

Politische Musik in Guinea-Bissau

Borszik, Anne-Kristin

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

GIGA German Institute of Global and Area Studies

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Borszik, A.-K. (2003). Politische Musik in Guinea-Bissau. *Afrika Spectrum*, 38(3), 319-45. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-107879>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Anne-Kristin Borszik

Politische Musik in Guinea-Bissau

Zusammenfassung

Der Beitrag analysiert politische Positionen, die Musiker in Guinea-Bissau einnehmen, um die gegenwärtige gesellschaftliche Lage des Landes zu kommentieren. Durch Artikulation der derzeitigen sozialen und politischen Lage des Landes versuchen die Musiker, die Bevölkerung Guinea-Bissaus zu informieren und zu sensibilisieren. Ihre zentrale Botschaft ist, dass Entwicklung durch Korruption gebremst wird und die Bevölkerung ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen muss. Das Politische wird als ein Spannungsfeld zwischen Vertrauen und Misstrauen, ungleichen Machtverhältnissen sowie dem Okkulten beschrieben. Musiker, die über besonderes Prestige in der guineischen Gesellschaft verfügen, sind die kritischen Beobachter dieses Felds. Durch sprachliche Ambivalenz und die Verwendung von Metaphern wie „Zucker“, „Karpfen“ und „Schiff“ ist ihre Botschaft verschlüsselt. Die Sensibilisierung geschieht daher indirekt. Musik beeinflusst nicht die Tagespolitik. Indem Musiker jedoch die Landessprache Kriol mit westlich beeinflusster Musik kombinieren, erreichen sie besonders junge Menschen und (oppositionelle) Politiker.

Schlagwörter

Guinea-Bissau, Musik, Künstler, Meinungsbildung, Gesellschaftskritik, Politische Kultur, Politische Meinung, Politische Opposition, Innenpolitische Lage/Entwicklung, Korruption, Meinungsfreiheit/Informationsfreiheit

Musiker können nicht nur als Künstler oder Unterhalter, sondern auch als Zeugen und Kommentatoren verschiedener Formen von Ungerechtigkeit verstanden werden. Letzteres hat in der Institution des *Griots* (Diawara 1996) bis in vorkolonialer Zeit zurückreichende Tradition. Politische Musik dient in verschiedenen Gesellschaften der Artikulation von Unzufriedenheit und Zukunftsvisionen sowie der Mobilisierung der Bevölkerung für den politischen Wandel. Einige Beispiele sollen dies illustrieren. In Angola brachte ihr Engagement für die politische Musik bis zur Unabhängigkeit am 11.11.1975 einigen der wichtigsten Musiker wie Artur Nunes, David Zé und Urbano de Castro politische Verfolgung und

Ermordung. Noch lebende Musiker dieser Provenienz sind Rui Mingas und Waldemar Bastos. Zumeist sangen die Musiker nur vom Frieden, was angesichts der blutigen Unterdrückung von Aufständischen schon eine politische Aussage war, und versteckten dieses Thema hinter sinnlicheren und vor allem im Hinblick auf die politische Realität harmloseren Themen wie der Liebe. Auch in Simbabwe begleitete politische Musik, die *Chimurenga*, den Unabhängigkeitskampf. Als Protestmusik gegen Unterdrückung und Unrecht prägte sie auch die nationale Popmusik. Sie wurde in den Sprachen der rebellierenden ethnischen Gruppen (Shona, Ndebele) gesungen, blieb daher den britischen Kolonialherren verschlossen und konnte zur Stärkung der nationalen Identität beitragen. In der Folge des Unabhängigkeitskampfes wurde der Sänger Thomas Mapfumo zu einer nationalen, politisch-moralischen Instanz. In Kamerun üben besonders Frauen aus den Dörfern in den *Bikut-si* genannten, traditionellen Liedern Kritik an der gegenwärtigen ökonomischen Situation, an verschiedenen Formen der Ungerechtigkeit und an der Bereicherung durch die politische Elite und den Präsidenten. In Liedern artikuliert sich die öffentliche Meinung, wobei sich die politischen Aussagen zwar als sprachlich ambivalent, kaum aber als metaphorisiert charakterisieren lassen. Demokratie wird hier praktiziert, sofern man innerhalb des geltenden sprachlichen Codes „reden kann, ohne Angst zu haben“. Die Adressaten der Kritik akzeptieren diese, denn Demokratie ist im Zentrum und Süden Kameruns an die Reichweite lokaler Radiostationen gebunden (Onguene Essono 1996). Haugerud (1995) konstatiert für Kenias politische Musik, dass diese nicht wie ein „Sicherheitsventil“ dazu beiträgt, den politischen *status quo* aufrechtzuerhalten, sondern zu einer „entscheidenden symbolischen Waffe im Kampf für eine politische Transformation“ (Haugerud 1995: 28f.) wird. Solche populären Lieder verbreiten sich trotz Zensur außerhalb staatlicher Reichweite in Taxis und im Straßenverkauf. Sie sind daher der Bevölkerung gut bekannt und zudem durch sprachliche Ambivalenz in verschiedene Richtungen interpretierbar.

In Guinea-Bissau thematisieren politische Musiker korruptes Verhalten der Staatsbeamten, die Nichteinlösung von Wahlversprechen, die Schwäche des Staates, die problematische Lethargie weiter Teile der Bevölkerung und stellen die Frage nach der Zukunft des Landes. Einen Einblick in die regimekritische Literatur Guinea-Bissaus und ihre inhaltliche Verknüpfung mit der Musik bietet M. P. Augel (2000). Dieser Beitrag¹ überträgt

1 Folgende Ausführungen beruhen auf Erkenntnissen der Sekundärliteratur und eigenen Erhebungen. Interviews führte ich in Portugiesisch oder (bei Kriol- und Mandinga-Sprechern) mit einem Übersetzer im Rahmen eines siebenwöchigen Aufenthaltes in Farim und Bissau im August und September 2002. Die Interviews hatten die Sondierung der allgemeinen Stimmung in der Bevölkerung zum Ziel. Sie enthielten die Themenblöcke ökonomische Situation, Erfahrungen mit NROs, Erfahrungen mit Korruption, Zufriedenheit mit der sozialen und politischen Situation Guinea-Bissaus, Erfahrungen mit Ungerechtigkeit und Musikgeschmack. Diese Leitfadenterviews wurden in Farim mit 13 Personen, sieben Frauen und sechs Männern, geführt. Die Auswahl der Informanten erfolgte durch den Mitarbeiter einer NRO in Farim, wodurch Interviews zu Beginn leichter zustande kamen. Weitere drei Interviews mit einem ehemaligen und zwei noch Angestellten der praktikumsgebenden NRO ergänzten diese Interviewserie. Im Anschluss führte ich Interviews in Bissau mit acht Personen, darunter zwei Frauen, aus den Bereichen Politik, Wirtschaft und Zivilgesellschaft (Direktor einer

Augels Überlegungen auf das musikalische Feld und thematisiert „politische“ Musik, die als zielorientiertes Handeln den Ausgleich divergierender Interessen der Hörer, die Formulierung eines ihnen gemeinsamen Zieles und die zur Erreichung derselben einzusetzenden Methoden leisten will (Parsons 1980: 53). Damit ist das Politische dieser Musik bezeichnet. Unter dem Handeln ist die sprachliche Artikulation der Musiker zu verstehen und unter den Interessen die „Richtung, in die Handeln geleitet werden soll“ (Korff 1992: 3). Ziele aus der Perspektive der Bevölkerung, etwa die Entwicklung des Landes, die Annäherung von Volk und Politikern, das Ende verantwortungsloser Politik, werden vereinzelt formuliert, aber die Methoden zur Zielerreichung werden nicht artikuliert. Dieser Schwerpunkt entspricht einer wichtigen Eigenschaft afrikanischer Musik: „music-making is a participatory group activity that serves to unite black people into a cohesive group for a common purpose“ (Maultsby 1990: 187). Partizipatorische Elemente sind in der medial vermittelten politischen Musik nur indirekt über das Aufgreifen von Metaphern und sprachlichen Ausdrücken enthalten.

Die Beschränkung darauf, Textausschnitte einzelner Lieder vorzustellen, erscheint als einseitig, da Musik auch über „schöne“ Melodien, Rhythmen und Harmonien vermittelt wird und die Texte für manche, meist junge Hörer kaum Relevanz haben (vgl. für Mali Schulz 2002: 798). Für afrikanische Musik gilt jedoch auch, dass diese in Text und Musik die Lebensrealität ihrer Produzenten und Hörer spiegelt:

„The objective of African music is not necessarily to produce sounds agreeable to the ear, but to translate everyday experiences into living sound. In a musical environment whose constant purpose is to depict life, nature, or the supernatural, the musician wisely avoids using beauty as his criterion because no criterion could be more arbitrary“ (Francis Bebey, zit. in Maultsby 1990: 191).

Sprachliche Äußerungen beziehen sich dabei expliziter als die musikalische Gestaltung auf die Lebenswelt der Menschen und repräsentieren daher gerade das Politische der Musik. Diese politische Musik heißt in Guinea-Bissau *música de intervenção* (Interventionsmusik), ein Terminus, der seit dem ersten politischen Musiker in den 1960er Jahren, José Carlos

lokalen NRO, nigerianischer Händler, ehemaliger (Premier-) Minister, Leiter des GTZ-Projekts, Mitarbeiter des INEP, Ministerin für Internationale Zusammenarbeit, portugiesische Kooperantin des Weltfriedensdienstes, guineischer Mitarbeiter des World Food Programme). Dies waren narrative Interviews, sie thematisierten mit verschiedenen Schwerpunkten Entwicklung und die zentralen Entwicklungshemmnisse aus Sicht der Informanten. Die Interviews wurden in Portugiesisch bzw. Deutsch geführt. Weitere Leitfadeninterviews führte ich in Portugiesisch mit vier guineischen Musikern, einem guineischen Produzenten, einem guineischen Plattenverleger und -händler sowie dem portugiesischen Mitarbeiter einer Plattenfirma, die guineische Musik vertreibt, in Lissabon im August und September 2003. Die Streuung der vertretenen Professionen war der anfänglichen Frage geschuldet, in welcher Form und mit welchem Erfolg verschiedene Akteure an der Komposition, Produktion, Verbreitung und Rezeption der Musik beteiligt sind. Den Schwerpunkt bildeten jedoch die Interviews mit Musikern. Die wichtigsten Themen waren die Intentionen und Strategien der (Text-) Komposition, Erfahrungen mit dem politischen System und Grad der Integration in dieses System, Inhalte von Liedern sowie die Rezeption der Musik in Guinea-Bissau. Einige relevante Ergebnisse dieser Interviews sind hier aufgenommen. Auf die für die Rezeption zentrale Frage nach der *Wirkung* dieser Musik soll nur am Schluss ansatzweise eingegangen werden.

Schwarz, bekannt ist und weniger ein Eingreifen in bestehende Verhältnisse als deren Artikulation meint. Originäre Interventionsmusik enthält „harte“ Kritik, die viel Mut des Musikers erfordert. Was konkret unter guineischer Interventionsmusik zu verstehen ist und wie sich darin „harte“ Kritik äußert, soll dieser Beitrag aufzeigen.

Der politische, ökonomische und gesellschaftliche Kontext²

Guinea-Bissau erreichte die Unabhängigkeit von der portugiesischen Kolonialmacht nach fünfzehn Jahren Befreiungskampf im Jahr 1974 unter Amílcar Cabral, der in Guinea-Conakry ermordet wurde, noch bevor die Unabhängigkeit von guineischer Seite 1973 ausgerufen wurde (Stauffer 1974: 128). Seit der Unabhängigkeit entwickelte Guinea-Bissau unter Cabrals Bruder, dem ersten Präsidenten Luís Cabral, Allianzen mit sozialistischen Ländern (Kuba, Sowjetunion und China) und bemühte sich um den Aufbau einer Planwirtschaft mit einem Einparteien-System. Die Arbeit der PAIGC (*Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde*) wurde aufgrund entsprechender Propaganda innerhalb der Partei besonders wirkungsvoll (vgl. für Mali Diawara 1996: 594) über die Radiosender *Rádio Libertação* in der Kolonialzeit und *Rádio Difusão Nacional*, dem anfangs einzigen Radiosender nach der Unabhängigkeit, publik gemacht und wurde von umfangreichen Hoffnungen der Bevölkerung auf einen „neuen Staat“ begleitet. Dieser sollte entsprechend der Forderungen des Unabhängigkeitskampfes (durch die PAIGC und andere, später eliminierte Parteien) nach demokratischen Maßstäben, sowie unabhängig von ethnischer Zugehörigkeit der Regierenden funktionieren. Er sollte die Gleichheit der Geschlechter und die Partizipation der Zivilgesellschaft im politischen Prozess ermöglichen sowie den Einfluss des Auslandes und der ehemaligen Kolonialmacht einschränken. Die mit dem national eigenständigen sozialistischen Entwicklungsmodell der PAIGC verbundenen Hoffnungen wurden jedoch enttäuscht. Die Gründe dafür sind vielfältig. Der entscheidende Auslöser für den politischen Misserfolg dieser Zeit ist jedoch in der kulturellen und ökonomischen Diskrepanz zwischen der urbanen Elite und der Agrargesellschaft zu sehen. Das Einparteien-System hielt sich bis 1994, als der amtierende Präsident João Bernardo „Nino“ Vieira zwar die Wahl zum zweiten Mal gewann, sich aber einer Opposition neugegründeter Parteien gegenüber sah. Derzeit steht Guinea-Bissau einer ungewissen politischen Zukunft gegenüber. Seit dem Bürgerkrieg (07.06.1998 bis 07.05.1999) wird das Land von der UNO als Post-Konflikt-Gesellschaft bezeichnet (Empl 1998; Augel 1998; Embaló 1998). Sie ist unter anderem durch institutionelle Schwäche, politische, inner- und intraparteiliche Spannungen sowie starke

² Diese Ausführungen können und sollen nur einen Eindruck von der derzeitigen Lebensrealität geben. Aktuelle und ausführlichere, differenziertere Darstellungen finden sich vor allem bei Schiefer (2002), Rudebeck (2001) und Kasper (1994). Aufschlussreiche Beiträge zu einzelnen Themen sind etwa die von J. Augel (2000), Baldé (1986), Crowley (1987), Gable (2003) und Kohnert (1988, 2000).

politische Macht des Militärs gekennzeichnet (Cruz 2003), welches am 14.09.2003 den Präsidenten Koumba Yalá absetzte. Dieser hinterließ einen Staat, der nach Meinung politischer Akteure diesen Namen kaum noch verdient. Mehr als zehn Monate ausstehende Gehälter von Angestellten im öffentlichen Dienst und eine unzureichende Trinkwasser- und Stromversorgung erschweren beispielsweise das Leben der Menschen in Bissau schon seit Jahrzehnten. Vor der für Mai 2004 geplanten Neuwahl sollen diese Probleme gelöst werden, so das erklärte Ziel des Interim-Präsidenten Henrique Rosa. Für die Wahl wird mit umfangreicher finanzieller Unterstützung durch die UN und den IWF gerechnet.

Das ökonomische System bezeichnet Ulrich Schiefer (2002) als „dissipative Ökonomie“. „Dissipativ“ bedeutet, dass Entwicklungshilfegelder und ausländische Direktinvestitionen in das Land hineingepumpt und dort konsumiert statt investiert werden. Der Gegenwert der Entwicklungshilfe entspricht etwa 80% des Staatshaushaltes. Die Wirtschaftsentwicklung wird durch umfassenden Staatsinterventionismus behindert.³ Anstatt der von Oppositionsparteien häufig geforderten „politischen Kultur“ mit Gewaltenteilung und Trennung der Funktionen verschiedener Institutionen, wie sie in den europäischen Staaten anzutreffen ist, findet man in Guinea-Bissau ein komplexes neopatrimoniales Netzwerk, das politische, soziale, familiäre und ökonomische Elemente enthält. Die Integration in dieses Netzwerk kann als allgemein soziale Integration von Individuen bezeichnet werden (Luhmann 1995).

Neben der Amtssprache Portugiesisch, die von etwa 15% der guineischen Bevölkerung gesprochen und in den Schulen gelehrt wird, sprechen viele Guineer Kriol⁴, eine Synthese aus Portugiesisch und afrikanischen Sprachen, vor allem dem Mandinga. Diese Sprache ermöglicht aufgrund ihrer positiven Konnotation als historisch gewachsene *lingua franca* und ihrer relativ weiten Verbreitung⁵ die Kommunikation zwischen den Ethnien. Wie jede Sprache ist Kriol ein symbolisches Referenzsystem und wichtiges, identitätsstiftendes Merkmal. Vor allem in Bissau ist Kriol Muttersprache vieler Menschen. Dass guineische Populärmusik fast ausschließlich in Kriol gesungen wird, trägt diesem Aspekt des Hauptstadtischen Rechnung.

Die Analphabetenquote liegt derzeit noch bei etwa 58%. Niedriges Pro-Kopf-Einkommen – 15 bis 30 Euro monatlich –, eine große Kinderzahl und teilweise weite Wege zur Schule erschweren es den Eltern, ihren Kindern eine Grundausbildung zu ermöglichen. Für die akademische Ausbildung existieren in Guinea-Bissau die Universität *Colinas de Boé* und das Institut für Jura mit 70 Plätzen, in dem keine Bibliothek und nur wenige, aus Portugal

3 „Manchmal sind wir (die Guineische Gemeinschaft der Cashew-Exporteure, Anm. A.B.) verblüfft. Die Regierung sagt immer, der private Sektor sei ein Partner in der Entwicklung. Aber faktisch lässt die Regierung den privaten Sektor nie an ökonomischen und politischen Entscheidungen teilhaben“ (Correio Guiné-Bissau, 21.08. 2002, S. 7). Zudem erschweren nicht-tarifäre Handelshemmnisse, Schutzzölle und Korruption bei den Hafen- und Zollbehörden den Im- und Export.

4 Kriol ist keine offiziell anerkannte Sprache. Die hier präferierte Schreibweise orientiert sich am Wörterbuch des Linguisten Scantamburlo (2002).

5 159.000 Muttersprachler (1996) und 600.000 Personen, deren zweite Muttersprache Kriol ist (http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=Guinea-Bissau, 21.08.2003), bei einer Gesamtbevölkerung von 983.367 Guineern (United Nations 2002: 112, letzter Zensus von 1991).

importierte Lehrbücher zur Verfügung stehen. Bildungsmigration in Länder des Maghreb, nach Kuba oder nach Portugal stellt daher für Jugendliche eine ernstzunehmende Alternative dar, lässt sich aber nur von denjenigen realisieren, die über entsprechende Kontakte oder eine besondere Qualifikation verfügen. Die Emigration zu Ausbildungszwecken oder aus wirtschaftlichen Gründen hat jedoch in der Regel auch die soziale und kulturelle Entfremdung zur Folge (Schiefer 2002). Die steigende Diskrepanz zwischen städtischen Eliten, die kulturell noch von der ehemaligen portugiesischen Kolonialmacht geprägt sowie europäischen Einflüssen gegenüber aufgeschlossen sind⁶, und der Agrargesellschaft, die diesen Tendenzen die traditionell gewachsenen, spezifischen Normen und eine starke, spirituelle Sphäre entgegensetzt, gefährdet die Stabilität der familiären Netzwerke auf dem Land. Die Agrargesellschaft steht den neuen Einflüssen, verkörpert durch die Präsenz ausländischer Entwicklungshelfer und deren Institutionen, Projekten und Kampagnen, bedürftig und gleichzeitig interessiert gegenüber. Die städtische Gesellschaft weckt Hoffnungen und wird als neuer Maßstab betrachtet – oder aber als unbekanntes Terrain, mit dem man sich nicht identifizieren kann, vollkommen abgelehnt. Insgesamt steigt in ländlichen Gegenden das Bedürfnis nach höherer Bildung als Ausdruck einer Orientierung an der städtischen Gesellschaft und der Perspektive, dass es die eigenen Kinder einmal besser haben sollen. Die Landflucht, die durch die Hoffnung auf höhere Lebensqualität und die Möglichkeit einer besseren Unterstützung der Herkunftsfamilie motiviert wird, kann für die weniger Erfolgreichen mit einer Verleugnung dieser Familie bzw. einem Kontaktabbruch zu ihr einhergehen.⁷ Junge Landflüchtlinge integrieren sich in zumeist „korrupte Milieus“ (Schiefer 2002: 142), in denen die reale Aussicht auf Verbesserung der Lebensqualität kaum gegeben ist. Durch das Phänomen der Landflucht wird eine weitere Verschärfung der Kluft zwischen Stadt- und Agrargesellschaft hervorgerufen, die auch die langjährige elitenorientierte und zentralistische Politik der PAIGC widerspiegelt: eine Vernachlässigung der Agrargesellschaft und die Geringschätzung ihrer Traditionen als altmodisch, auf Kosten der kulturellen und politischen Stärkung der städtischen Gesellschaft (Ampagatubó 2000/2001; J. Augel 2000).

Demoralisierung kennzeichnet die allgemeine Stimmung in der Bevölkerung. Die kreolische Wendung *djitu ka ten*, die besagt: „Es gibt keinen Ausweg, wir können nichts machen“, ist ein verbreiteter Ausdruck dieser lethargischen Stimmung. Als Folge der

6 Der Lebensstil der Elite, der bürgerlichen Maßstäben entsprach und in keinem Verhältnis zu den ökonomischen Kapazitäten der Agrargesellschaft stand, entsprach dem Machtgehahren europäischer und speziell portugiesischer Politiker bzw. des gehobeneren Bürgertums. Autos, Villen, extravagante Kleidung und ähnliche Konsumgüter konnten zwar die Distinktion der Staatsklasse von der übrigen Bevölkerung markieren, kamen das Land jedoch teuer zu stehen (Ampagatubó 2000/2001).

7 So die Beschwerde einer älteren Frau in Farim, deren Sohn in das 80 km entfernte Bissau gezogen war und sich dann nicht mehr gemeldet, d.h. auch, die Mutter nicht unterstützt hatte. Kasper (1994: 178) weist jedoch nach, dass 98% der Bewohner Bissaus regelmäßige familiäre Kontakte zum Herkunftsort pflegen, auch wenn besonders die sozial besser Gestellten unter ihnen dies eher als ökonomische Belastung empfinden, da sie mehr geben (Geld, Kleider, Tabak, Lebensmittel), als sie von ihren Herkunftsfamilien erhalten (v.a. Lebensmittelgeschenke).

gesellschaftlichen Vorgänge, die Vertrauen zersetzen und die Unternehmergeist und Ehrlichkeit „bestrafen“, beginnt die Bevölkerung, sich an faktisch unerträgliche Zustände zu gewöhnen, apathisch und fatalistisch zu werden und die Veränderbarkeit ihrer Lage – auch durch externe Akteure – nicht mehr in Betracht zu ziehen.⁸ Van der Drift (2000: 43) argumentiert, dass die Regierung nun leichtes Spiel habe. Denn ein Volk, welches dabei sei, sich aufzugeben, lasse sich bereitwilliger beeinflussen und komplikationsloser und widerstandsloser regieren. Dieses Argument betont die demoralisierende Wirkung einer anomischen Situation. Die Macht destruktiver Politik ist in weiten Teilen größer als die *voice option* (Albert Hirschman) der politisch aufgeklärten Bevölkerung. Van der Drifts These zeigt, dass der Umgang der politischen Elite mit der Bevölkerung sein Ziel nicht verfehlt. Indem die Interessen der Bevölkerung konsequent ignoriert oder lächerlich gemacht werden (z.B. durch eine Vielzahl unerfüllter Wahlversprechen), machen sich Angst, allgemeine Gleichgültigkeit und Perspektivlosigkeit breit, die dann eine geringe Widerspruchskraft gegen die Regierungspraxis zur Folge haben. Die Konsequenz, die Guineer daraus ziehen, ist entweder die nur unter schwierigsten Umständen zu bewerkstelligende Emigration, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft für die Nachkommen, die Resignation⁹ oder die notgedrungene Toleranz von vormals unmoralischem Verhalten. In einer Gesellschaft, in der Diebstahl ebenso wie bei uns als moralisches Vergehen betrachtet wird¹⁰, legitimiert der Netzwerkcharakter der korrumpierten politischen Sphäre parasitäre Gunsterweise und Vorteilsverschiebungen (Luhmann 1995: 251). Auch umfangreiche Unterschlagung wird auf gesellschaftlicher und politischer Ebene daher faktisch nur geringfügig sanktioniert. Korruption gilt gleichzeitig auch aus emischer Sicht als der wohl wichtigste, mindestens aber offensichtlichste Faktor des Staatszerfalls. Exemplarisch für die in der Musik behandelten Themen und als Einleitung zu dieser Musik stelle ich daher im Folgenden die in Guinea-Bissau anzutreffenden Formen von Korruption dar.

8 Die vom nationalen Forschungsinstitut INEP herausgegebenen Untersuchungen der Entwicklungsperspektiven des Landes (1994) trugen das Sprichwort in seiner positiv gewendeten Form *Djitu ten* („Es gibt eine Perspektive“) im Untertitel, obgleich die „Vollständigkeit der Auflistungen [der geäußerten Ziel- und Wunschvorstellungen verschiedener gesellschaftlicher Gruppen] gleichzeitig die Gewähr dafür [war], daß sich nichts verändert“ (Augel 1998: 24f.). Dies bedeutet faktisch eine Rückkehr zum *Djitu ka ten*.

9 „Ich trinke, was immer ich kriegen kann, denn ich kenne meine Realität“ (Luis aus Farim, etwa 60 Jahre alt, 18.08.02). Demoralisierung wird zum Beispiel über das Verweigern von eigentlich kostenlosen Leistungen und durch die alltägliche Korruption bewirkt: In der portugiesischen Botschaft Bissaus machte der Portier meinen guineischen Begleiter darauf aufmerksam, dass der Zugang nur für portugiesische Staatsangehörige erlaubt sei, während man mich als Europäerin unkontrolliert passieren ließ. Die Behinderungen durch Funktionäre reichen vom unbegründeten Zurückhalten von Papieren und dem Zutrittsverbot über die Gesprächsverweigerung und das Verweisen an andere Kollegen bis zur Aussage, das Gewünschte läge außerhalb des Machbaren. Die Manipulation von verbindlichen Normen ist den meisten Menschen nicht neu. Die Verweigerung kostenloser Dienstleistungen geschieht, bis der Ratsuchende resigniert und aufhört, die Funktionäre zu belästigen, oder bis er das nötige Kleingeld bereitstellt.

10 Der ritualisierte Diebstahl von Kühen innerhalb der Ethnie der Balanta stellt eine Ausnahme dar. Eine Kuh zu stehlen und sie über weite Strecken bis in das eigene Terrain zu transportieren, verleiht einem Mann Prestige und Ehre. Umso mehr, wenn er beim Versuch zu rauben stirbt.

Korruption in Guinea-Bissau

Korruption gilt in Guinea-Bissau, wie in fast allen Ländern Afrikas als sensibles Thema. Dies bezieht sich einerseits auf die Frage, wie es zu korruptem Verhalten kommt und wie dies motiviert ist. Andererseits ist damit das weithin vorherrschende Bewusstsein angesprochen, mit einem Problem von gesamtgesellschaftlicher Tragweite und den damit einhergehenden vielfältigen negativen Folgen für die Reputation und Entwicklung des Landes konfrontiert zu sein. Forschung, die sich explizit mit den Entstehungsbedingungen und Auswirkungen der Korruption in Guinea-Bissau auseinandersetzt, beschränkt sich weitgehend auf die Arbeit von Schiefer (2002). Ampagatubó (2000/2001) befasst sich allgemeiner mit dem politischen und historischen Kontext, der das Entstehen von Korruption begünstigt, Kasper (1994) untersucht existenzsichernde Strategien in Bissau, was vor allem für eine kleine Elite von 500 Personen (Cruz 2003) bei einer Gesamtbevölkerung von gut einer Million Menschen auch Unterschlagung beinhaltet. Bayart (1993) streift Guinea-Bissau in seinen Ausführungen zu Korruption beiläufig. Unterschlagung mit dem Ziel persönlicher Bereicherung kann als die Hauptform von Korruption angesehen werden. Unterschlagung ist direkt mit dem Zugang zu Macht verknüpft, Macht hingegen mit verbessertem Zugang zu Gütern und größerem Reichtum. Über das emische Konzept von Eigentum in der guineischen Gesellschaft und seinen Einfluss auf die Bewertung korrupter Praxis schreibt Schiefer:

„Da der Eigentumsgedanke in der Gesellschaft nur sehr wenig verankert war, löste auch die bloße Aneignung von im Prinzip öffentlichen Gütern durch die politische Elite zwar nicht gerade Zustimmung, aber auch keinen ernsthaften Protest aus, denn im Verständnis der Agrargesellschaften, ob mit Häuptlingswesen oder akephal, bedeutet politische Macht (wie immer sie sich ausdrückt, ob durch Waffengewalt, durch Magie, durch Brauchtum oder durch Zustimmung) auch verbesserten Zugang zu – den prinzipiell unbeschränkten und teilweise durch einfache Appropriation zu gewinnenden – materiellen Ressourcen.“ (Schiefer 2002: 187).

Es lässt sich somit die ungleiche Verteilung von Einkommen und Vermögen leicht rechtfertigen und „das richtige Maß“ an selektiver Distribution nur vage festlegen. Da die Staatsklasse sich vor allem über Prestigeobjekte darstellt (Schiefer 2002: 212), die sie mit legalen Einkommensquellen nicht finanzieren kann, ist die finanzielle und materielle Bereicherung über Korruption in Guinea-Bissau zentral. Eine politisch geringere Relevanz hat der Kauf von Entscheidungen – zum Beispiel die Zahlung von *suku di bas* („von unten und versteckt anstoßen“). Dieses *speed money* kann einen Behördengang von drei Stunden auf 15 Minuten verkürzen. In meinen Befragungen wurden vor allem Erfahrungen mit eingeforderten Zahlungen zur Abwicklung von eigentlich kostenlosen Vorgängen (die sog. Venalität; vgl. Elwert 1984, 1987) erwähnt. Die Hälfte der Interviewpartner in Farim und Bissau kannte Fälle von Korruption aus eigener Erfahrung. Dabei handelte es sich um angeblich gesetzliche oder offensichtlich als Schmiergelder erkennbare Zahlungen an die

Straßenpolizei (15-75 Euro), Zahlungen für den Erhalt eines Visums für Portugal (1.500-3.000 Euro), Zahlungen an die Zollbehörde (11-15 Euro oder die Beschlagnahme der Handelsgüter bei Zahlungsverweigerung) und Unterschlagung von ausländischen Entwicklungshilfegeldern durch Politiker und NGO-Mitarbeiter.¹¹ Schiefer weist 33 Formen der Unterschlagung als „Techniken eines Wirtschaftstyps“ nach (Schiefer 2002: 223f.) und konstatiert, dass korruptes Verhalten unter den spezifischen Rahmenbedingungen der guineischen Gesellschaft nicht negativ konnotiert und denunziert sondern als konstituierendes Element der wirtschaftlichen Sphäre analysiert werden muss. Diese Sichtweise steht im Gegensatz zur Haltung vieler Guineer und der sozialwissenschaftlichen, überwiegend normativ orientierten Forschung zur Korruption.¹² Die Bevölkerung, die selbst kaum Möglichkeiten der Unterschlagung hat, nimmt die eigenen Politiker zumeist als amoralisch und unverantwortlich wahr und akzeptiert deren eingeschränkte, politische Spielräume sowie die Handlungsketten, die sich aus dem zeitgenössischen guineischen, politischen Diskurs ergeben, nicht als Bedingungen korrupten Handelns. Korruption wurde von einem Politiker als in der Gesellschaft kursierende „Krankheit“¹³ bezeichnet, von der man ohne eigenes Zutun angesteckt wird. Korruption ist in diesem Sinne nicht individuell motiviert, auch wenn in der Reflexion über die Ursachen der Korruption der Kampf um das Überleben der eigenen Familie genannt wird. Danach handelt es sich also um ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, das Foucault als Institution, als ein verinnerlichtes Normverständnis der Elite auf breiter gesellschaftlicher Basis, bezeichnet hat (Foucault 1988).

„Der Fisch beginnt am Kopf zu stinken“, besagt ein bekanntes deutsches Sprichwort, das die Ausbreitung des Phänomens Korruption von der politischen Elite auf die Bevölkerung metaphorisch umschreibt (Schiefer 2002: 249). Korruptes Verhalten wird als alltäglich und selbstverständlich angesehen. Ein Politiker äußerte sich dazu im guineischen Parlament der 1990er Jahre: „Korruption ist bei uns normal und gehört zum Alltag“.¹⁴ Wenn dieses Denken vorherrschend sei und Politiker „ausgesorgt haben, wenn sie sich ein bestimmtes Projekt mit den Deutschen angeln“, dann bestehe keine Hoffnung für die politische Zukunft des Landes, ist der Kommentar des zitierten Informanten. Die in der Bevölkerung verbreitete Lethargie

11 Angeblich werden rund 60% der Entwicklungshilfe zweckentfremdet verwandt (Schätzung eines in Guinea-Bissau tätigen, nigerianischen Händlers, Bissau, 20.08.2003). Diese Zahl ist jedoch nicht empirisch nachzuweisen. In einem 2002 öffentlich gewordenen Fall wurden von der als am wenigsten korrupt geltenden NGO des Landes (Liga Guineense dos Direitos Humanos – Guineische Menschenrechtsliga) etwa 36 Mio. F-CFA (=55.000 Euro) des von einer holländischen NGO gezahlten Geldes „abgezweigt“. Es wurde nicht veröffentlicht, welchen Anteil vom Gesamtbetrag dieser Betrag ausmacht. Dieser Fall findet hier Erwähnung, weil es üblich ist, dass Politiker entweder parallel zur politischen Tätigkeit in NGOs aktiv sind oder diese Tätigkeit nach dem Ausscheiden aus politischen Ämtern aufnehmen und man deshalb nicht von getrennten Sphären – der zivilgesellschaftlichen und der politischen – sprechen kann.

12 Eine Ausnahme stellt Elwert (1987) dar.

13 Interview mit ehemaligem (Premier-) Minister in Bissau, 04.09.2002.

14 Persönliche Mitteilung (Berlin, 19.04.2003). Der Informant war zum Zeitpunkt dieser Aussage des Politikers Malam Bacai Sanhá im guineischen Parlament anwesend.

des *djitu ka ten* spiegelt diese Haltung wider. Gleichzeitig ist Korruption als Unterschlagung für viele Menschen, die entweder keinen anderen Ausweg für die Versorgung der eigenen Familie sehen oder die dadurch, anderen Gefallen zu tun, Prestige erwerben wollen (Luhmann 1995a), eine wichtige „Erwerbsmöglichkeit“ oder Karrierestütze und wird letztendlich toleriert. Galgenhumor kann ein wesentliches Element im Umgang mit diesem und ähnlichen Missständen sein. Wie diese von den Musikern kommentiert werden, stelle ich im Folgenden dar.

Politische Musik

Guineische Populärmusik umfasst zwei Genres. Die Unterhaltungsmusik thematisiert etwa Liebe und Beziehungsfragen, Respekt vor der Mutter, den Umgang innerhalb der Familie und mit Fremden, AIDS, die afrikanische Identität, Reiseerfahrungen, die Sehnsucht der Emigranten nach der Heimat und den Karneval. Interventionsmusik, die ich hier als politische Musik verstehe, betrachtet hingegen die gesellschaftlichen Verhältnisse kritisch, appelliert an das Verantwortungsbewusstsein der Hörer und formuliert in jüngster Zeit vor allem die Notwendigkeit einer auf der zivilgesellschaftlichen Ebene ansetzenden politischen Renaissance. Die beiden Genres lassen sich nicht immer eindeutig voneinander abgrenzen. Ein Liebeslied kann gesellschaftskritische Kommentare enthalten und gleichzeitig Erinnerungen des Künstlers an seine Kindheit einschließen. So findet eine Vernetzung der Diskurse statt. Die Mehrheit guineischer Musiker wie Azy Monteiro, Tony Reis, Eneida Marta, Roger, Carlos Delgado und Dulce Neves sind der ersten Gruppe zuzuordnen. Derzeit sind nur drei Interventionsmusiker im engeren Sinn des Wortes aktiv: Adriano G. Ferreira, Zé Manel und Justino Delgado.¹⁵ Im weiteren Wortsinn könnten auch Musiker wie Maio Cooperante, der vor allem über den Alltag der Menschen (das sog. „Soziale“) singt, und die Gruppe Tabanka Djaz, die in einzelnen Liedern konkreter Armut, Zukunftsvisionen und das Leben in der Diaspora thematisiert, als politische Musiker gefasst werden. Viele Musiker thematisieren die Misere des Landes. Geschieht dies jedoch sehr vage wie in Manecas Costas *Fidjus di Guiné foronta* („Die Kinder von Guinea-Bissau leiden“), betrachte ich diese Lieder noch nicht als Interventionsmusik.

Aufgrund von Zensur, die sich unter anderem in der eingeschränkten Pressefreiheit zeigt¹⁶, ist Kritik an Regierungspraktiken zwar möglich und wird auch von Radio und Presse

¹⁵ Diese Unterteilung in politische und andere Musiker geht auf emische Klassifizierungen, die sich in den Interviews mit Musikern abzeichneten, zurück. Zudem sind es gerade die Interventionsmusiker, die heute kaum Angst vor Zensur oder Verhaftung äußern. Andere Musiker wie Azy Monteiro oder Maio Cooperante hingegen fürchten ernste Konsequenzen bis hin zur Ermordung und scheuen daher explizite Kritik.

¹⁶ Die im Herbst 2002 amtierende Ministerin für internationale Zusammenarbeit Filomena Mascarenhas Tipote hatte bezüglich der Pressefreiheit in ihrem Land bemerkt: „Wir sind offen. Bei uns gibt es sogar *zuviel*

praktiziert. Guineische Bürger sind im Allgemeinen jedoch weniger mutig und fürchten Sanktionen.¹⁷ Die Tageszeitung „Correio Guiné-Bissau“ war lange Zeit verboten, angeblich wegen Schulden bei der staatlichen Druckerei (Ostheimer 1999: 87), ebenso wird der Betrieb der Radiostationen immer wieder eingestellt.¹⁸ Politische Musik wird daher besonders wegen des Mutes der Künstler wertgeschätzt. Dass ein Musiker „spricht“ oder „sagt, was hier tatsächlich passiert“, kann als Kompliment gelten.

Von den hier vorgestellten Musikern leben alle noch Aktiven überwiegend im Ausland, während sie sich künstlerisch ausschließlich mit dem Heimatland auseinandersetzen. Musiker haben im Gegensatz zu Journalisten heute tatsächlich kaum Inhaftierungen oder die Zensur ihrer Lieder zu befürchten. Das sehr explizite *Kubissus* („Gierige [Politiker]“) von Américo Gomes stellt eine Ausnahme dar. Der Musiker befindet sich seit Dezember 2002 im Lissabonner Exil¹⁹. Die Emigration jüngerer Musiker erfolgt seit den 1980er Jahren vor allem aus ökonomischen Gründen, denn staatliche Institutionen in Guinea-Bissau fördern seitdem kaum noch die kulturelle Produktion (Achingier 1993 und eigene Erhebung). Die Emigration von Musikern erfolgt in der Regel entweder durch die Vergabe von Diplomaten-Reisepässen²⁰ oder durch einen vor der Ausreise abgeschlossenen Plattenvertrag. Vor allem der portugiesische, kommerzielle Musikmarkt stellt jedoch nur in wenigen Fällen eine befriedigende Alternative dar, denn die Musiker werden meist mit einmaligen Honorar-Zahlungen abgespeist, erhalten nur unwesentliche Anteile an verkauften Alben oder können kaum Alben absetzen, wenn diese nicht dem lusophonen Geschmack kommerzieller, d.h. tanzbarer, Musik entsprechen.

Ich gehe von der These aus, dass die politische Musik aufgrund ihres subversiven, ästhetischen und spielerischen Charakters entscheidend zur politischen Sensibilisierung vor allem der jüngeren Generation beiträgt, politisches Bewusstsein schärft und so die politische Mündigkeit der Bevölkerung herausbilden hilft. Das spielerische Wesen zeigt sich in der Form

Redefreiheit“ (persönl. Mitteilung, Bissau, 16.09.2002). Frau Tipote wurde unter Koumba Yalá jedoch vorübergehend entlassen, weil sie dem Präsidenten vorgeworfen hatte, dass er Instabilität fördere.

17 Privatpersonen, die Kritik nicht unter vorgehaltener Hand äußern, müssen nach wie vor um ihre Sicherheit fürchten. Es heißt, für eine kritische Haltung müsse man „bezahlen“, d.h. mit der Gefängnisstrafe (Gespräche mit jungen Guineern in Bissau, August-September 2002).

18 „Der letzte Fall ereignete sich Anfang September 2003, als fünf Journalisten des Gemeinschaftsradios ‚Sintcham-Oco‘ aus Gabu verhaftet wurden. Die Verfolgung der Medien entpuppt sich als besonders hartnäckig. Die hier zu beobachtenden Überraschungsangriffe verdienen einen eigenen Bericht von Amnesty International. Das Fernsehen, Rádio Difusão Nacional, die Tageszeitung ‚Diário de Bissau‘, die Zeitung ‚Nô Pintcha‘, die Nachrichtenagentur Lusa, die portugiesische Firma Rádio Televisão Portuguesa (RTP), Rádio Bombolom, Rádio Pindjiguiti, die Gemeinschaftsradios Kassumai und Voz de Quelele waren alle Opfer dieser Verfolgungen, inclusive einiger Festnahmen“ (Cruz 2003).

19 Persönl. Mitteilung Américo Gomes, Lissabon, 09.09.2003.

20 Zum Beispiel bekam der Musiker Justino Delgado aufgrund seiner Ernennung zum „Botschafter der guineischen Musik“ durch die Regierung Guinea-Bissaus im Jahr 1999 einen solchen Pass vom Staatssekretariat in Bissau ausgestellt (persönl. Mitteilung, Lissabon, 11.09.2003). Zé Manel hingegen reiste Anfang der 1980er Jahre mit einem Stipendium der Regierung unter „Nino“ Vieira und ebenfalls einem Diplomaten-Pass nach Portugal, um Musik zu studieren (persönl. Mitteilung José Tavares, Lissabon, 11.09.2003).

der Darstellung, und die Künstler haben zudem die Freiheit und Ehre, auch sensible Themen in den gesellschaftlichen Diskurs über die Gegenwart und Zukunft des Landes einzubringen.²¹ Meine Gespräche mit jungen Guineern über diese Musik waren zumeist entspannt und heiter. Dies ist einerseits der Haltung geschuldet, dass schlechte Regierungsführung selbstverständlich und erst einmal nicht zu ändern ist. Zudem zeigt es aber auch die Bewunderung für die Musiker, die es wagen, nahezu offen über diese Normalität zu singen, und die Freude dabei, diese Musik zu hören. Künstlerischer Einfallsreichtum wird geschätzt und fordert gleichzeitig den Intellekt der Hörer heraus, die Metaphern zu entziffern (den geistigen Appetit anregender „Denksport“ nannte dies ein Komponist). Der so erzielte „Lerneffekt durch Hören“ kann durch kein anderes Medium ersetzt werden. Die Wirkung guineischer Musik auf ihre Hörer könnte mit derjenigen von Theaterstücken verglichen werden, die – meist von Nord-NGO's – für Entwicklungsprojekte konzipiert und zur Sensibilisierung der Bevölkerung für ein bestimmtes Thema eingesetzt werden (vgl. Freire 1970). Auch hier wird über ein künstlerisches Medium vermittelt, was viele Rezipienten auf andere Weise, etwa über Vorträge oder Zeitungsartikel, nicht aktiv wahrnehmen würden.

Guineische Popmusik, die vor allem bei jungen Menschen sehr beliebt und meist tanzbar ist, hört man tagtäglich in Bussen, Taxis, häuslichen Radios und Diskotheken. Sie ist relativ preisgünstig in Kassettenläden erhältlich. Die Rezeption der nachfolgend vorgestellten politischen Musik ist bei der jüngeren Bevölkerung vor allem im Fall von Justino Delgado gegeben, bei der erwachsenen Bevölkerung kann von der Rezeption aller politischen Musiker ausgegangen werden. Die Botschaft der Lieder wurde seit ihrer Entstehung in den 1970er Jahren unter anderem aufgrund der drohenden Zensur verschlüsselt. Viele Musiker wählen für kritische Aussagen das „ursprüngliche“ Kriol, das sich vom modernen Kriol durch eine größere, sprachliche Vielfalt und eigene, dem Portugiesisch gänzlich fremde Ausdrücke unterscheidet. Deshalb wird es nicht von jedem Kriol sprechenden Guineer verstanden. Ein jüngerer Informant sagte mir, man müsse in Bissau aufgewachsen sein, um den jeweiligen Dialekt oder bestimmte sprachliche Wendungen verstehen zu können und auch, weil man nur hier die politischen Ereignisse angemessen verfolgen kann. Hörer der politischen Musik verfügen also über Spezialwissen – umfangreichere Kenntnisse des „ursprünglichen“ Kriol und Detailwissen über politische Ereignisse. Dieses Wissen erwerben sie sich als Zeitgenossen oder Weggefährten der jeweiligen Musiker und durch eine spezifische, sozio-politische Sozialisation in Bissau. Für die Forscherin stellt sich das Problem der „richtigen“

21 Auch die Griots genossen historisch diesen Status, den auch Edle und Aristokraten innehatten. Freiheit „bedeutet hier das Ausmaß an Autarkie und Autonomie, die ein Mitglied der Gesellschaft unter gleichzeitiger Beachtung der kulturellen und schichtspezifischen Normen erreichen kann. ‚Freiheit‘ heißt, Rechte wahrzunehmen, die der traditionelle Rahmen einräumt [...]. Die Ausübung von ‚Freiheit‘ wird dabei durch den Ehrenkodex reglementiert. Freiheit und Ehre sind also keine antagonistischen, sondern komplementäre Begriffe“ (Panzacchi 1990: 11). Diese Freiheit ist nicht mit der Narrenfreiheit des Sklaven zu vergleichen, dessen „Verhalten ohne Einfluss auf das Leben der Gemeinschaft bleibt“ (eda.: 12). Ausdruck des hohen sozialen Status der Griots ist zum Beispiel, dass diese als Berater ihrer „Herren“ (Könige, Präsidenten, Gouverneure) in Erscheinung treten (Hale 1990: 40).

Übersetzung der Texte ins Portugiesische und nachfolgend ins Deutsche, weil oft mehrere Interpretationen denkbar sind, die auch den jeweiligen persönlichen und politischen Hintergrund des Informanten widerspiegeln.

José Carlos Schwarz, Adriano G. Ferreira, Zé Manel und Justino Delgado sind die schon genannten, wichtigsten politischen Stimmen von Musikern des Landes. Inspiriert wurde besonders die Arbeit von José Carlos Schwarz, dem schon 1977 27jährig verunglückten Liedermacher, Dichter und Sänger, von Amílcar Cabral (Augel 1997: 5). Dessen politische Haltung schlug sich seit den 1960er Jahren in Gedichten, Reden und vielfältigen Schriften nieder (vgl. Stauffer 1974). Sein Einfluss auf die sich zu dieser Zeit entfaltende musikalische Landschaft war daher von zentraler Bedeutung. Schwarz war in der Befreiungsbewegung und den ersten Jahren der PAIGC-Regierung als Parteimitglied im Untergrund tätig und wurde später aufgrund seiner brisanten Lieder an die guineische Botschaft in Kuba versetzt. Mit seiner Band Cobiana Djazz, die zuerst als das Sprachrohr der PAIGC und später als ihr leidenschaftlichster Kritiker fungierte, trat er „für das Selbstbewußtsein und die Politisierung des Volkes“ (M. P. Augel 2000: 68) ein. Schwarz war sowohl musikalisch-technisch als auch durch seine Form, sich politisch zu äußern, Vorbild für alle anderen Musiker dieser Richtung. Schwarz hatte als erster auf Kriol gesungen, was schon einer Provokation der Kolonialherrscher gleichkam, denn offiziell war der Gebrauch dieser Sprache verboten (ebd.: 67). Er spiegelte damit die Stimmung in der Bevölkerung wider und stellte dieser ein Instrument ihrer Artikulation zur Verfügung.²² Über eine sprachliche Nähe zum Volk – durch nur diesem bekannte Metaphern und Ausdrücke – konnte er auch dessen Vertrauen auf politischer Ebene gewinnen. Schwarz ist vor allem wegen seiner Position als einer der „Motoren“ des Unabhängigkeitskampfes und als Begründer der modernen guineischen Musik, in der die traditionellen Musikstile wie *Sikó*, *Kumboio*, *Atchá* und *Singa* – Varianten des rumba-ähnlichen *Gumbé* – um Gitarren und Schlagzeug bereichert wurden, auch heute noch der prägendste Künstler der guineischen Musiklandschaft. Zeitgenössische Künstler wie Zé Manel, Bidinte und Tino Trimó beziehen sich sowohl stilistisch als auch inhaltlich auf ihn. Hier sollen einleitend einige seiner Lieder vorgestellt werden. Ich verwende dazu die vorliegende Dokumentation und Kommentierung der Schwarzschen Lieder (Augel 1997).

Schwarz hatte sich in seinen Liedern hauptsächlich mit dem portugiesischen Einfluss auf die Gesellschaft Guinea-Bissaus in der Kolonialzeit befasst (*Bo djubini* „Als Du mich angesehen hast“, 1973). Das Leiden ist in den Augen der Bevölkerung sichtbar, die als zwei „Quellen des Schmerzes“ beschrieben werden, denn die Kolonialmacht tritt die Rechte der Menschen mit Füßen. Die Lösung scheint jedoch in der Passivität des Ertragens zu liegen, denn *djitu ka ten*, „das Ausharren ist unser Kampf“. Hier wird die Rede vom *djitu ka ten* erstmals musikalisch aufgenommen. Ein weiteres Thema Schwarz´ ist die sich wandelnde Einstellung zur PAIGC. Zuerst (*No isa no Banderai* „Wir hissen unsere Flagge“, 1974) wird diese positiv konnotiert als die einzige Partei des Landes und Vertreterin des Volkes

22 Eine ähnliche Stärkung der nationalen Identität und die Artikulation der „Differenz“ durch die konsequente Verwendung einer Kreolsprache konstatiert Guilbaut (1996: 308) für das Guadeloupe der 1980er Jahre, maßgeblich durch die Gruppe Kassav.

dargestellt: „Wir hissen unsere Flagge, die Flagge des Volkes. Die PAIGC ist die Kraft des Volkes“. Der Appell an gute Regierungsführung steht schon zur Zeit der Unabhängigkeit im Mittelpunkt der Texte Schwarz'. Im Titel *Si bu sta diante na Luta* („Wenn Du im Kampf an vorderster Front stehst“, 1975) macht Schwarz die Regierenden auf ihre Verantwortung als erste Politiker des unabhängigen Landes aufmerksam (vgl. M.P. Augel 2000). Dieses Lied wurde 1993 von *Tabanka Djaz* wieder aufgenommen. Die Botschaft hatte also für die Regierung unter João Bernardo Vieira ihre Relevanz noch nicht eingebüßt:

„Wenn Du im Kampf an vorderster Front stehst, übernimm' die Führung. Schlag' den ersten Ziegel des Hauses ein, das wir bauen wollen. Nimm' die Machete und bereinige das Land, nimm' den Pflug und bebaue das Land. Auf Dich schauen wir, Du bist unser Spiegelbild.“ (vgl. M.P. Augel 1997: 105).

Schwarz' Titel *Nau, no ka na seta* („Das akzeptieren wir nicht“, 1975) beschreibt die Unzufriedenheit mit denjenigen, die den guten Ruf der Partei zerstören, indem sie als Partei-Mitglieder Loyalitäten zur Kolonialmacht pflegen. Das Hauptinteresse der künstlerischen Interessenartikulation bestand in der Kritik der portugiesischen Kolonialmacht und der Beschwörung einer unabhängigen Zukunft nach den politischen Idealen Amílcar Cabrals und der PAIGC. Insofern ist Schwarz' Musik nur eingeschränkt als politische Artikulation in Bezug auf *guineische* Politik zu verstehen, wohl aber als warnende Stimme in einer schon in ihren Anfängen problematischen politischen Situation – der Entwicklung hin zu partizipatorischer Demokratie und der Umsetzung der in der Unabhängigkeitsbewegung artikulierten Ideale. Korruption stand zu Schwarz' Zeit noch nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Damals war „keine Zeit“, sich diesem Problem zu widmen, so ein Weggefährte von Schwarz. Als problematisch erscheint hier, dass die Musik jeweils nur die drängendsten Missstände thematisiert und somit neue, negative Entwicklungen nicht „im Keim zu ersticken“ vermag.

Adriano G. Ferreira und seine Formation (*Super*) *Mama Djombo* bildeten den Gegenpol zu *Cobiana Djazz* – beide Gruppen verfügten über ähnlich große Fangemeinden und musikalische Nachfolger –, obwohl die Formation erst 1974 in Erscheinung trat. Sie konstituierte sich als „Orchester“ aus bis zu 15 Personen, vereinte anders als *Cobiana Djazz* viele ethnische Gruppen und nahezu alle Sprachen des Landes und veröffentlichte wie diese mehrere Alben. Nach Angaben ihres Bandleaders war *Mama Djombo* die kritischste Gruppe, die Guinea-Bissau jemals gesehen hat. In Kampfliedern artikulierten sie die Euphorie der Unabhängigkeit, und die Kritik an Regierenden ist bis heute ihre wichtigste Thema. Derzeit ist ein neues Werk in Arbeit, das den dort Kritisierten „Kopfschmerzen“ bereiten wird, so die Prognose des Komponisten. Alle Mitglieder von *Mama Djombo* außer der Sängerin Dulce Neves büßten im Zusammenhang mit der musikalischen Produktion Gefängnisstrafen ab. Ein Lied dieser Formation sei hier vorgestellt. *Bissau kila muda* („Bissau verändert sich“, 1996) zeichnet sich besonders durch die Charakterisierung politischer Machtpositionen aus. Diese geschieht über eine Metapher, die der Intention gerecht wird, die Botschaft möglichst vielen Rezipienten zugänglich zu machen:

„Sieh' den Affen auf dem Berg, wie er sich schlecht benimmt, wie er den Boden aufwühlt, Zweige abreißt und Steine wirft. Aber mach' dir keine Sorgen, der Affe wird den Berg verlassen, aber der Berg wird sich niemals, niemals bewegen.“

Wenn sich Politiker in wichtigen Positionen noch so schlecht benehmen, eines Tages werden sie die Macht abgeben müssen, denn die Macht bewegt sich nicht mit ihnen. Implizit heißt das auch: dann haben andere Anwärter eine Chance auf diese Position. Das Lied appelliert gleichzeitig an die Gelassenheit und Geduld der Bevölkerung, die die destruktive Machtausübung beobachtet. Aussitzen erscheint als eine legitime Problemlösung. Der Komponist bezeichnet dies als besonders „harte“ Kritik – ein Begriff, der oft im Zusammenhang mit metaphorisch vermittelten Botschaften fällt. Die Metapher ist vor allem im Hinblick auf (ältere) Hörer auf dem Land ausgewählt, für die der Umgang mit Affen alltäglich ist. Ob diese Hörer in den Dörfern tatsächlich die Musik hören und ihre Botschaft verstehen, wäre noch zu fragen. Zé Manel als früheres Mitglied von *Super Mama Djombo* ist seit Ende der 1970er Jahre fester Bestandteil der guineischen Musiklandschaft. Er gehört bei der jüngeren Generation wohl vor allem aufgrund seiner fast meditativen, meist ruhigen bis repetitiv-monotonen und kaum tanzbaren Stücke nicht zu den populärsten Musikern, wird aber von jungen Intellektuellen, Mitgliedern von Oppositionsparteien und ehemaligen Befreiungskämpfern wegen seiner politischen Kommentare geschätzt und als einer der wichtigsten, zeitgenössischen Vertreter der guineischen *música de intervenção* respektiert. Manel arbeitete seit Ende der 1970er Jahre als Solokünstler und veröffentlichte bisher drei Alben. Besonders die ersten beiden, *Tustumunhus di aonti* („Zeugnisse des Gestrigen“, 1982) und *Maron di Mar* („Seebeben“, 2001) enthalten bemerkenswerte Stücke mit Bezug zur politischen Situation. *Maron di Mar* wurde in den USA als bestes afrikanisches Album ausgezeichnet. Zé Manel lebt heute in Kalifornien. Eines seiner wichtigsten politischen Lieder, *Ladrau di Tabanka* („Der Dieb aus dem Dorf“, 1982), beschreibt die Korruption in Form von Unterschlagung in der hauptstädtischen Bürokratie als der dörflichen übergeordnet:

„Der Dieb aus dem Dorf reicht nicht an den Dieb in der Bürokratie heran, der das Volk bestiehlt. Ein Wolf mit gebranntem Pelz [Zuweisung von Schande] ist der Dieb aus dem Dorf, er kann seine Beute nicht in einer europäischen Bank deponieren.“

Diebstähle in den Dörfern als Raub von Hühnern, Ziegen oder Früchten sind ein zunehmendes Problem. Anders als diese Form des geächteten Diebstahls gehört der tradierte Raub von Kühen für die männlichen Balanta aus dem Süden zur Initiation. Diese Form des Diebstahls kann daher allenfalls in einem Punkt mit dem Diebstahl der Politiker, die Millionen unterschlagen, verglichen werden. Beide Formen dienen dem Prestigezugewinn der Akteure. Zé Manel stellt bürokratische Korruption in eine Reihe mit Prostitution und Drogenkonsum. Schon früh erkannte er, dass diese Phänomene, von denen er Unterschlagung besonders hervorhebt, entwicklungshemmend wirken: „Wenn es im Land

Diebe gibt, wenn es im Land Drogen gibt, wenn es im Land Prostituierte gibt, kann dieses sich nicht gut entwickeln“. Es wurde bereits erwähnt, dass Korruption in Guinea-Bissau als alltägliches, selbstverständliches Phänomen wahrgenommen wird. Der Grad dieser Normalität von Korruption kann auch daran abgelesen werden, dass sie im Moralkodex auf einer Ebene mit Prostitution und Drogenkonsum steht und damit eher den typischen, kaum ganz zu verhindernden Problemen einer modernen Stadt zugerechnet wird, nicht aber als entscheidendes Entwicklungshemmnis (vgl. etwa Kohnert 1997; Elwert 2001) anerkannt wird. Die Sanktionierung von Korruption geschieht auf der politischen Ebene wohl auch aus diesem Grund nur symbolisch. Die vom Parlament kontrollierte „Höhere Aufsichtsbehörde gegen Korruption“ sammelt Beschwerden und Anzeigen. Zur Anklage und Verhandlung der Fälle vor Gericht oder zu einer Urteilsverkündung und Strafverfolgung ist es jedoch seit der Gründung im Jahre 1997 noch nicht gekommen. Da die Aufsichtsbehörde von der Regierung finanziert wird, ist offensichtlich, dass es sich nicht um ein unabhängiges Organ handelt und die Überführung von Straftätern nicht das Ziel der dort geleisteten Arbeit ist. Auf das bekannteste Stück Manels aus der Zeit der Regierung unter Luís Cabral (1975-1980) wiesen guineische Oppositionspolitiker in Lissabon hin: *Vida di Sossego* („Ruhiges Leben“, 1982):

„Dieses ruhige Leben möchte ich auch einmal führen. Unter der Sonne sitzen, und kein bisschen Schweiß fließt. Ich denke nicht an's Schlangestehen. Ich mache mir keine Gedanken um die alltäglichen Pflichten, weil mir nichts fehlt als der Mächtige, der ich bin und der wie die Made im Speck lebt. ‚Wenn du arbeiten möchtest, musst du meine Geliebte werden. Gib mir deinen Körper, und du wirst eine gute Arbeit bekommen‘. Ruhiges Leben Um in Bissau zu überleben, muss man böse sein.“

Manel kannte Patron-Klienten-Beziehungen und korrupte Praktiken aus erster Hand, da er mit der Tochter des Präsidenten befreundet und allgemein mit dem politischen Feld gut vertraut war. Der Beruf des Politikers gehörte und gehört – neben dem des Heilers (islamischer *muḥ* / christlicher und naturreligiöser *baloberu*; vgl. Crowley 1987), Polizisten und Zollbeamten – jedoch zu den Positionen, die mit dem höchsten Prestige und dem „ruhigsten Leben“ assoziiert werden. Finanzielle und andere Einkünfte konnten und können hier auch ohne eigenes Zutun erwartet werden. Dies gilt beispielsweise auch für die Haltung der mit hohem Sozialprestige ausgestatteten Mitarbeiter von NGOs, deren Projektfahrzeug schrottreif gefahren worden war: „Mach Dir mal keine Sorgen, die Weißen schicken noch mehr“ (Schiefer 2002: 242). Es ist zu beachten, dass der Vorteil eines sorglosen Lebens in regimiekritischen Äußerungen keine Rolle spielt, obwohl er in der gesellschaftlichen Wahrnehmung nicht ausgeblendet werden kann. Die stetig zunehmenden Verteilungungerechtigkeiten, also die „auseinanderklaffende Schere“, verschärfen die Wahrnehmung des Vorteils und tragen dazu bei, dass der moralische Diskurs über das „Stehlen“ als negativ konnotierte Handlung und die Betonung der Norm nicht mehr vom ökonomischen Diskurs zu trennen ist, in dem die Frage der Verteilungungerechtigkeit

verhandelt wird. Manels bekanntestes Stück aus jüngerer Zeit, *Pubis ka Burro* („Das Volk ist nicht dumm“, 2001), thematisiert nun direkt diese Formen der Unterschlagung im Bürokratiegeflecht der Hauptstadt:

„Der Chef hat ein neues Auto, sein Geld reicht nicht für ein neues Auto. Der Chef hat ein neues Haus, sein Geld reicht nicht für ein neues Haus. Das Volk ist nicht dumm. Es sieht, was geschieht, sagt aber nichts.“

Der Chef kann hier sowohl ein Firmenchef als auch der Präsident als „Chef“ des Staates sein. Das Schweigen des Volkes ist Ausdruck der verbreiteten Passivität und Lethargie der Bevölkerung angesichts umfassender Missstände. Diese Haltung kann jedoch gefährlich sein für ein Land, in dem der Regierung, wie unter João Bernardo Vieira, der Ausverkauf dieses Landes zugetraut werden kann: „Werft ein Auge auf den Chef, sonst verkauft er das Land. Wenn wir nicht aufpassen, verkauft er irgendwann das Land“. Auch die Tatsache, dass die politische Elite Bissaus die Lebensstile wohlhabender Europäer zu kopieren sucht und sich dabei an westlichen Lebensstandards orientiert, spricht der Musiker an:

„Ich gehöre zu den ‚hohen Tieren‘, zur Avantgarde. Ich habe mein Haus nach europäischem Vorbild bauen lassen, mit einem Vorgarten. Von wessen Geld? Bissau ist klein.“

Häuser im europäischen Stil sind in der Innenstadt (*prasa*) Bissaus keine Seltenheit (vgl. Kasper 1994: 142). Dass diese jedoch nicht von selbstverdientem Geld gebaut worden sind, ist jedem Hörer bewusst. Die Frage „von wessen Geld?“ ist bloße Rhetorik. Junge Guineer in Bissau vermuteten, dass *Pubis ka Burro*, welches schon 1998 in den Radios gespielt wurde und eines der dringendsten Probleme des Landes anspricht, den Bürgerkrieg von 1998/1999 mitausgelöst haben könnte. Damit wäre eine direkte, politische Intervention durch Musik ausgemacht. Ein Politiker der PAIGC, der unter Luís Cabral und „Nino“ Vieira bis in die Mitte der 1980er Jahre verschiedene Ministerposten innegehabt hatte, bestreitet diese Auffassung. Die Gleichzeitigkeit der Ausstrahlung des Liedes und des beginnenden Bürgerkriegs sei zufällig. Das Lied wurde nicht zensiert – ein weiteres Argument gegen seine Brisanz in Politikerkreisen.

Stärker metaphorisiert findet sich die Botschaft von „Das Volk ist nicht dumm“ in *Safinté* (2001): „Wohin gehst Du mit der Kalebasse auf dem Kopf? Wohin gehst Du, Safinté?“ Safinté, eine Angehörige der Ethnie der Pepel, trägt in ihrer Kalebasse Opfergegenstände zur *baloba*, einer Strohhütte, wo die religiösen Symbole eines Dorfes oder einer Familie aufbewahrt werden, in der den Ahnen gedacht wird und wo man durch einen Vertrag mit einem Zauberer oder Priester, dem *baloberu*, Wünsche persönlicher oder politischer Art – den Erhalt der eigenen Machtposition, Gesundheit, den Tod eines Feindes – zu realisieren sucht. Diese Zeilen sind von jungen Guineern als eine Kritik an Unterschlagung interpretiert worden. Wie das Auto und das Haus ist die gefüllte Kürbisschüssel in diesem Fall sichtbares

Objekt der Aneignung, und die Frage ist eine Anschuldigung: wir haben gesehen, wie du uns bestohlen hast. Mein Übersetzer lachte, als er mir seine Interpretation des Liedes und die Metapher der Marktfrau erklärte. Vor allem amüsierten ihn der beiläufige Ton der Worte, welche eher eine Normalität denn unerträgliche gesellschaftliche Verhältnisse abbilden und die Vorstellung, dass jemand tatsächlich mit dieser Kürbisschüssel aus seiner Wohnung heraustreten könnte. Die Fiktion ist hier jedoch so real, dass sie nicht anders verarbeitet werden kann denn als Parodie. Da jeder weiß, dass es im eigenen Land keine Demokratie gibt – auch wenn die politische Führungsriege das Gegenteil behauptet – und dass eine Änderung der politischen und damit ökonomischen und sozialen Lage nur schwer herbeizuführen ist, gilt das Lachen, die Verkehrung in 's Komische, als ein legitimer Weg der Auseinandersetzung.

Die einzig richtige Interpretation ist dies jedoch nicht, obwohl sie meinem Informanten ganz offensichtlich schien. Der Musiker Justino Delgado, ein Zeitgenosse Zé Manels, interpretiert das Lied als eine Kritik an der Geheimhaltung von Verbrechen. Das Lied bezieht sich in dieser Deutungsweise auf den ersten Premierminister Francisco Mendes (*Tchico Té*), dessen Mord Ende der 1970er Jahre erst spät aufgeklärt worden war. Es ist eine verspätete Herausforderung an seine früheren Weggefährten, diesen mit den Zauberern im *baloba* zu erhellen. *Safinté* ist eine Lineage (*djorson*) innerhalb der Ethnie der Pepel (Kasper 1994: 193), der Francisco Mendes angehört hatte. Hiermit ist die Metaphorisierung ebenso erreicht wie mit der Rede von der Marktfrau.

Justino Delgado gehört heute besonders unter jungen Leuten zu den beliebtesten Künstlern Guinea-Bissaus. Seit 1978 zählt Delgado zu den musikalischen Stimmen des Landes. Nachdem er Bandleader von sechs verschiedenen Formationen war, darunter auch von *Mama Djombo* (1985), entschied er sich für eine Solokarriere, die ihm, der als „König der guineischen Musik“ mit „einer der schönsten afrikanischen Stimmen“ bezeichnet wird und inzwischen sechs Soloalben veröffentlicht hat, einige internationale Erfolge beschieden hat. Delgado lebt in Lissabon und tritt sowohl in Europa als auch in Afrika auf. Eine weite Streuung seiner Botschaften ist damit möglich – obwohl diese natürlich an die sprachliche Kompetenz der Hörer geknüpft ist. Für seine Musik sind die Verschränkung verschiedener Themen in einzelnen Liedern, die starke Metaphorisierung seiner Aussagen und der ausführliche, epische „Erzählstil“ seiner Lieder charakteristisch. Hier ist noch die Verwandtschaft mit den *Griots* Guinea-Bissaus, den *Djidius*, festzustellen.²³ Auch diese „reden, reden, reden. Es scheint eine gesprochene Musik zu sein“ (Justino Delgado, 11.09.2003). Die Botschaft wird auf diese Weise besonders subtil und effektiv vermittelt. Durch diese auch metaphorisierte Vermittlung von Botschaften hat sich jedoch nichts daran geändert, dass nach Aussagen der

23 Vgl. für die Verknüpfung von Epos und Musik bei den Griots im Senegal Diop (1995). Die soziale Funktion der *Djidius* aus der Ethnie der Mandinga, die in Guinea-Bissau dominierend sind, ist heute die der Vermittlung zwischen verschiedenen Gruppen (z.B. Familien) und der Rezitation und Interpretation von Genealogien und Heldemythen (Pfeiffer 1997: 155). Der kreolische Ausdruck *Djidju* geht auf das portugiesische *Judeu* (dt.: Jude) zurück (Diop 1995: 241).

Musiker Justino Delgado und Adriano G. Ferreira „Todesmut“ nötig ist, um politische sowie regimekritische Lieder zu schreiben. Dies scheint paradox, denn Angst, die Politiker früher den Musikern machten, damit sie nicht aufdeckten, was im Innern des Staatsapparates passierte, haben politische Musiker nach eigener Aussage heute kaum noch²⁴ – im Gegensatz zu anderen guineischen Musikern, die mehr über das „Soziale“, den Alltag, singen, um sich nicht der Gefahr von Festnahme und Mord auszusetzen.

Das Stück „Teteté“ (1995) nimmt als politische Charakteristika nicht nur Interessen der Hörer, sondern auch eine Vision, ein Ziel auf. Die Interessen der Bevölkerung artikuliert der Musiker durch eine Beschreibung der Lebensumstände, und das angestrebte Ziel bildet den Abschluss des Liedes, aus dem ich hier einige Aspekte herausgreife.

„In diesem von Schmerz gebeutelten Land sind die Gehälter schamlos, Waffen sind keine Neuigkeit, und die Liebe ist nicht sicher. Fremde mit Knüppeln, wie die Söhne dieses Landes.“

Delgado beschreibt den guineischen Alltag: ausbleibende Gehaltszahlungen, die durch die Krise bedingte Gewalt und Vertrauensbrüche. Gewalt ist ein erst jetzt langsam wahrgenommenes Problem geworden.²⁵ Der vorletzte Abschnitt bezieht sich zudem auf die Liaisons zwischen Politikern und jungen Frauen mit dem Motiv der verbesserten Einkommenschancen, die „Gewährung von Appropriationschancen aufgrund sozialer Beziehungen, die über sexuelle Kontakte hergestellt wurden“ (Schiefer 2002: 161). Statt Liebe und Vertrauen werden Privilegien und Macht für wenige generiert. Auch Delgado benennt diese Phänomen: „feste Brüste [junger Frauen] für meine Genossen und den Vater [den Präsidenten]“. Die Folgen der regressiven politischen und ökonomischen Entwicklung kommentiert Delgado ebenfalls:

„Die Stadtviertel in meinem Land sehen traurig aus. Die Jugendlichen sind ins Ausland aufgebrochen wie Schiffe, die nur der Wind trägt. Es ist nicht leicht für sie zurückzukehren. Die Akademiker von früher sind Händler geworden. Eine komplizierte Situation, der wir uns stellen müssen.“

An diese Kommentare schließt sich eine lange Aufzählung von Verwandten und Freunden Delgados, von Bissauer Stadtteilen, seiner Heimatinsel Bubaque, von Stränden und Orten an,

24 Ein Beleg dafür ist, dass das wichtigste politische Stück Delgados, *Djon-Djon bai Luta* („João war im Unabhängigkeitskampf“), demnächst veröffentlicht werden soll. In den frühen 1980er Jahren im Studio von *Rádio Difusão Nacional* in Bissau aufgenommen und dann kurzzeitig dort gespielt, war das Stück wegen seiner expliziten Kritik an Vieiras Politik nach wenigen Tagen zensiert worden (persönliche Mitteilung Justino Delgado, Lissabon, 09.09.2003).

25 „Verhaftungen von Zivilen und Militärs ohne Anklage und Gerichtsurteil ist eine geläufige Praxis geworden, ebenso Folter, die häufig unmittelbar zum Tod führte. Der aktuellste Fall ist der von Mussa Cassama, der am 9. März 2003 starb, nachdem er wegen versuchtem Staatsstreich angeklagt und zusammen mit sechs Militärs festgenommen worden war“ (Cruz 2003).

nach denen sich der Musiker sehnt – eine Identifikationsmöglichkeit auch für seine Hörer. Den Rahmen der Kommentierung guineischer Realität bildet das Wort *teteté*, das heute in einem guten Kriol nur mit „bis“ übersetzt wird. Junge Guineer in Bissau interpretierten die Verwendung des Ausdrucks *teteté* als einen Bezug auf den Kleinkindstatus Guinea-Bissaus. Denn man rufe einem Kind, das seine ersten Schritte gehe, *teteté* zu, um es zum Laufen zu ermutigen. Tatsächlich ist der Ausdruck jedoch einem früher auf dem Bijagós-Archipel üblichen, ganz alltäglichen Ritual entnommen: wenn die Mutter ihr Kind nach einem Glas Wasser schickte, brachte es ihr dieses, sie trank es aus, hob das leere Glas gen Himmel und sagte zum Zeichen des Dankes: *Paransa Deus kriaú toki djusta sim. Teteté i djusta sim*. „Gott möge Dich wachsen lassen, bis Du groß bist. Bis Du groß bist“.²⁶ Das Lied verwendet nur einen Aspekt – den, der die Hoffnung auf Wachstum und Weiterentwicklung anzeigt: „bis du groß bist“. Zu Beginn erscheint das Land gegenteilig als ein kleines, ungezogenes Kind, an dem sich die Eltern die Zähne ausbeißen. Und hier schließen sich die Kommentierungen Delgados an. Das erstrebenswerte Ziel ist das Erwachsensein des Landes, dass Guinea-Bissau sich wie eine „Boeing“ in die Lüfte schwingen und das Leiden ein Ende haben möge: „So wie die Boeing mit mir abhebt, so soll Guinea-Bissau enden. Bissau wird groß, Bissau wird groß“. Mit dieser Hoffnung endet das Stück. Ein Weg zur Erreichung dieses Ziels ist hier jedoch, wie auch in anderen Liedern, nicht vorgegeben. Das Thema der Emigration nimmt Delgado explizit im Titel *Fidjus na da Fuga* („Kinder auf der Flucht“, 1999) auf. Hier wird die Misere des Landes als Motivation für den weitverbreiteten Wunsch der Emigration vorgestellt:

„Die Eltern verlieren ihre Kinder, die auswandern. Es ist ein tristes Leben. Wenn du nicht zäh bist, geht es dir nicht gut. Eines Tages wirst du stehlen müssen. Es ist erbärmlich, diese Situation. Die Kinder laufen den Müttern davon. Die Algarve und die Kanarischen Inseln besiedeln sie zuhauf.“

Dass die Kinder den Müttern weglaufen, ist eine sehr starke Metapher für das Verhältnis der Bürger zum „Vater Staat“. Die Flucht der Kinder beschreibt eine dramatische, soziale Situation in einem Land, in dem die Mutter-Kind-Beziehung die engste emotionale Bindung darstellt. Delgado konstatiert, dass die Misere die Menschen anstecke, ebenfalls zu „stehlen“, daher sei es besser, das Land zu verlassen:

„Lasst mich draußen etwas Besseres suchen, damit ich nicht eines Tages stehle. Lasst mich in Portugal nach einem besseren Leben suchen, damit ich nicht stehle und festgenommen werde. Kinder auf der Flucht. Sie strömen nach Bilbao, nach Deutschland, in die Schweiz. Kinder auf der Flucht, denn das Morgen ist ungewiss.“

Andererseits ist mit der Flucht noch nicht das Glück gefunden, denn auch in der Diaspora gilt: „die Kinder verstehen sich nicht“ und „der Karpfen wird mit dem Schwanz zuerst gegessen“.

26 Persönliche Mitteilung Justino Delgado, Lissabon, 11.09.2003.

Hier vollzieht sich die Inversion der guineischen Normalität (vgl. für Portugal Crause 1998). Dieses Lied, das in Lissabonner Diskotheken regelmäßig gespielt wird, ist ein Appell sowohl an die gegenseitige Verständigung der Emigranten untereinander als auch dahingehend, die Familien in der Heimat nicht zu vergessen. Ein weiteres Stück, *Toroco* („Tausch“, 1999), dessen Titel sich auf den Wechsel der Währung vom Peso zum F-CFA bezieht, stellt auch Bezüge zur ökonomischen und politischen Situation her:

„Bissau will sich verkaufen, aber es gibt keine Käufer. Bissau kalkuliert schon seinen Ausverkauf, aber es kommt zu keinem Geschäft. Die Ameise stirbt, weil ihr der Zucker so gut schmeckt – ebenso ihre kleine Schwester.“

Dass die Hauptstadt als Akteur des Ausverkaufs beschrieben wird, deutet auf die zentralistische Politik der Eliten hin, die langfristig wenig erfolgreich bleibt. Gleichzeitig bleibt Unterschlagung – hier metaphorisiert mit der Gefräßigkeit der Ameise und der anderer Tiere – ein aktuelles Thema. Delgado nimmt in diesem Titel zudem die erwähnte Wendung *djitu ka ten* auf und formuliert sie neu: *Kuma djitu ten ku ten* („denn einen Ausweg muss es doch geben“). Weniger eine politische Kritik als ein Imperativ zum Handeln ist Delgados Stück (*Um bias*) *Pasempre* („Ein für allemal“, 2000):

„Es ist zuviel – das akzeptieren wir nicht. Es ist zuviel – das erlauben wir nicht. Es ist zuviel – das kann nicht sein. Schlaft nicht länger, achtet auf den Weg! Schlaft nicht länger, wacht ein für alle mal auf! Weint nicht mehr, beklagt Euch nicht mehr! Baut Euer Land auf! Seid aufmerksam und lernt, ein für alle mal! Habt Respekt voreinander. So Gott will, gehen wir einen guten Weg. Mit unserem Land Guinea-Bissau kann es so nicht weitergehen. Was soll morgen aus unseren Kindern werden?“

Diese Zeilen verdeutlichen, dass das Schicksal des Landes in den Händen der Bevölkerung liegen muss, da die politische Führung den politischen Wandel nicht einzuleiten vermag. Die Botschaft an die Regierenden artikuliert sich hier indirekt als Appell an die Bevölkerung: „Was soll morgen aus unseren Kindern werden?“

Tabanka Djaz, eine weitere Formation der jüngeren Generation, im Jahr 1989 gegründet, äußert sich seltener zu politischen Themen. Ähnlich wie Delgados *Pasempre* ist auch *Nô fianza* („Wir haben Vertrauen“, 2002) eine Hymne auf Guinea-Bissau, verbunden mit der Hoffnung auf die Zukunft, der Aufforderung an die Guineer, selbst aktiv zu werden – „Steht auf und arbeitet, das Schicksal liegt in Eurer Hand!“ –, und der Sehnsucht der Emigranten nach der in sich zerstrittenen und leidgeplagten Heimat. Als ungünstige Alternative zur Eigeninitiative wird der frühere Politiker Vieira dargestellt: „Macht es nicht wie er, sonst seid Ihr zum Untergang verdammt“. Die aktuelle Politik und auch die anhaltende Resignation in der Bevölkerung bestätigen, dass das Land noch weit von Demokratisierung, Rechtsstaatlichkeit und Wohlfahrt entfernt ist.

Lieder, deren politische Bezüge explizit dem von 1999 bis zum Putsch am

14.09.2003 regierenden Präsidenten Koumba Yalá zugeordnet werden, sind der Öffentlichkeit Guinea-Bissaus kaum bekannt. Hierzu zählt Gomes' *Kubissus* und ebenso *Camba Mar* („Den Ozean überqueren“) von Anastásio Hatchuén (2001): „Yalá, die Leute reden schlecht über Dich“, singt Hatchuén ungewöhnlich explizit. Yalá galt schon kurz nach seinem Amtsantritt als unglaublicher Politiker, der die im Wahlkampf gemachten Versprechen nie einlöste. So bereute ein politischer Musiker, am Wahlkampf der PRS (*Partido da Renovação Social*) als Publikumsmagnet für die Wahlreden Yalás teilgenommen zu haben. Das von Yalá veröffentlichte Buch „Philosophische und politische Gedanken“ (2003) wurde von Journalisten in Lissabon mit einem Kopfschütteln rezipiert, da die dort abgedruckten Sätze gerade wenig Politisches und Philosophisches im Wortsinn enthalten. Über Yalás rote Mütze, die dieser als Zeichen seiner Zugehörigkeit zur Ethnie der Balanta trägt, lachten Guineer in Lissabon mehr als dass sie seine politischen Aussagen anhörten. Yalás politisches Fehlverhalten war anscheinend so deutlich, dass eine musikalisch-künstlerische Kommentierung zum Zweck der Sensibilisierung nur das bestätigt hätte, was „alle wussten“. Wichtiger ist es nun, die Aufmerksamkeit der Bevölkerung durch die Artikulation der gegenwärtigen Lebenssituation zu schulen, d.h. vor allem aufzuzeigen, dass *djitu ka ten* nicht die Lösung ist, sondern verantwortungsbewusstes Handeln dringend geboten ist, damit eine bessere Zukunft denkbar ist.

Schlussbemerkung

Angesichts der strukturell begründeten Missstände und Instabilität sowie eingeschränkter Meinungsfreiheit, der teilweise diffusen Verquickung moderner und traditionaler Werte- und Normenkanons, der Dominanz der Politik über Wirtschaft und Gesellschaft sowie einem kolonialen Erbe, welches immer wieder als belastend und als für die Zukunft hinderlich bezeichnet wird, nehmen sich musikalische Kommentare wie Tropfen auf heiße Steine aus. Jedoch artikulieren sie die dringendsten Probleme der Bevölkerung, und sie bieten erstrebenswerte Ziele an – auch in Form von gesellschaftlichen Normen (Schulz 2001: 238), die in der modernen Gesellschaft an Einfluss verlieren. Zudem vermitteln sie Zuversicht, dass eine wünschbare Zukunft realisierbar sein kann. Von einem kathartischen Effekt kann mindestens ausgegangen werden (vgl. Onguene Essono 1996). Da es sich bei der vorgestellten, politischen Musik – hier vor allem der Justino Delgados – um die von jungen Leuten am meisten rezipierte handelt, kann von einer Breitenwirkung gesprochen werden, die nicht ohne Einfluss bleibt. Dieser ist auch dem musikalischen Stil der Musik, der sich dem kommerzieller guineischer Musik annähert, geschuldet. Die Wirkung, die mit politischer Musik erzielt wird, ist indirekt und daher schwierig einzuschätzen. Tagespolitik kann damit nicht gesteuert und Fehlverhalten nicht korrigiert werden, jedoch beeinflusst sie Diskurse der Intellektuellen und der Politiker, heute vor allem in Form von Flurgesprächen in Ministerien.

Gespräche über Lieder und die in ihnen enthaltenen Metaphern, über ihre Themen und den Kontext ihres Entstehens sollen nach der expliziten Intention der Musiker die Sensibilisierung aller gesellschaftlichen Schichten einleiten.

Für die Wirkung politischer Musik im Sinne einer Sensibilisierung spielt ihre Äußerungsform – und hier besonders die Sprache – jedoch eine entscheidende Rolle. Obwohl Kriol ein der Bevölkerung sehr vertrautes Referenzsystem ist, werden bestimmte Gesellschaftsgruppen vom ungehinderten Informationsfluss ausgeschlossen. Dies wurde besonders am Beispiel von *Safinté* und *Teteté* deutlich, wo Interpretationen junger Menschen und die vom Musiker intendierte Bedeutung eines Ausdrucks divergieren. Das ältere, poetischere und in der Textkomposition präferierte „ursprüngliche“ Kriol ist der jüngeren Generation oder sogar Menschen aus der Generation der Musiker immer weniger zugänglich – ein Umstand, der in der Komposition politischer Musik noch wenig berücksichtigt wird. Im Gegenteil verwenden Musiker die Sprache der Alten (*garandis*) gerade, um Authentizität zu erreichen. Forschungen, die fast alle Musiker bei ihren Aufenthalten in Guinea-Bissau durchführen, um dem „ursprünglichen“ Kriol und seinen spezifischen Metaphern und Sprichwörtern näherzukommen, orientieren sich an der Kompositionstechnik von José Carlos Schwarz, verfehlen aber dann ihr Ziel, wenn die potentiellen Hörer sich längst von der Sprache der *garandis* entfernt haben oder wenn die „alten“ Hörer auf den Dörfern nur eine Minderheit der Rezipienten darstellen. Die Kluft, die sich zwischen älteren Intellektuellen und Künstlern auf der einen Seite und jungen, politisch wenig involvierten Guineern auf der anderen Seite vertieft, sprachlich und musikalisch zu überbrücken, wird die zukünftige Herausforderung für die künstlerischen Arbeiten der Musiker Guinea-Bissaus sein.

Bibliographie

- Achinger, G. (1993): Aktuelle Tendenzen der städtischen Kultur in Guinea-Bissau. Skizzen und Eindrücke. Broschürenreihe der Amílcar-Cabral-Gesellschaft, Bd. 16, Darmstadt, Amílcar-Cabral-Gesellschaft.
- Ampagatubó, J. (2000/2001): As causas do conflito de 7 de Junho de 1998 na Guiné-Bissau. *África Debate*, 2, 9 S.
- Augel, J. (1998): Staatskrise, Ethnizität und Ressourcenkonflikte in Guinea-Bissau. Working Paper Nr. 309, Bielefeld, Universität Bielefeld, Forschungsschwerpunkt Entwicklungssoziologie.
- Augel, J. (2000): Ein Neuanfang in Guinea-Bissau? *afrika spectrum*, 35 (2000) 1: 31-40.
- Augel, M. P. (1997): Ora di kanta tchiga. José Carlos Schwarz e o Cobiaana Djazz (Es ist Zeit zu singen. José Carlos Schwarz und Cobiaana Djazz). Série Literária, Collecção Kebur, Bd. 6, Bissau, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP).
- Augel, M. P. (2000): Regimekritik am Beispiel der guineischen Literatur. *afrika spectrum*, 35 (2000) 1: 65-80.
- Baldé, D. (u.a.) (1986): Estudos e pesquisa sobre a música tradicional. *Soronda. Revista de Estudos Guineenses* (1986) 2: 50-59.

- Bayart, J.-F. (1993): *The state in Africa. The politics of the belly.* London & New York, Longman.
- Crause, J. (1998): Kapverdische und guineische Migranten in Lissabon. Eine Untersuchung über die Konstruktion von sozialer Distanz und Ausgrenzung von Migranten. Reihe Interethnische Beziehungen und Kulturwandel, Bd. 29, Hamburg, LIT.
- Crowley, E. (1987): A análise duma infelicidade: religião e interpretações pessoais. *Soronda. Revista de Estudos Guineenses* (1987) 3: 112-126.
- Cruz, A. (2003): Os direitos humanos na Guiné-Bissau. Unveröff. Manuskript, Hamburg.
- Diawara, M. (1996): Le griot mande à l'heure de la globalisation. *Cahiers d'Etudes Africaine*, 36 (1996) 4, 144: 591-612.
- Diop, S. (1995): The oral history and literature of the Wolof people of Waalo, Northern Senegal. The master of the word (griot) in the Wolof tradition. *African Studies*, 36, Lewiston, Edwin Mellen Press.
- Drift, R. van der (2000): Democracy: Legitimate Warfare in Guinea-Bissau. *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*. Número Especial 7 de Junho (2000): 37-65.
- Elwert, G. (1984): Märkte, Käuflichkeit und Moralökonomie. In: *Lutz, B. (ed.): Soziologie und gesellschaftliche Entwicklung – Verhandlungen des 22. Deutschen Soziologentages in Dortmund.* Frankfurt am Main/ New York, Campus Verlag, 1984: 509-519.
- Elwert, G. (1987): Ausdehnung der Käuflichkeit und Einbettung der Wirtschaft - Markt und Moralökonomie. In: *Heinemann, K. (ed.): Soziologie wirtschaftlichen Handelns.* Sonderheft Nr. 28 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Opladen, 1987: 300 - 321.
- Elwert, G. (2001): The Command State in Africa. State Deficiency, Clientelism, and Power-Locked Economies. In: *Wippel, St./ Cornelsen, I. (ed.): Entwicklungspolitische Perspektiven im Kontext wachsender Komplexivität.* Festschrift für Prof. Dr. Dieter Weiss. Forschungsberichte des BMZ, Bd. 128, München, Weltforum, 2001: 419-452.
- Embaló, I. (1998): Unwiderruflich verloren. Augenzeuge in Bissau: Der Bürgerkrieg mit Beteiligung Senegals zerstört die wenigen wissenschaftlichen und kulturellen Institutionen. *die tageszeitung*, 30.10.1998: 10.
- Empl, R. (1998): Guinea-Bissau: 300.000 Menschen fliehen vor Bürgerkrieg. *Migration und Bevölkerung* (1998) 8: 8.
- Foucault, M. (1988): *Die Geburt der Klinik.* Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Freire, P. (1970): *Pedagogy of the oppressed.* New York, The Seabury Press.
- Gable, E. (2003): Manjaco rulers after a revolution. *Africa*, 73 (2003) 1: 88-112.
- Guilbaut, J. (1996): Musique et développement: le rôle du zouk en Guadeloupe. In: *Darré, A. (ed.): Musique et politique. Les répertoires de l'identité.* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996: 305-321.
- Hale, T. A. (1990): *Scribe, griot, and novelist. Narrative Interpreters of the Songhay Empire.* Gainesville, University of Florida Press.
- Haugerud, Angelique (1995): *The culture of politics in modern Kenya 1890s-1990s.* Cambridge, Cambridge University Press.
- Kasper, J. E. (1994): *Bissau: existenzsichernde Strategien in einer westafrikanischen Stadt.* Bern, Peter Lang.

- Kohnert, D. (1988): Socialism without liberation. Land reclamation projects in Guinea-Bissau. *Sociologia Ruralis*, 28 (1988) 2/3: 161-175.
- Kohnert, D. (1997): Zum Einfluss des Okkulten auf staatliche Legitimität und Demokratisierungshilfe in Afrika. *Sociologus*, 47 (1997) 1: 24-50.
- Kohnert, D. (2000): Außenpolitische Hintergründe des gesellschaftlichen Umbruchs in Guinea-Bissau. *afrika spectrum*, 35 (2000) 1: 41-63.
- Korff, R. (1992): Macht der Symbole, Symbole der Macht. Zur symbolischen Dimension strategischer Gruppen. Working Paper Nr. 166 im Forschungsschwerpunkt Entwicklungssoziologie der Fakultät für Soziologie. Bielefeld, Universität Bielefeld.
- Luhmann, N. (1995): Inklusion und Exklusion. In: *ders.: Soziologische Aufklärung*. Bd. 6. Opladen, Westdeutscher Verlag: 234-264.
- Luhmann, N. (1995a): Kausalität im Süden. *Soziale Systeme*, 1 (1995) 1: 7-28.
- Maultsby, P. (1990): Africanisms in African-American music. In: *Holloway, J.E. (ed.): Africanisms in American culture*. Bloomington (u.a.), Indiana University Press, 1990: 185-210.
- Onguene Essono, L.-M. (1996): La démocratie en chansons. *Politique Africaine*, 64 (1996) 4: 52-61.
- Ostheimer, A. E. (1999): Demokratisierungsprozesse in den lusophonen Staaten Afrikas. Arbeiten aus dem Institut für Afrika-Kunde, Bd. 105. Hamburg, Institut für Afrika-Kunde.
- Panzacchi, C. (1990): Der Griot. Seine Darstellung in der frankophonen westafrikanischen Literatur. Rheinfelden, Schäuble.
- Parsons, T. (1980): Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien. Hrsg. u. eingel. von Stefan Jensen. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Pfeiffer, K. (ed.) (1995): Mandinka spoken art. Folk-tales, griot-accounts and songs. Köln, Rüdiger Köppe.
- Rudebeck, L. (2001): On democracy's sustainability. Transition in Guinea-Bissau. Stockholm, Sida.
- Scantamburlo, L. (2002): Dicionário do Guineense. Dicionário Guineense-Português/ Dicionário Guinensi-Portuguis. Bissau, Edições Faspebi.
- Schiefer, U. (2002): Von allen guten Geistern verlassen? Guinea-Bissau: Entwicklungspolitik und der Zusammenbruch afrikanischer Gesellschaften. Hamburger Beiträge zur Afrika-Kunde, Bd. 70. Hamburg, Institut für Afrika-Kunde.
- Schulz, D. (2001): Perpetuating the politics of praise. Jeli singers, radios, and political mediation in Mali. Köln, Rüdiger Köppe.
- Schulz, D. (2002): „The world is made by talk“. Female fans, popular music, and new forms of public sociality in urban Mali. *Cahiers d'Etudes Africaine*, 42 (2002) 4, 168: 797-829.
- Stauffer, H. U. (ed.) (1974): Amílcar Cabral. Die Revolution der Verdammten. Der Befreiungskampf in Guinea-Bissau. Berlin, Rotbuch.
- United Nations (ed.) (2002): 2000 – Demographic Yearbook. New York, United Nations, Department of Economic and Social Affairs.
- Yalá, K. (2003): Os pensamentos políticos e filosóficos. Bissau, Editora Escolar.

Abstract

This contribution analyses the political position musicians in Guinea-Bissau take to comment on the current state of Guinean society. By describing this state, musicians intend to inform and mobilize its population. Their central message is that development is obstructed by corruption and that people themselves need to assume responsibility for the fate of their country. The political field is described as being one of trust and mistrust, unequal power relations and the occult. Musicians as prestigious members of society emerge as critical observers of this political field. Most often they escape censorship and express the unspeakable by turning common linguistic concepts like “sugar”, “fish” and “boat” into metaphors. Thus, sensitizing takes place indirectly. Musicians do not influence the politics of the day. Instead, by combining the population’s language, Kriol, with western-influenced music, they direct their message at the youth and politicians. This contribution aims at illustrating the contents of political music and its embeddedness in socio-political contexts. Furthermore, it suggests the subtle influence of this music on discourses in the political field and on desirable political changes.

Keywords

Guinea-Bissau, music, artists, formation of opinion, criticism of society, political culture, political opposition, domestic political situation/development, corruption, freedom of opinion and information

Résumé

Cet article analyse les positions politiques prises par les musiciens en Guinée-Bissau pour commenter la situation actuelle du pays. Les musiciens essaient en évoquant la situation sociale et politique d’informer et de sensibiliser la population de Guinée-Bissau. Leur message principal réside dans l’affirmation que le développement est freiné par la corruption et que de ce fait la population doit prendre en main son destin. Le politique est décrit comme un champ de tension entre confiance et méfiance, relations de pouvoir inégalitaires et occultisme. Les musiciens qui jouissent d’un prestige particulier au sein de la société guinéenne, sont les observateurs critiques de ce domaine. Leur message est codé grâce à leur maîtrise de l’ambivalence du langage et l’utilisation de métaphores comme « sucre », « carpe » et « bateau ». La sensibilisation s’effectue donc indirectement. La musique n’a pas d’influence directe sur la politique quotidienne. Cependant comme les musiciens combinent la langue du pays, le **Kriol**, et la musique d’influence occidentale, ils touchent en particulier les jeunes et les politiciens (de l’opposition). Moema P. Augel a effectué des recherches sur la musique politique guinéenne de l’artiste José C. Schwarz. Ce présent article illustre les chansons politiques et leur ancrage dans le contexte socio-politique. En outre, il montre l’influence subtile de cette musique sur le discours politique et les changements politiques souhaitables.

Mots-clé

Guinée-Bissau, musique, artistes, formation de l'opinion, critique de la société, culture politique, opposition politique, situation/évolution de la politique intérieure, corruption, liberté d'opinion/libre accès à l'information

Anne-Kristin Borszik ist Studentin der Soziologie und Ethnologie an der Freien Universität Berlin. Derzeit schreibt sie an einer Diplomarbeit im Bereich Entwicklungssoziologie über den massenmedial vermittelten Kommunikationsprozess zwischen politischen Musikern und ihren Hörern in Guinea-Bissau mit besonderem Augenmerk auf der Relevanz, die der Interventionsmusik im Alltag der Hörer zukommt.