael und ihrer Verbindung von Anti-Apartheid-Aktivismus und Bürgerrechtsbewegung. Nicht zuletzt bewegt sie sich auch in einem Spannungsfeld zwischen Selbst- und Fremdpolisierung. In all diesen Bereichen entstehen Konfliktfelder zwischen der Neuverhandlung von Stereotypen und dem gleichzeitigen Verharren in nach wie vor dominanten (post-)kolonialen Repräsentationssystemen, aus denen heraus mediale Darstellungsformen und diskursive Deutungsräume hervorgehen. Anhand der medialen Repräsentation Miriam Makebas im westdeutsch-französischen populärkulturellen Medienensemble werden in diesem Beitrag die konstitutiven Elemente ihrer Identitätskonstruktion sowie die medialen Repräsentationen kultureller Differenz vor dem Hintergrund der Dekolonisierung in den 1960er Jahren herausgearbeitet. Die Analyse basiert auf ausgewählten audiovisuellen Medien, auf den von ihr gesungenen Liedtexten sowie auf ihren Autobiografien von 1987 bzw. 2004. Da Miriam Makebas mediale Repräsentation nicht isoliert betrachtet werden kann, konzentriert sich ein weiterer Teil auf den breiteren gesellschaftlichen Einfluss Miriam Makebas unter Berücksichtigung einer intersektionalen, machtkritischen Perspektive. Hierzu wird anhand ausgewählter Beispiele der Transfer kultureller Elemente mit Bezügen zu Miriam Makeba analysiert, was eine netzwerkartige Perspektive auf die mediale Repräsentation konstitutiver Elemente ihrer Identität ermöglicht.

Schlüsselwörter: Miriam Makeba, Kulturelle Identität, Postkoloniale Populärkultur, Blackness

Miriam Makeba, who is collectively remembered as 'Mama Africa,' was one of the first South African artists to achieve a remarkable career in the USA and Europe in the 1960s. Throughout her career, she navigated numerous fields of tension of cultural difference: Between identifying as a black, South African woman and singer and later as a representative and (political) voice of a continent, but also torn between Americanisation and Africanisation. This includes media representations that either emphasise characteristics associated with America or highlight African aspects. This can refer to clothing, repertoire, cultural behaviour or attributed character features. A key moment in this context is her rejection by players from the music industry in the USA due to her marriage in 1968 to the Black Panther activist Stokely Carmichael and her combination of anti-apartheid activism with the civil rights movement. Last but not least, she also operates in the field of tension between self-politicisation and external politicisation. In all areas, conflicts arise between the renegotiation of stereotypes and the simultaneous persistence in still dominant (post-)colonial systems of representation, from which media representations and discursive spaces of interpretation emerge. Based on Miriam Makeba's media representation in the French and German popular culture, this article examines the constitutive elements of her identity construction as well as the media representations of cultural difference in the context of decolonisation in the 1960s. The analysis is based on a corpus of audiovisual media and on the song lyrics as well as on her autobiographies from 1987 and 2004. A further section focuses on Miriam Makeba's broader social influence, taking into account an intersectional, power-critical perspective, which enables a network-like perspective on the media representation of constitutive elements of her identity.

Keywords: Miriam Makeba, cultural identity, postcolonial pop culture, Blackness

1 Einleitung

„Ich betrachte eine Ameise und sehe mich selbst in ihr; eine schwarze Südafrikanerin, der die Natur sehr viel mehr Kraft verliehen hat, als man es nach ihrer Körpergröße vermuten würde, damit sie die schwere Last eines Rassismus tragen kann, der ihren Geist zerbrechen will. Ich sehe einen Vogel und sehe mich selbst; eine schwarze Südafrikanerin, die sich mit den Flügeln des Stolzes über die Ungerechtigkeiten der Apartheid emporschwingt, des Stolzes eines wunderbaren Volkes. Ich sehe einen Bach und sehe mich selbst in ihm; eine schwarze Südafrikanerin, die unaufhaltsam über harte Hindernisse hinwegfließt, bis sie sich glätten, um eines Tages zu verschwinden – ein Bach, der aus einer Quelle gespeist wird, die vergessen ist, und auf eine Mündung zufließt, die er nie erreichen wird.“ (Makeba und Hall 1988, 5)

Dieses Zitat stammt aus Makebas 1988 ins Deutsche übersetzten Autobiografie *Homeland Blues. Ein Farbige Leben*² (Makeba und Hall 1988). Über diesen Eröffnungssatz der Autobiografie positioniert sich Miriam Makeba in Bezug auf mindestens zwei kulturelle Elemente, die ihr Leben charakterisieren: ihre Identifikation als Südafrikanerin und ihren fortdauernden politischen Kampf für die Befreiung der Schwarzen. Sie hebt hervor, dass die Natur ihr diese Kraft gegeben habe, um unermüdlich gegen den Rassismus zu kämpfen, der „ihren Geist zerbrechen will“. Damit drückt sie aus, dass ihr Widerstand rechtmäßig und von der Natur gewollt ist. Mit Rassismen wird sie sowohl durch die Apartheid in Südafrika als auch in Europa und den Vereinigten Staaten konfrontiert. Ihr zweiter Vergleich mit einem Vogel, der sich stolz über die Ungerechtigkeiten der Apartheid erhebt, verweist darauf, wie sie sich über die Repressionen hinwegsetzt und es ihr gelingt, eine beachtliche Karriere in den USA und in Europa aufzubauen, während sie sich von dort aus für ‚ihr Volk‘ einsetzt. Gleichzeitig bleibt sie Teil einer Gemeinschaft, der sie

sich zugehörig fühlt und aus der heraus sie wirkt. Das Bild des Bachs verweist schließlich sowohl auf die Beharrlichkeit des Widerstandes als auch auf ihre eigene Bescheidenheit, ihre Rolle als Teil eines Ganzen zu sehen, dessen Quelle unbekannt ist und dessen Mündung nie erreicht wird. In diesem Zitat greift Makeba auf Naturmetaphern zurück, um sich selbst zu beschreiben, und bedient damit auch ‚westliche‘ Vorstellungen über ‚Afrika‘. Diese Verortung in der Natur, die Wortwahl sowie die Betonung ihrer Zugehörigkeit zu einer Schwarzen Gemeinschaft erfüllen die Erwartungen der ‚westlichen‘ Leser*innen in Bezug auf Repräsentationen ‚afrikanischer Identität‘. Amerikanische Identifikationsmomente finden sich in diesem Eingangszitat nicht wieder und Makeba betont vor allem ihre Identifikation als Schwarze Südafrikanerin.

Makebas erste Autobiografie erschien zunächst 1987 im Verlag New American Library in New York, in deutscher Übersetzung 1988 im Goldmann Verlag und ebenfalls 1988 bei Bloomsbury Publishing PLC in London. Die Veröffentlichung erfolgte zu einem späten Zeitpunkt ihrer Karriere. Diese begann in der ‚westlichen Welt‘ mit Makebas Rolle im Anti-Apartheids-Film *Come back, Africa* und insbesondere durch ihren Auftritt bei der Premiere 1959 in Venedig, konzentrierte sich dann in ihrer Blütezeit auf den amerikanischen und europäischen Kontext und erreichte mit der Veröffentlichung des Liedes „Pata-Pata“ 1967 ihren Höhepunkt. Danach ebte ihre Popularität Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre ab und Makeba trat forthin vor allem im Rahmen von Festivals in Europa oder auf dem afrikanischen Kontinent auf, während sie in den USA nur noch gelegentlich gastierte. Ko-Autor der Autobiografie ist James Hall, ein Schriftsteller, der zu dieser Zeit in Los Angeles lebte (Dalamba 2008). Die Autobiografie wurde mit einem gewissen zeitlichen Abstand zu den

Anfängen und dem Höhepunkt ihrer Karriere geschrieben und versucht, eine einheitliche biografische Erzählung zu konstruieren (vgl. Lejeune 2016; Bergland 1994). Im Jahr 2004 erschien eine weitere Autobiografie Makebas, *The Miriam Makeba Story*, verfasst in Ko-Autorschaft mit Nomsa Mwamuka und veröffentlicht bei Real African Publishers. Der vorliegende Beitrag berücksichtigt beide Autobiografien.

Die sich im Eingangszitat bereits andeutenden, komplexen kulturellen Identifikationen sollen Thema dieses Beitrags sein. Ich beginne mit einer Kontextualisierung Miriam Makebas, indem ich zunächst auf einige biografische Daten eingehe und den politischen sowie den sozialen Kontext, in dem sie sich bewegt, einordne. Anschließend werde ich das Konzept der kulturellen Identität verorten, bevor ich mit der Analyse beginne. Diese befasst sich mit drei Spannungsfeldern: Afrikanisierung vs. Amerikanisierung, Selbst- vs. Fremdpolitisierung sowie Selbst- vs. Fremdrepräsentation. Ein weiterer Teil beschäftigt sich explizit mit der gesellschaftlichen Dimension, da dieser Aspekt es ermöglicht, das komplexe Netz der Einflüsse und das Selbstverständnis Makebas herauszuarbeiten.

2 Miriam Makeba im Kontext ‚westlicher Gesellschaften‘

Als Miriam Makeba 1959 bei den Filmfestspielen in Venedig anlässlich der Premiere von Lionel Rogosins Film *Come back, Africa* zum ersten Mal auf europäischem Boden sang, betrat sie die Bühne einer westlichen Welt, die ihr einerseits mit Neugier und Faszination begegnete, die ihr andererseits aber auch mit althergebrachten kolonialen Stereotypen und rassistischen Vorurteilen aufwartete. Obwohl sie gerade in Europa überwiegend positive Erfahrungen schildert, z. B. dass sie erfreut ist, dass Schwarze und weiße Personen weitgehend gleichberechtigt sind, lässt sich in ihren Biografien auch eine Begegnung mit Vorurteilen und Stereotypen erkennen. Über ihre Reise zur Premiere schreibt sie z. B., dass Menschen ihre Haut und ihre Haare berühren wollten, da sie noch nie zuvor eine Schwarze Person getroffen hätten (Makeba und Hall, 110f.). Der Film, der unter dem Tarnmantel einer Musikdokumentation gedreht wurde, schildert in einer Mischung aus Dokumentation und Fiktion eindrucksvoll die harte Realität des Lebens Schwarzer Menschen unter dem Apartheid-Regime in Südafrika und gilt als wichtiges Zeugnis der Gräueltaten, das im Westen zur Bewusstseinsbildung und Solidarisierung beigetragen hat. Die Rolle Makebas als Sängerin in dieser Produktion stellte sie gleich zu Beginn ihrer ‚westlichen‘ Karriere in einen politischen Kontext (vgl. Feldstein 2013b). Im Jahr nach der Premiere erlangten 16 afrikanische Staaten ihre Unabhängigkeit, was im Rückblick als ‚Afrikanisches Jahr‘ bezeichnet wird (siehe u. A. Welz 2020, 32). Makebas Heimatland Südafrika, in dem sie 1932 im Johannesburger Township Prospects

als Tochter einer Haushaltshilfe geboren wurde und in liebevollen, aber ärmlichen Verhältnissen bei ihrer Mutter und Großmutter aufwuchs, stand zwar nicht unter Kolonialherrschaft, doch die Schwarze Bevölkerung litt unter einem diskriminierenden, brutalen Apartheid-Regime, das bis in die 1990er Jahre andauerte. Die sozio-politischen Veränderungen in vielen afrikanischen Staaten wirkten sich unmittelbar auf die westeuropäische Erfahrungswelt aus: Bei Kolonialmächten wie Frankreich in Form von politischen, gesellschaftlichen und auch territorialen Auseinandersetzungen – bei Ländern mit ‚indirekten‘³ kolonialen Bezügen brachten diese Veränderungen in Politik, Kultur und Gesellschaft als übergreifender dekolonialer Kontext⁴ mit sich, dass die Beziehungen zu und Repräsentationen von ‚Afrika‘ und ‚Blackness‘ neu verhandelt werden mussten.⁵ Die Dekolonialisierung, auf die ich mir hier beziehe, ist dabei kein Ereignis, welches auf ein konkretes Datum festgelegt werden kann, sondern es handelt sich vielmehr um einen nicht-linearen Prozess, der vor der Unabhängigkeit begann und bis heute wirkt und sich nicht nur auf politische, sondern auch auf ökonomische und kulturelle Bereiche bezieht (Castro de Varela und Dhawan 2015, 16ff.).

Während die eigene Rolle in der Kolonialgeschichte oft ausgeblendet wurde, waren sich die westlichen Staaten in der Ablehnung der Apartheid weitgehend einig und empfanden auch deshalb eine besondere Empathie für Miriam Makeba, die in ihren Liedern und Kommentaren die Situation der Schwarzen Bevölkerung in Südafrika (aber auch darüber hinaus) thematisierte und deren Schaffen westliche Musikästhetik mit Elementen traditioneller Musik verschiedener afrikanischer Länder verband. 1960 wurde Miriam Makeba unter anderem infolge ihrer Mitwirkung an dem Film *Come back, Africa*⁶ aus Südafrika ausgebürgert, während sie sich zu Auftritten in den USA aufgehalten hatte. Daraufhin folgte ein jahrzehntelanges Exil in den USA und ab 1969, nach ihrer Eheschließung mit Stokely Carmichael 1968, in Guinea sowie später einige Zeit in Belgien, bevor sie 1990 der Einladung Mandelas folgte, nach Südafrika zurückzukehren, wo sie bis zu ihrem Tod 2008 lebte und wirkte.

3 Kulturelle Identität und Repräsentation

Nachdem ich nun einige Informationen zu Miriam Makebas Leben sowie den gesellschaftlichen Kontexten erörtert habe, werde ich in diesem Abschnitt die theoretischen Voraussetzungen des Beitrags beschreiben. Dafür werde ich auf die Begriffe der kulturellen Identität und der Repräsentation eingehen.

Die biografischen Ausführungen lassen bereits erkennen, dass sich Miriam Makeba in einer hybriden Konstellation verschiedener kultureller Kontexte befand. Ich arbeite in diesem Beitrag mit dem Konzept der kulturellen Identität nach Stuart Hall, da Hall sich intensiv sowohl mit den theoretischen Konzepten von Kultur und Identität als auch mit dem spezifischen Feld der Repräsentation von ‚Afrika‘ und ‚Blackness‘ sowie mit diasporischer Identität auseinandergesetzt hat. Dabei ist zu beachten, dass Stuart Hall mit seiner Konzeption von Identität nicht der Einzige und auch nicht der Erste war, sondern in einer Denktradition poststrukturalistischer Theoretiker*innen steht, die sowohl einen essentialistischen Kulturbegriff als auch die Vorstellung einer inhärenten Identität ablehnen. Kulturelle Identität ist nichts Immanentes oder Absolutes, sondern vielmehr eine Hervorbringung oder Konstruktion, die sich in einem fortwährenden und nie abgeschlossenen Prozess befindet. Dieser Prozess findet im Rahmen von Repräsentation statt. Identität wird also durch Repräsentationen (re-)produziert und artikuliert. Diese können vom Selbst oder von Dritten ausgehen. Nach Hall, der sich in seinen Arbeiten zu kultureller Identität unter anderem auf Michel Foucault, Frantz Fanon und Antonio Gramsci bezieht, gibt es keine genuine Identität, die repräsentiert werden kann, da Identität erst im Moment der Repräsentation erzeugt wird (Hall 1993, 222). Hall verweist auch darauf, dass koloniale Stereotype vor allem in der Populärkultur fortbestehen, gleichzeitig aber auch gerade hier die Möglichkeit gegeben ist, sie zu hinterfragen. Bezugnehmend auf Jacques Derridas Konzept der *Différance* (Derrida 1967) betont Hall, dass Identität von Differenz geprägt ist, da Bedeutungen und Repräsentationen weder permanent fixiert noch endgültig sind, sondern je nach diskursivem Kontext und Perspektive stetigen Veränderungsprozessen unterliegen (1993, 229). Diese Aushandlung von Repräsentationen von Identität findet nicht im luftleeren Raum statt, sondern innerhalb gesellschaftlicher Strukturen. Machtverhältnisse bestimmen, welche Repräsentationen privilegiert und welche marginalisiert werden. Betrachten wir also die Identität Makebas, so bewegt sich diese immer in einem Verhältnis von Selbst- und Fremdrepräsentation, das in diesem Fall medial vermittelt wird. Als Schwarze Sängerin in Europa und den Vereinigten Staaten wird sie (insbesondere mit Blick auf den Mainstream der Popkultur) während ihrer Karriere vor allem durch *weiße* Medien repräsentiert. Die Deutungshoheit ihrer Rezeption liegt überwiegend in der Hand einer *weißen* Mehrheitsbevölkerung. Dennoch muss anerkannt werden, dass sie mit zunehmender Bekanntheit mehr Möglichkeiten hat, über ihre eigene Repräsentation und Inszenierung zu verfügen.

4 Zwischen Afrikanisierung und Amerikanisierung

Die folgende Analyse wird durch die zu Beginn angeführten Spannungsfelder strukturiert. Zunächst möchte ich auf das Spannungsfeld zwischen Afrikanisierung und Amerikanisierung eingehen. Mit Afrikanisierung sind mediale Repräsentationen von Miriam Makeba gemeint, die mit Afrika assoziierte Aspekte wie die afrikanischen Sprachen, in denen sie singt, Verweise auf ihre südafrikanische Heimat, ihre Kleidung, ihr Gesangsrepertoire, aber auch subtilere, essentialisierende Zuschreibungen von Charaktereigenschaften in Abgrenzung zur westlichen Kultur beinhalten. Diese können Teil einer Selbstinszenierung sein, aber auch durch Fremdzuschreibungen entstehen. Amerikanisierung wäre dann als Gegenpol zu verstehen, indem amerikanische, westliche Attribute zugeschrieben oder angeeignet werden. In den Anfängen ihrer Karriere in Südafrika als Sängerin der ‚Manhattan Brothers‘, der ‚Cuban Brothers‘ und später in der Formation ‚The Skylarks‘ ist auf vielen Fotos zu sehen, dass sie einen westlichen Kleidungsstil anstrebt. Sie trägt enge Cocktail- oder lange Abendkleider, die meist einfarbig und aus glänzendem Stoff wie etwa Seide sind. In ihrer Autobiografie beschreibt sie, dass sie und die anderen Künstler*innen von afroamerikanischen Vorbildern beeinflusst wurden und sich an ihnen sowohl musikalisch als auch in Bezug auf Mode orientierten, auch wenn deren Platten in Südafrika häufig verboten waren und sie sich diese auf illegale Weise besorgen und anhören mussten. Die Bandnamen verweisen ebenfalls auf eine Orientierung an afroamerikanischen Vorbildern. Nachdem sie anfängt, in Europa und den USA aufzutreten, wird sie zur Projektionsfläche für ‚Afrika‘ im weiteren Sinne, aber auch für Südafrika und die spezifische Situation unter Apartheid. Diese Erkenntnis schließt an die Ausführungen von April Sizemore-Barber in ihrem 2012 veröffentlichten Aufsatz ‚The voice of (which?) Africa‘ an, in dem sie sich kritisch mit Makeba als Projektionsfläche westlicher Vorstellungen von ‚Afrika‘ auseinandersetzt (Sizemore-Barber 2012).

In den Medien bezeichnen Autor*innen sie zu Beginn ihrer Karriere häufig als ‚Zulu-Perle‘, « chanteuse zoulou » oder ‚Buntu-Sängerin‘ und heben somit ihre Andersartigkeit hervor (u. A. Sarraute 1964). In den meisten Artikeln, Interviews oder anderen medialen Zeugnissen wird ihr Schwarzsein betont. Damit ergibt sich eine Diskrepanz zwischen dem Bemühen einer westlichen Anpassung Makebas und der Markierung als ‚Schwarze‘, ‚exotische‘ Fremde durch eine *weiße* Mehrheitsbevölkerung.

Während sie einen westlichen Kleidungsstil pflegt und, wie sie in ihrer Biografie beschreibt, versucht, sich den kulturellen Gegebenheiten in den USA anzupassen, gilt dies nicht für ihre Frisur. In ihrer Autobiografie beschreibt sie einen Vorfall, bei dem ihr Haar für einen Auftritt geglättet wurde und sie sich anschließend weinend einschloss und ihr Haar mit heißem Wasser wieder kraus wusch, weil sie sich nicht mehr als sie selbst fühlte (Make-

ba und Hall, 120f.). So trug Miriam Makeba während der Hochphase ihrer Karriere kurz geschorenes Naturhaar. Ab 1963/-64 ist Makeba regelmäßig in den Medien in Frankreich und Deutschland präsent. Ihre Auftritte werden im Fernsehen übertragen und ihre Livekonzerte in Zeitungen angekündigt. In der französischen Zeitung *Le Monde* schrieb Claude Sarraute einen ausführlichen Artikel über Makeba, der im Mai 1964 erschien (*Le Monde*, 18. Mai 1964). Der Artikel ist anerkennend formuliert, bedient sich aber eines Vokabulars, das Makeba als ‚exotische Erscheinung‘ beschreibt und ihre Fremdartigkeit herausstellt:

« Elle est jolie, et même belle : ovale bien modelé, grands yeux ronds, lèvres rendues plus sombres encore par l'éclat des dents, et soudain, barrant curieusement l'arrondi des joues, un profil aquilin. [...] la démarche entravée par une jupe longue, une étole sur ses brunes épaules, et le vaste « hall » de l'Olympia se transforme mystérieusement en salle de concert. Interminables, frénétiques, les applaudissements que feront crépiter les vocalises de la « perle zoulou » de la chanson seront ceux que l'on réserve habituellement aux grands solistes. Miriam Makeba nous arrive, vous le savez, d'Afrique du Sud [...].

Ce qu'elle chante ? Des airs de son pays, douces plaintes, roucoulements soyeux, troués de cris, de claquements de langue, basculant dans le grave, s'échappant dans l'aigu, chants israéliens aux sonorités plus égales, plus profondes, mélodies éthiopiennes où la fantaisie le dispute à l'obscur magie d'intonations d'une troublante raucité.

Elle bouge peu, se trémousse à peine. Son maintien est d'une grande dame de la chanson folklorique et non d'une « super-vedette » de music-hall. Je ne lui ai pas trouvé la chaleur, la force de persuasion qui font le prix d'une Odetta. Elle cultive un genre tout différent. La distinction l'habite et la perfection d'une technique destinée aux raffinés. »⁷

Dieses Zitat verdeutlicht, dass die Autorin den Artikel mit großer Anerkennung verfasste und Miriam Makeba als eine herausragende und ehrwürdige Künstlerin (« grande dame; [...] la perfection d'une technique destinée aux raffinés ») ansieht. Obwohl sich der Artikel positiv über Makebas Auftritt im Olympia äußert, gibt es einige Formulierungen, die auf Klischeevorstellungen zurückgreifen. Während nicht explizit erwähnt wird, dass Makeba eine Schwarze Sängerin ist, gibt es Verweise auf ihre Herkunft Südafrika und auf ihr Erscheinungsbild, nämlich, dass ihre dunkle Hautfarbe ihre weißen Zähne noch heller erscheinen ließe (« [...] lèvres rendues plus sombres encore par l'éclat des dents »). In der Beschreibung ihrer Musik finden sich auch Vergleiche mit tierähnlichen Geräuschen oder Schreien (« troués de cris »), und im gesamten Artikel wird eine mystische, dunkle Atmosphäre beschrieben (« mystérieusement; l'obscur magie »), die Makeba durch ihr Auftreten und ihre Lieder erzeuge. Insgesamt hinterlässt der Artikel den Eindruck, dass die Autorin sehr überrascht von der Wirkungskraft und Perfektion Makebas ist, diese würdigt, während sie gleichzeitig eine Erklärung für die Ausstrahlung und Außergewöhnlichkeit der Sängerin in ihrer ‚Fremd-

artigkeit‘ sucht.

Im Laufe der 1960er Jahre wird Makebas Kleidungsstil zunehmend ‚afrikanischer‘, so trägt sie traditionelle Hüte, Perücken oder Frisuren. Diese Attribute sind dabei nicht ausschließlich der südafrikanischen Kultur zuzuordnen, sondern haben teilweise Bezüge zu anderen afrikanischen Ländern wie Äthiopien oder Guinea. Diese Entwicklungen beschreiben auch Khaya Mchunu und Busisiwe Memela in einem Artikel mit dem Titel ‚Fashioning Resistance: The Unsung Fashions of Miriam ‚Mama Africa‘ Makeba‘, in dem sie die Entfaltung von Makebas Stil und die Konstruktion ihrer Identität vor dem Hintergrund dieser Veränderungen untersuchen (Mchunu und Memela 2019). Miriam Makeba nimmt durch den Stil die ihr zugeschriebene Rolle als Repräsentantin ‚Afrikas‘ an. Nicht nur an ihrem Kleidungsstil, sondern auch an der Art und Weise, wie sie auftritt, an ihrer Körperhaltung, an der Ausdrucksweise ihrer Ansagen und an ihrer zunehmend festeren Stimme im Kontext ihrer Auftritte wird deutlich, dass sie selbstbewusster geworden ist und den Mut hat, den als ‚anders‘ markierten Stil zu tragen.⁸ Ihr ‚afrikanisierter‘ Stil schafft trotz der räumlichen Distanz Nähe zu denen, die sie als Repräsentantin sehen. Im Laufe der Jahre entwickelte sich ihr Spitzname ‚Mama Africa‘, der ihr sowohl von afrikanischen als auch von europäischen und amerikanischen Fans verliehen wurde. Dies bringt sie in die Situation, zwei repräsentative Funktionen gleichzeitig zu erfüllen: Die Erwartungen der afrikanischen Bevölkerung, ihre Anliegen zu vertreten und ihre Kultur zu repräsentieren, sowie die Erwartungen der Europäer*innen, ebenfalls ein ihren Vorstellungen entsprechendes ‚Afrika‘ zu verkörpern. Spätestens ab 1969, mit der Übersiedlung nach Guinea, beeinflusste das Leben dort auch ihren Stil. Zu berücksichtigen ist hierbei, dass es sich bei Guinea um eine 1958 von Frankreich unabhängig gewordene Kolonie und damit um einen jungen Staat handelt, der unter Ahmed Sékou Touré, dem ersten Präsidenten, ein neues Selbstbewusstsein entwickelte; dieses Gefühl des Aufbruchs, des Stolzes und des Neuanfangs überträgt sich auch auf Miriam Makeba. In ihrer Autobiografie schreibt sie, dass sie „in Guinea [...] die traditionelle Haartracht wieder (belebte), den Suki ya maboko.“ (Makeba und Hall, 193).

Gleichzeitig kann ihre ‚Afrikanisierung‘ auch eine Kommerzialisierungsstrategie sein, da sie zum Ende der 1960er Jahre nicht mehr an ihren bisherigen Erfolg anknüpfen kann und in Folge der Heirat mit Stokely Carmichael quasi aus den USA verstoßen wird, da alle Konzerte ihrer Tournee abgesagt werden. Seitdem tritt sie vermehrt in afrikanischen Ländern oder auf Festivals in Europa auf, die einen besonderen Schwerpunkt auf ‚Africa‘ legen. So hat sie mit den Bezügen zu afrikanischen Kultur- und Stilelementen eine ‚Nische‘ gefunden, in der sie ihre Karriere fortsetzen kann. Insgesamt lässt sich in Bezug auf dieses Spannungsfeld festhalten, dass sich Miriam Makeba im Laufe ihrer Karriere zwischen beiden Polen bewegt und medial repräsentiert wird. Dabei wen-

det sie sich über die Zeit verstärkt afrikanischen Kulturelementen zu und nimmt die Rolle als ‚Mama Africa‘ an, insbesondere nach ihrer Übersiedlung nach Guinea.

5 Zwischen Selbst- und Fremdpolitisierung

Ein weiteres Spannungsfeld, das im Zusammenhang mit Makebas Identitätskonstruktion in den Vordergrund rückt, ist das zwischen Selbst- und Fremdpolitisierung. Unter Selbstpolitisierung wird in diesem Zusammenhang eine selbst gewählte politische Aktivität oder Inszenierung Makebas verstanden, die z. B. durch inhaltliche Positionierungen in Interviews, durch Liedtexte oder durch politische Aktivitäten wie für die Vereinten Nationen oder als Diplomatin⁹ für verschiedene afrikanische Länder erkennbar wird. Fremdpolitisierung hingegen sind zugeschriebene politische Aktivitäten und Positionen, die nicht von Makeba selbst gesteuert oder gewollt sind. Wichtig ist in diesem Zusammenhang zu betonen, dass es sich um Pole handelt, die nicht klar voneinander zu trennen sind. Zum einen lässt sich aus dem Material nicht immer eindeutig die ‚wahre‘ Intention Makebas herauslesen, zum anderen ist die dann als vermeintlich ‚wahr‘ identifizierte Position auch Teil eines diskursiven, gesellschaftlichen Gefüges, so dass eine eindeutige Zuordnung zu der einen oder anderen Seite zum Scheitern verurteilt wäre. Ebenso ist es wichtig zu betonen, dass es keine unpolitischen Diskurse gibt, so dass immer eine politische Handlung stattfindet, und sei es nur die Erfüllung einer Norm und damit die Stabilisierung eines Status quo. Die Analyse des Spannungsfeldes ermöglicht dennoch einen Einblick in die Auseinandersetzungen, die auf diesem uneindeutigen Gebiet geführt werden, und liefert damit wichtige Erkenntnisse in Bezug auf die Identitätskonstruktion und die mediale Repräsentation Makebas. Anhand ihrer Autobiografien lässt sich sehr gut nachvollziehen, inwiefern ihre Politisierung eine Dynamik sowohl innerer Überzeugungen als auch äußerer Umstände ist, die den Lebensweg der Sängerin von Anfang an begleitet hat. Bereits durch ihre Ausweisung aus Südafrika und ihr Exil in den USA wurde sie zum Politikum. Da sie zum Zeitpunkt des Konflikts bereits eine bekannte Persönlichkeit war, erregte der Fall Aufmerksamkeit und polarisierte die Öffentlichkeit in Bezug auf die Situation der Schwarzen in Südafrika, weckte aber insbesondere auch Empathie für Makebas persönliches Schicksal. Zwar äußerte sich Makeba zu dieser Zeit nicht dezidiert politisch, doch spielte sie eine wichtige Rolle in Lionel Rogosins Anti-Apartheids-Film *Come back, Africa* (1959), der heimlich unter dem Deckmantel eines Musikfilms produziert wurde, während die eigentliche Absicht, den Alltag unter einem rassistischen Regime zu dokumentieren, den südafrikanischen Behörden erst bekannt wurde, als der Film bereits öffentlich gezeigt wurde. In Kombination mit Makebas Gesang und ihrer ‚Afro-Frisur‘ erregte der Film große Aufmerksamkeit und war gleich-

zeitig eine Provokation für die südafrikanische Regierung, der Miriam Makeba als Schauspielerin ein Handlungsfeld für eine repressive Reaktion bot: Die Sängerin wurde ausgebürgert. Obwohl der Film auf internationalen Filmfestivals in Venedig, Berlin, Edinburgh und Vancouver gezeigt und von Kritiker*innen gelobt wurde, zögerten Verleiher*innen und Kinobetreiber*innen, ihn einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Erst nach dem Massaker von Sharpeville im März 1960 gewann der Film schlagartig an Aufmerksamkeit und Bedeutung.¹⁰ *Der Spiegel* berichtete am 10. Mai 1960 darüber unter dem Titel ‚Heiß wie Semmeln‘ und beschrieb, dass das Interesse an dem Film zunächst ausblieb, da er nicht die Elemente eines Kassenschlagers enthielt (*Der Spiegel* 10.05.1960). Dies änderte sich schlagartig aufgrund der politischen Ereignisse.

Durch ihren Auftritt in dem Film und die anschließende Rezeption wurde auch die Politik auf sie aufmerksam, sodass sie immer wieder von Botschaften und Politiker*innen kontaktiert und eingeladen wurde. Den ersten politischen Auftritt hatte sie 1963, als sie bei der 18. Sondersitzung des ‚Special Committee Against Apartheid‘ der Vereinten Nationen sprach und zum Boykott des südafrikanischen Apartheid-Regimes aufrief (UN audiovisual library 16.07.1963). Im darauffolgenden Jahr trat sie z. B. bei der Geburtstagsfeier von John F. Kennedy auf, der sich durch sie ebenfalls politisch gegen die Apartheid positionierte.

1966 bringt Makeba gemeinsam mit Harry Belafonte das preisgekrönte Album ‚An Evening With Belafonte / Makeba‘ heraus. *Der Spiegel* konstatiert dazu, dass neun von zwölf Liedern politisch wären und in „Zulu Sprache“ verschiedene politische Themen ansprächen. Der Unterton des kurzen Artikels ist eher negativ und besonders der letzte Satz sticht hervor, da er den Artikel auf abrupte Weise abzuschneiden scheint: „Nur drei Liedtexte sprechen von Kindern und Liebe“ (*Der Spiegel* 14.08.1966). Es ist richtig, dass mehrere der Lieder die Situation Schwarzer Menschen thematisieren und somit auch eine politische Botschaft tragen. Um dies zu illustrieren, gehe ich kurz auf den Text des Liedes ‚Give Us Our Land (Mabayeke)‘ ein, welches von der Kolonisierung durch *Weißer* handelt:

Thina sizwe (Thina sizwe esintsundu)
Sikhalela (Sikhalela izwe lethu)
Elathathwa (Elathathwa ngabamhlophe)
[...]

Übersetzung:¹¹
Wir, die Nation (Wir, die Schwarze Nation)
Wir weinen (Wir weinen um unser Land)
Genommen (von den Weißen genommen)
[...]

Der Text des Liedes hat eindeutig einen politischen Hintergrund. Er stellt einen Antagonismus zwischen einer Schwarzen Nation und den *weißen* Tätern her. Das Lied ist sehr emotional und beschreibt dabei Trauer und weniger politischen Wider-

stand oder Gewalt. Dies trifft auf mehrere der Lieder zu. Eines der bekanntesten aus der Veröffentlichung mit Belafonte ist der Titel ‚Hurry, Mama, Hurry! (Khawuleza)‘, das aus der Perspektive eines Kindes erzählt, das seine Mutter auffordert, sich zu beeilen, um nicht von der Polizei erwischt und verhaftet zu werden. Es ist ein traditionelles südafrikanisches Lied, das die Situation der Schwarzen und die Angst vor Repressalien durch die Polizei beschreibt. Gleichzeitig ist das Lied durch diese Beschreibung, welche Makeba häufig in der Anmoderation aufgreift¹², bereits politisch und weckt bei den Zuhörer*innen Empathie.

Im Jahr 1967 lernt Makeba auf ihrer ersten Tournee auf den afrikanischen Kontinent nach der Ausbürgerung, die sie unter anderem nach Guinea, Liberia und Tansania führt, den Black Panther Aktivisten Stokely Carmichael kennen. Carmichael befand sich zu diesem Zeitpunkt auf dem afrikanischen Kontinent, um mit einer Vortragsreise für eine Panafrikanische Bewegung zu werben und die Bürgerrechtsbewegung der USA und anti-koloniale, (pan-)afrikanische Bewegungen zusammenzubringen. Die Heirat der beiden 1968 führte zu einem Bruch Makebas mit vielen Konzerthäusern und Labels in den Vereinigten Staaten, da sie nun vor allem in den USA explizit als politische Aktivistin gesehen wird und die Musikindustrie Angst hat, sie weiterhin zu engagieren. Tyler Fleming veröffentlichte 2016 einen Beitrag zur Rezeption Miriam Makebas im Zusammenhang mit ihrer Ehe mit Stokely Carmichael und reflektiert darin ihre Rolle in der Anti-Apartheids- und Bürgerrechtsbewegung (Fleming 2016). Während er anerkennt, dass die Heirat einen Einfluss auf ihre Karriere in den USA gehabt habe, argumentiert er auch, dass sich der Musikgeschmack der Bevölkerung verändert hatte und dies ebenfalls ein Grund dafür gewesen sei, dass Miriam Makeba weniger Auftritte bekommen habe oder Tourneen vollständig abgesagt worden seien. Während Miriam Makeba in ihrer ersten Biografie die Schuld für den Zusammenbruch ihrer Karriere in den USA in ihrer Ehe sah und eine sehr plötzliche Zurückweisung schilderte, reflektiert sie in der 2004 erschienenen Autobiografie, dass dies nicht der einzige Grund war und dieser Prozess auch nicht von heute auf morgen geschah, und schwächt damit ihr Urteil über die Akteure der Musikindustrie ab. Während es demnach unterschiedliche Perspektiven auf das Ende ihrer Blütezeit in den USA gibt, lässt sich allgemein festhalten, dass sie Konzertabsagen und Vertragsauflösungen erlebte und als Konsequenz, aber auch aufgrund des politischen Drucks, mit Carmichael nach Guinea emigrierte. *Der Spiegel* berichtet 1969 über Makeba, und zwar im Zusammenhang mit ihrem Ehemann Stokely Carmichael. Im April veröffentlicht die Zeitschrift ein Interview mit Carmichael unter der Überschrift ‚Amerika Niederbrennen, das wäre Phantastisch [sic!]‘ (*Der Spiegel* 20.04.1969). In dem Interview wird Makeba in diesen politischen Kontext gestellt und steht im Schatten der Aktivitäten ihres Ehemannes. In *Le Monde* ist es wieder Claude Sarraute, die über Makeba

berichtet. Bemerkenswert ist ihr Artikel vom 22. März 1969, in dem die Autorin beschreibt, dass Makeba ihre Fesseln abgeworfen hätte und die Ungerechtigkeiten nicht weiter hinnehmen würde (*Le Monde* 22.03.1969).

Sie schreibt:

« Miriam Makéba a jeté sa jupe entravée aux orties, elle a retrouvé sous le drapé éclatant du boubou ancestral la liberté du mouvement, l'aisance souveraine qui lui ont valu depuis les surnoms de ‚panthère‘ ou de ‚princesse de la brousse‘ ».¹³

Auch hier wird diese Entwicklung im Zusammenhang mit Carmichael gesehen, diesmal ist diese Politisierung aber positiv gewertet. In ihrem Buch *How it feels to be free: Black Woman Entertainers and the civil rights movement* zeigt Ruth Feldstein diesen Bezug auf. Sie stellt dar, wie Makeba eine performative Brücke zwischen der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und dem Anti-Apartheids-Aktivismus in ihrer Heimat Südafrika schlägt. Ihre Politisierung zeigt sich besonders deutlich in einem Interview, das sie 1969 dem finnischen Fernsehsender *Yle* gibt. Darin bezieht Miriam Makeba klar Stellung gegen Kolonialismus und Apartheid und kritisiert die *Weiß*en als vermessene und illegitime Unterdrücker. Sie weist darauf hin, dass es nicht möglich sei, als Schwarze Südafrikaner unpolitisch zu sein, und dass sie zwangsläufig mit Ungerechtigkeiten und Rassismen konfrontiert werde und somit allein durch die Beschreibung der Situation der Schwarzen eine politische Position einnehme.¹⁴ In diesem Interview macht sie ebenfalls deutlich, dass für sie Bürgerrechtsbewegung, Anti-Apartheids- sowie antikoloniale Bewegungen zusammengedacht werden müssen. Sie sagt: „The white man, wherever he is, whether he is in the majority or the minority, he rules [...] it just proves to everyone that we just have to keep fighting [...]“. Die Analyse verdeutlicht, dass sich Miriam Makeba in einem gleitenden Zustand zwischen Selbst- und Fremdpolitisierung befindet und dass eine Tendenz zunehmender Politisierung in Verbindung mit wachsendem Selbstbewusstsein zu beobachten ist. An dieser Stelle tritt zu Tage, wie untrennbar das Spannungsfeld Afrikanisierung vs. Amerikanisierung mit der hier betrachteten Problematik verbunden ist. Zunehmende Afrikanisierung und wachsendes Selbstbewusstsein bewirken hier auch eine deutlichere politische Positionierung Makebas zur Situation der Schwarzen Südafrikas und darüber hinaus. Zusammenfassend offenbart das Spannungsfeld die komplexe Inszenierung Makebas, die bereits zu Beginn ihrer Karriere im Westen durch ihr Vertreibungsschicksal zum Politikum wird und sich im Laufe ihrer Karriere fortlaufend zwischen einer unfreiwilligen und einer bewussten politischen Repräsentation bewegt.

6 Zwischen Selbst- und Fremdrepräsentation

Das Spannungsfeld von Selbst- und Fremdrepräsentation ist wissenschaftlich schwer zu analysieren, da individuelle Entscheidungen der Selbstdarstellung und -inszenierung nicht von einem übergeordneten Diskurs zu trennen sind und somit eine Selbstexotisierung oder Selbstinszenierung immer auch von Erwartungen, sedimentierten Repräsentationen und diskursiven Vorannahmen abhängt und keine unabhängige oder inhärente bzw. authentische Repräsentation der Identität existiert. Unter bestimmten Voraussetzungen kann Selbstexotisierung auch als strategischer Essentialismus im Verständnis von Gayatri Chakravorty Spivak (Spivak 2023 [1988]) interpretiert werden, bei dem Minderheiten geteilte Zuschreibungen und Identifikationen annehmen, um sich selbst zu repräsentieren und um die eigene Handlungsfähigkeit zu befördern. Hier stellt sich die Frage, wie gesellschaftliche Machtstrukturen mit der Inszenierung gerade im Kontext medialer Repräsentation zusammenhängen. Wichtig ist auch zu reflektieren, dass populäre Figuren wie Miriam Makeba auch ökonomischen und strategischen Aushandlungen unterliegen. Gerade bei international bekannten Stars wie Miriam Makeba spielen Produzent*innen, Medien und ökonomische Abhängigkeiten eine große Rolle. Zunächst lässt sich feststellen, dass in der überwiegenden Berichterstattung Makebas Andersartigkeit durch die Betonung ihres Schwarzseins oder die Erwähnung ihrer südafrikanischen Herkunft hervorgehoben wird. Diese Beschreibung geht von einer *weißen* Mehrheitsbevölkerung aus, die Makeba in der Folge als ‚fremd‘ und ‚nicht zugehörig‘ markiert. Gleichzeitig nimmt Makeba diese Zuschreibungen an, sie scheint sich dadurch nicht ausgeschlossen zu fühlen – im Gegenteil, sie nimmt die ihr gegebene Plattform an und betont in Interviews und Moderationen immer wieder ‚ihr Volk‘ oder ‚ihre Heimat‘, so dass trotz des jahrzehntelangen Exils und der verschiedenen westlichen kulturellen Einflüsse ein starkes Zugehörigkeitsgefühl erkennbar wird. Sie scheint sich nie die Frage zu stellen, inwieweit sie nun eher der ‚westlichen‘, z. B. US-amerikanischen Kultur angehöre. Das Gefühl einer Zugehörigkeit zu den USA wird auch durch die bestehenden Rassismen in den Vereinigten Staaten und die Ablehnung Makebas ab Ende der 1960er Jahre erschwert. Zu Beginn ihrer Karriere scheint der Anpassungsdruck groß zu sein und es ist eine ‚westliche‘ Annäherung zu erkennen, wobei sie immer wieder von den ‚westlichen‘ Gesellschaften als ‚fremd‘ markiert wird. Später zeigt sie eher traditionelle Elemente ihrer südafrikanischen Kultur oder anderer afrikanischer, aber auch der karibischen Kultur und wird so zur umfassenden Repräsentations- und Identifikationsfigur für eine (internationale) Schwarze Gemeinschaft. Im Laufe der Zeit wird ein selbstbewusster Bruch immer deutlicher, wenn sie sich z. B. bei der Anmoderation des von der westlichen Mehrheitsbevölkerung so betitelten ‚Click

Songs‘ (Originaltitel in Xhosa ‚Qongqothwane‘) darüber moquiert, dass ‚die Unterdrücker‘ diese bestimmten Laute, die zu ihrer Muttersprache gehören, nicht aussprechen und somit den richtigen Titel des Liedes nicht nennen könnten. Die Sprache ist also Teil ihres politischen Instrumentariums und Teil ihrer Selbstdarstellung.

Das diskursive Feld zwischen Fremdzuschreibungen und Selbstidentifikation der Sängerin macht also deutlich, dass sie zwar als ‚fremd‘ markiert wird und sich selbst aber entsprechend identifiziert und inszeniert.

7 Kulturelle Transfers

Der letzte Aspekt, den ich hervorheben möchte, ist der Transfer kultureller Elemente mit Bezug zu Miriam Makeba. Damit sind sowohl Aneignungen kultureller Aspekte durch Makeba als auch die Aufnahme kultureller Elemente durch anderen Musiker*innen gemeint. Durch den Blick über die personale Identität Makebas hinaus in den diskursiven Raum der gesellschaftlichen Struktur als Deutungs- und Konstitutionsfeld der Artikulation von Makebas Identität wird es möglich, die Sängerin in einem Netzwerk des kulturellen Austauschs zu verorten und die Machtstrukturen der Transfers unter Berücksichtigung einer intersektionalen Perspektive aufzuzeigen. Ich weise darauf hin, dass Miriam Makeba gerade in ihrer zugeschriebenen Position als Repräsentantin ‚Afrikas‘ kulturelle Elemente afrikanischer Traditionen annimmt und diese repräsentiert. Auch ihre Anpassung an einen westlichen Kleidungsstil zu Beginn ihrer Karriere sowie ihre Interpretationen von Liedern aus verschiedenen Kulturen und in verschiedenen Sprachen zeugen von kulturellen Zirkulationen und Einflüssen. Für diese Analyse sind jedoch vor allem die Formen der Transfers interessant, bei denen Miriam Makeba als Quelle identifiziert werden kann, da hier die Reichweite Makebas sowie die Verwertungs- und Deutungszusammenhänge in den Untersuchungsländern offengelegt werden können. Daher werde ich mich im Folgenden zwei konkreten Beispielen aus Deutschland und Frankreich widmen.

Ein direkter Einfluss lässt sich bei einem der bekanntesten französischen Sänger der Zeit, Serge Gainsbourg, feststellen. In einem ‚Discorama‘-Interview von 1965 verrät er, dass seine Musik von der nigerianischen Folklore inspiriert sei und sein Lied ‚New York‘ auf afrikanische Rhythmen zurückgehe. Im Interview in der Sendung, geführt von Denise Glaser und ausgestrahlt am 03.01.1965, sagt er: « Les rythmes ne sont pas nouveaux, ils viennent du folklore nigérien. »¹⁵ woraufhin Denise Glaser erwidert, dass die Verbindung französischer Sprache mit diesen Rhythmen eine Neuerung darstelle, und auf ihre Frage hin, warum er sich für afrikanische Rhythmen entschieden habe, antwortet Gainsbourg: « Parce que nous sommes au XXe siècle, et du moins à côté des guitares électriques, il faut s'imposer par quelque

chose de violent.»¹⁶ Hier wird die Aufnahme afrikanischer musikalischer Einflüsse sehr deutlich, genauso wie ihre Bewertung. In einem anderen Interview wird er noch expliziter:

« Je ne suis pas déboussolé pour autant, je suis très africanisé. Parce que j'ai entendu des disques africains, du folklore nigérien, kenyan, tout ça. Et puis aussi Miriam Makeba et ça m'a ... Je trouvais que c'était la résultante logique du jazz moderne.»¹⁷

Kritisch anzumerken sind in diesem Fall die Herrschaftsbeziehungen und ökonomischen Verhältnisse; so profitierte der französische Sänger von der Aneignung afrikanischer Rhythmen und Einflüsse, während viele der Urheber*innen dieser Musik ökonomisch nicht daran beteiligt wurden.

Ein analoges Beispiel aus dem deutschen Kontext stammt aus der Sendung ‚Howard Carpendale und seine Lieder. Mein Weg zu dir.‘ In der Sendung interpretiert der *weiße* südafrikanische Sänger das Lied ‚Pata-Pata‘, durch das Miriam Makeba 1967 ihren Karrierehöhepunkt erreichte. Das Lied bezieht sich auf einen Tanz, der Mitte der 1950er Jahre in Südafrika vor allem innerhalb der Schwarzen Bevölkerung sehr beliebt war. Darüber hinaus hatte das Lied bereits eine lange Geschichte in Südafrika, bevor es von Makeba neu aufgenommen wurde und war Gegenstand von Aufnahmen und Interpretationen verschiedener südafrikanischer Musiker*innen (Allingham 2009). Das soziale Milieu, in dem der Tanz praktiziert und später das Lied Pata-Pata gespielt wurde, waren vor allem prekäre Arbeitermilieus sowie die Elendsviertel Johannesburgs. Die Interpretation durch einen *weißen* Südafrikaner kann daher kritisch gesehen werden, da er eine privilegierte Position in Südafrika besetzte und das Lied somit nicht seiner eigentlichen Sprecherposition gerecht wird. In der Anmoderation sagt er:

„Es ist Pata-Pata Time. Das heißt ich möchte Sie sehr weit weg entführen, 10000 km in meine Heimat Südafrika. Und wenn man in Südafrika diesen heißen Rhythmus hört, dann tanzt man dazu Pata-Pata. Pata-Pata ist ein Tanz, den die Schwarzen in Südafrika tanzen, wenn sie von der schweren Arbeit in den Goldminen nach Hause kommen und wenn man abends um die Dörfer in der Nähe von Johannesburg fährt, hört man überall den heißen Rhythmus von Pata-Pata und sieht die Schwarzen dazu tanzen, man denkt, sie würden aus Fröhlichkeit tanzen, doch wer die Schwarzen besser kennt, der weiß, dass die tanzen, um all ihre Traurigkeit zu vergessen.“

Während seines Auftritts tanzen Schwarze Menschen in Kostümen, die ‚wilde‘ Afrikaner*innen darstellen sollen: Menschen in Baströcken und knapper Kleidung, deren Kostüme eindeutig eine Nachahmung afrikanischer Kleidung erkennen lassen. Danach spielt eine Gruppe namens ‚Sounds of Africa‘, die zu dieser Zeit eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. Sie führt ein ‚wildes Spektakel‘ auf, schreit und pfeift, tanzt und trommelt und schöpft dabei aus der gesamten Bandbreite gängiger europäischer Stereotype über Afrika. In der Sendung Aspekte vom 26.09.1980 berichtet der Moderator Alexander U. Martens über die Tanzgruppe

‚Sounds of Afrika‘ und stellt fest, dass diese „wohl ziemlich repräsentativ für das (ist), was sich viele von uns als Eindruck von afrikanischer Kultur darstellt“ und schließt an, die Gruppe wäre „ein Eindruck von an Schau und Kommerz orientierten Klischees, für Europäer“.¹⁸

Nach dem Auftritt der Musikgruppe sagt Carpendale:

„Leider ist nicht alles in mein [sic!] Heimat so fröhlich, wie es hier aussieht bei Sounds of Africa. Tja, Südafrika. Ich habe 19 Jahre meines Lebens da verbracht, meine ganze Kindheit. Und ich kann Ihnen sagen, Südafrika ist ein herrliches Land. Goldene Strände, Kornfelder, ganze Jahr rum [sic!] scheint die Sonne. Aber Südafrika ist nur ein schönes Land, wenn man das Glück hat als Weißer geboren zu sein. Ich bin kein Politiker, ich kann mich nur als Sänger und als Komponist dazu äußern und das hab ich getan in ein [sic!] Lied, den [sic!] ich allen Schwarzen und Weißen in Südafrika widmen möchte, in die [sic!] Hoffnung, dass die eine Lösung für alle [sic!] ihre Probleme finden. Und vor allen Dingen eine friedliche Lösung. Diesen [sic!] Titel heißt ‚Johannesburg‘.“

Ähnlich wie Makeba bemüht sich Carpendale in seiner Anmoderation darum, den Song in seine politischen und kulturellen Zusammenhänge einzuordnen, um ihn so dem deutschen Publikum näherzubringen. Im Gegensatz zu Makeba kann dieses Bestreben nach kultureller Vermittlung im Fall Carpendales aufgrund seiner sozialen Position als *weißer* Südafrikaner jedoch ambivalent gesehen werden. Eine wohlwollende Interpretation würde Carpendale in ein positives Licht rücken, da er der Situation der Schwarzen eine Bühne bietet. Kritisch könnte angemerkt werden, dass er sich als *weiße* Person eine Rolle aneignet. Ebenso wenig macht er transparent, dass es sich um eine Cover-Version der Interpretation von Miriam Makeba handelt. Die Tanzeinlage der Musikgruppe verunglimpft Makebas Interpretation durch ihre an europäische Fremdvorstellungen von Afrika angepasste und exotisierte Inszenierung. Carpendale nutzt sowohl das Lied als auch die Musikeinlage, um sein eigenes Werk ‚Johannesburg‘ geschickt einzuführen und zu legitimieren, indem er es in eine vermeintlich authentische musikalische Tradition der „südafrikanischen Kultur“ stellt.

Als *weißer* Südafrikaner, der 1966 legal und freiwillig nach Europa übersiedelte, steht seine privilegierte Situation im Kontrast zu Miriam Makebas prekärer Position als Exilantin. Carpendale bedient sich ihres Werks, um sich selbst auf der Seite der Schwarzen zu positionieren. Ein vom ZDF protokollierter Zuschaueranruf in Bezug auf die Show zeigt, dass Carpendales Auftritt auch vom Publikum kritisch betrachtet wurde: „Carpendale mache hier eine schmierige Sache, reite auf der Welle der Apartheid mit und raffe viel Geld.“¹⁹

Die beiden Beispiele illustrieren, dass Miriam Makeba eine beachtliche Reichweite in Frankreich wie in der Bundesrepublik hatte und die beiden berühmten Sänger aus unterschiedlichen Genres sich von ihr inspirieren lassen. Insbesondere bei Carpendale wird auch eine Kommerzialisierungsstrategie deutlich.

8 Fazit

Die Analyse zeigt die Konstruktion der Identität Miriam Makebas, ihre mediale Repräsentation und die Aushandlung kultureller Differenz vor dem Hintergrund der Dekolonisation in Westdeutschland und Frankreich. Sie erlaubt Rückschlüsse auf die Komplexität des Geflechts von Repräsentationen und Identifikationen. In der medialen Berichterstattung finden sich keine Hinweise auf eine Reflexion von Kolonialismus oder Dekolonisierung. Allerdings werden politische Positionierungen und Solidarisierungen gegen Apartheid deutlich. Bemerkenswert ist die Diskrepanz zwischen dem Selbstverständnis Miriam Makebas, die sich auch als Repräsentantin antikolonialer und panafrikanischer Bewegungen versteht und in dieser Rolle seitens afrikanischer Fans und gesellschaftlicher Akteure wahrgenommen wird, und der westlichen Wahrnehmung, die ihre Funktion als Repräsentantin Südafrikas und der Anti-Apartheid von einem breiten antikolonialen Verständnis zu trennen versucht. Ihre politischen Aktivitäten werden in der Berichterstattung überwiegend ausgeklammert, insbesondere ihr Brückenschlag zwischen antikolonialen, panafrikanischen und Anti-Apartheids-Bewegungen. Während diese Reflexion ausbleibt, wird deutlich, dass die Darstellungen in dekolonialen Kontexten stattfinden, die es ermöglichen, einer emanzipierten, starken Schwarzen Frau eine mediale Bühne zu geben. Sie wird zwar teilweise mit (post-)kolonialen Stereotypen und Exotisierungen belegt, erfährt aber auch große Anerkennung. Miriam Makeba hatte in den langen 1960er Jahren eine enorme Reichweite und gilt als Wegbereiterin der so genannten ‚Weltmusik‘. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Miriam Makeba eine der wichtigsten Figuren der Populärkultur der 1960er Jahre ist, wenn es um die Vermittlung afrikanischer kultureller Identität geht. Die Sängerin steht somit in sehr anschaulicher Art und Weise für eine hybride diasporische Identität, die sich im Wechselspiel zwischen westlichen Projektionen, afrikanischer Aneignung und Selbstdarstellung bewegt.

Literatur

Allingham, Rob. 2009. "From ‚Noma Kumnyama‘ to ‚Pata Pata‘. A history." *African Music: Journal of the International Library of African Music* 8 (3), 117–131. <https://doi.org/10.21504/amjv8i3.1831>

Bergland, Betty. 1994. "Postmodernism and the autobiographical subject: reconstructing the ‚Other.‘" In *Autobiography and Postmodernism*, herausgegeben von Kathleen M. Asley, Leigh Gilmore, und Gerald Peters, 130–66. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.

Castro Varela, María do Mar, und Nikita Dhawan. 2015. *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839403372>

Dalamba, Lindelwa. 2009. "Storing and storying lives: the biographical illusion in three musicians' autobiographies." *South African Music Studies* 28 (1), 55–72. <http://dx.doi.org/10.4314/samus.v28i1.44075>

Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.

Feldstein, Ruth. 2013a. *How It Feels to Be Free: Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195314038.001.0001>

Feldstein, Ruth. 2013b. "Screening antiapartheid: Miriam Makeba, 'Come Back, Africa', and the transnational circulation of black culture and politics." *Feminist Studies* 39 (1), 12–39. <http://dx.doi.org/10.1353/fem.2013.0014>

Fleming, Tyler D. 2016. "A marriage of inconvenience: Miriam Makeba's relationship with Stokely Carmichael and her music career in the United States." *Safundi*, 17 (3), 312–338. <https://doi.org/10.1080/17533171.2016.1176720>

Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.

Hall, Stuart. 1993. "Cultural Identity and Diaspora." In *Framework* 36, 222–237. <https://doi.org/10.1215/9781478021223-016>

Lejeune, Philippe. 2016, orig. 1980. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Éditions du Seuil.

Makeba, Miriam, und James Hall. 1988. *Miriam Makeba. Homeland Blues. Ein Farbiges Leben*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.

Makeba Miriam, und James Hall. 1988. *Makeba. My Story*. London: Bloomsbury Publishing PLC.

Makeba Miriam, und James Hall. 1987. *Makeba. My Story*. New York: New American Library.

Mwamuka, Nomsa, und Miriam Makeba. 2004. *Makeba. The Miriam Makeba Story*. Johannesburg: STE Publishers/ Real African Publishers.

Mchunu, Khaya, und Busisiwe Memela. 2019. "Fashioning Resistance: The Unsung Fashions of Miriam 'Mama Africa' Makeba." *Alternation Special Edition* 26, 71–97. <https://doi.org/10.29086/2519-5476/2019/sp26a3>

Sizemore-Barber, April. 2012. "The Voice of (Which?) Africa: Miriam Makeba in America." *Safundi* 13 (3–4), 251–276. <https://doi.org/10.1080/17533171.2012.715416>

Spivak, Gayatri C. 2004 [1988]. "Can the subaltern speak?" In *Imperialism. Critical Concepts in Historical Studies Volume III*, herausgegeben von Peter H. Cain und Mark Harrison, 171–219.

London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003101536>
 Welz, Martin. 2020. *Afrika seit der Dekolonisation*. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. <https://doi.org/10.17433/978-3-17-032788-7>

Archivmaterial und digitale Quellen

Andro, Pierre, Reg. *La sono était pourrie*. Radiodiffusion Télévision Française. 1964. Video. <https://madelen.ina.fr/content/la-sono-etait-pourrie-77714>, abgerufen am 31.01.2024.

Aspekte, 26.09.1980: Protokoll des Telefondienstes (ZDF Presse- und Öffentlichkeitsarbeit) (Archivnummer: 0010818200).

Discorama. « Interview de Serge Gainsbourg par Denise Glaser ». *L'INA éclaire l'actu*. 03.01.1965. Video. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i05063703/interview-de-serge-gainsbourg-par-denise-glaser>, abgerufen am 31.01.2024.

Howard Carpendale. Mein Weg zu dir, 01.01.1981: Protokoll des Telefondienstes (ZDF Presse- und Öffentlichkeitsarbeit) (Archivnummer: 0011337501).

Sarraute, Claude. « Miriam Makeba ». *Le Monde*. 18.05.1964. https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/05/18/miriam-makeba_2139152_1819218.html, abgerufen am 31.01.2024.

Sarraute, Claude. « Miriam Makeba ». *Le Monde*. 22.03.1969. https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/03/22/miriam-makeba_2434223_1819218.html, abgerufen am 31.01.2024.

Unbekannter Autor. „An Evening With Belafonte / Makeba“. *Der Spiegel* 34/1966 14.08.1966. <https://www.spiegel.de/kultur/an-evening-with-belafonte-makeba-a-dea684d4-0002-0001-0000-000046413982>, abgerufen am 31.01.2024.

Unbekannter Autor. „Südafrika. Heiß wie Semmeln“. *Der Spiegel* 20/1960. 10.05.1960. <https://www.spiegel.de/kultur/heiss-wie-semmeln-a-d5d11423-0002-0001-0000-000043065709>, abgerufen am 31.01.2024.

Unbekannter Autor. „Amerika Niederbrennen. Das wäre phantastisch“. *Der Spiegel* 17/1969, 20.04.1969. <https://www.spiegel.de/politik/amerika-niederbrennen-das-waere-phantastisch-a-97bd35a9-0002-0001-0000-000045741689>, abgerufen am 12.02.2024.

United Nations. „Miriam Makeba (16.07.1963) 18th Meeting of Special Committee Against Apartheid“. *UN Audiovisual Library*, n. d., Video. <https://media.un.org/avlibrary/en/asset/d255/d2553678>, abgerufen am 12.02.2024.

Musicalidade „Miriam Makeba – Qongqothwane The Click Song Live, 1963“. *YouTube*. 07.07.2023. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=n-4U2hfMpnk>, abgerufen am 10.06.2024.

Miriam Makeba Official Channel. „Miriam Makeba – Click Song

(Qongqothwane) (Live)“. *YouTube*. 06.02.2015. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=vhgb60Qsjrs>, abgerufen am 10.06.2024.

Miriam Makeba Official Channel. „Miriam Makeba – Khawuleza (Live 1966)“. *YouTube*. 17.03.2015. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=Fqdcz0eYLSQ>, abgerufen am, 10.06.2024.

cosmicrat. „Miriam Makeba Interview 1969“. *YouTube*. 03.03.2010. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=wONkMpb17N8>, abgerufen am 10.06.2024.

Endnoten

1. Das Wort 'Schwarz' wird in diesem Beitrag groß geschrieben und verweist damit auf den Umstand, dass es sich dabei um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt und nicht um eine reelle 'Eigenschaft', die auf die Hautfarbe zurückzuführen ist.
2. Englischer Originaltitel: *Makeba: My Story*. (1987).
3. Der Ausdruck 'indirekte koloniale Bezüge' bedeutet nicht, dass europäische Länder ohne eigene Kolonien von ökonomischen Beziehungen und kulturellem Überlegenheitsdenken gegenüber Kolonien ausgeschlossen waren.
4. Der Begriff 'dekolonialer Kontext' betont, dass auch Länder, die nicht direkt in die Kolonialisierung involviert waren, von der Dekolonisierung betroffen sind, indem sie Stereotype, politische Beziehungen und wirtschaftliche Verhältnisse neu verhandeln müssen.
5. Die Länder Deutschland und Frankreich, mit denen sich dieser Beitrag beschäftigt, haben eine sehr unterschiedliche koloniale Vergangenheit, da Deutschland seine Kolonien bereits nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg abtreten musste, während Frankreich viele Kolonien bis in die 1960er Jahre behielt und die Befreiungsbewegungen z. B. in Algerien zu einem brutalen Krieg eskalierten. Frankreich verfolgte auch eine andere Kultur- und Sprachpolitik als Deutschland, so dass die französischen Kolonien stark von französischer Assimilation und Dominanz geprägt waren.
6. Eine offizielle Begründung liegt nicht vor.
7. Eigene Übersetzung: „Sie ist hübsch, ja sogar schön: gut geformtes Oval, große runde Augen, Lippen, die durch den Glanz der Zähne noch dunkler wirken, und plötzlich, das die Rundung der Wangen eigenartig durchkreuzend, ein scharfes Profil. [...] Der Gang war durch einen langen Rock erschwert, eine Stola lag auf ihren braunen Schultern, und die große 'Halle' des Olympia verwandelte sich

auf geheimnisvolle Weise in einen Konzertsaal. Der nicht enden wollende, frenetische Applaus, den die 'Zulu-Perle' des Chansons mit ihrer Stimme auslöst, ist derselbe, den man sonst nur großen Solisten zuteil werden lässt. Miriam Makeba kommt für uns, wie Sie wissen, aus Südafrika [...]. Was sie singt? Melodien aus ihrer Heimat, sanfte Klagen, seidiges Gurren, durchbrochen von Schreien, Zungenschnalzen, in die Tiefe kippend, in die Höhe entfliehend [Bezug auf Tonalität], israelische Lieder mit ausgeglicheneren, tieferen Klängen, äthiopische Melodien, in denen die Fantasie mit der dunklen Magie von Intonationen mit einer beunruhigenden Rauheit wetteifert. Sie bewegt sich kaum, tänzelt wenig. Ihre Haltung ist die einer Grande Dame des Volksliedes und nicht die eines 'Superstars' der Music Hall. Ich fand bei ihr nicht die Wärme, die Überzeugungskraft, die eine Odetta ausmacht. Sie pflegt ein ganz anderes Genre. Ihr wohnt die Vornehmheit inne und die Perfektion einer Technik, die für die Raffinierten bestimmt ist."

8. Vergleicht man die Auftritte der frühen 60er Jahre (ca. 1963: <https://www.youtube.com/watch?v=n-4U2hfMpnk>) mit denen der späten 60er und 70er Jahre (z. B. 1974 in Zaire: <https://www.youtube.com/watch?v=vhgb60Qsjrs>, ca. 1970 <https://www.youtube.com/watch?v=vhgb60Qsjrs>), so ist z. B. die Ankündigung des 'Click-Songs' in Wortlaut und Inhalt in etwa gleich geblieben. Makeba weist in der Ansage darauf hin, dass das Klicken kein Geräusch, sondern ihre Sprache sei. Im Laufe der Jahre hat sich die Art der Anmoderation verändert, und aus einer Verletzung wurde eine Verspottung der Kolonisatoren, die diese Laute nicht aussprechen können und daher nicht Teil der Gemeinschaft sind. Im westlichen Kontext wird die Ansage immer

mehr zu einem Ausdruck der Überlegenheit, während sie im afrikanischen Kontext eher zum Amüsement und als gemeinschaftsstiftendes Element verwendet wird.

9. Miriam Makeba erhielt im Laufe ihres Lebens zahlreiche Diplomaten- und Reisepässe als Zeichen der Solidarität mit ihrer Situation als südafrikanische Exilantin.
10. Am 21. März 1960 protestierten zehntausende Schwarze in Südafrika, indem sie ihre Ausweise zu Hause ließen und zu den Polizeistationen marschierten, um absichtlich wegen Verstoßes gegen das Passgesetz festgenommen zu werden. In Sharpeville eskalierte die Situation, als Polizisten das Feuer eröffneten und 69 Demonstranten töteten sowie rund 180 verletzten. Politische Folgen waren der Austritt Südafrikas aus dem Commonwealth, die Umwandlung zur Republik und das Verbot von PAC und ANC. Nelson Mandela und andere gingen in den Untergrund. Miriam Makebas Onkel war unter den Opfern.
11. Give Us Our Land (Mabayeke), dt. Übersetzung: <https://www.all-translation.com/de/uebersetzung-deutsch-zu-lu/> und Abgleich mit <https://lingvanex.com/translation/deutsch-nach-zoulou>.
12. Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=Fqdcz0eYLSQ>, abgerufen am 10.06.2024.
13. Eigene Übersetzung: „Miriam Makéba hat ihren Fesselrock weggeworfen, sie hat unter dem strahlenden Faltenwurf des uralten Boubou die Bewegungsfreiheit und die souveräne Ungezwungenheit wiedergefunden, die ihr seither die Spitznamen 'Panther' oder 'Prinzessin des Busches' eingebracht haben."

Marie Kollek

Marie Kollek ist Doktorandin im DFG/FNR-Projekt „Postkoloniale Popkulturen in Belgien, Deutschland und Frankreich“ sowie Mitarbeiterin im Projekt ‚FECT‘ (Foster European Competences and Talents) an der Friedrich-Schiller Universität Jena. Sie studierte International Vergleichende Soziologie, Politik- und Islamwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, der University of Aberdeen und der Université de Bretagne Occidentale. Ihre Schwerpunkte sind Diskursforschung, postkoloniale Theorie sowie machtkritische und poststrukturalistische Forschungsperspektiven.