

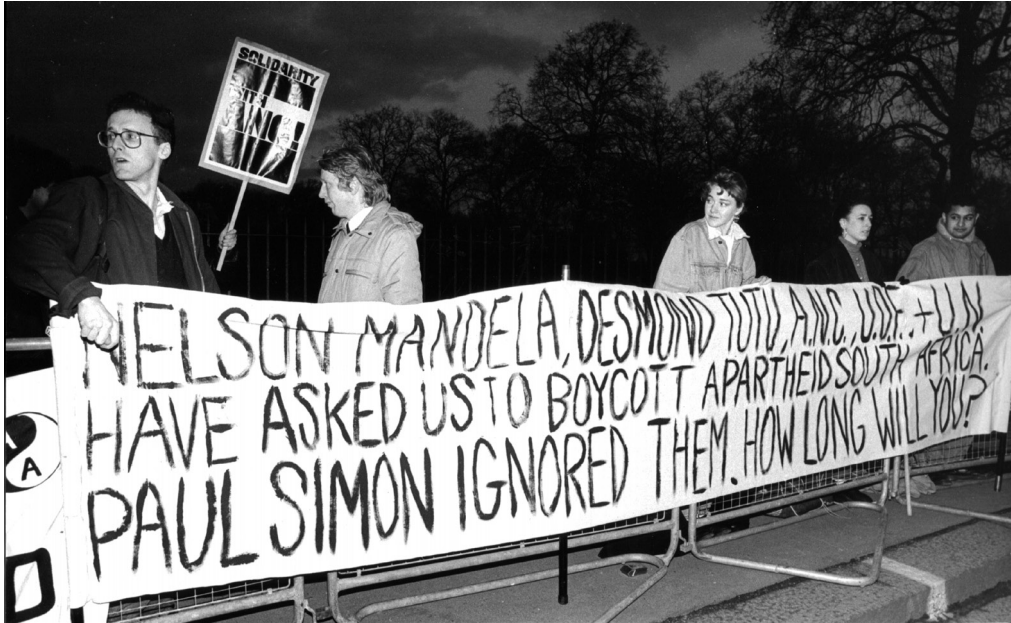
Detlef Siegfried

APORIEN DES KULTURBOYKOTTS

Anti-Apartheid-Bewegung, ANC und der Konflikt um Paul Simons Album »Graceland« (1985–1988)

Das politische Ziel der Anti-Apartheid-Bewegung bestand darin, Pretoria auf allen Feldern zu isolieren, um den Zusammenbruch des Apartheid-Regimes herbeizuführen. Ein im Vergleich zum Wirtschaftsboykott anfangs wenig beachtetes, dann aber zunehmend wichtiges Mittel wurde der Kulturboykott mit seinen zwei komplementären Bestandteilen: Abbruch jedes Austauschs mit Südafrika und Mobilisierung von Künstlern im Anti-Apartheid-Kampf. Mit der Massenmedialisierung und der inneren Transformation »westlicher« Länder hin zu »Erlebnisgesellschaften« nahm die Bedeutung beider Instrumente zu, während transnationale Verflechtungen und die zunehmende Opposition innerhalb Südafrikas gleichzeitig die Grenzen des Boykotts hervortreten ließen. Mitte der 1980er-Jahre rückten sie immer stärker in das Bewusstsein der Öffentlichkeit, nicht zuletzt der Bewegung selbst. Katalysator war Paul Simons Album »Graceland«, das 1985 unter Beteiligung schwarzer südafrikanischer Musiker in Südafrika aufgenommen worden war und 1986 veröffentlicht wurde. Es gehörte zum Aufschwung der »Weltmusik«, die als Reaktion auf eine vermeintliche Verflachung der Popmusik einen neuerlichen Rekurs auf die musikalischen Formen der nicht-westlichen Welt ausgelöst hatte. Initiativen wie Peter Gabriels Label »Real World« oder das von Joachim-Ernst Berendt in New York veranstaltete »Festival Jazz and World Music« machten seit den frühen 1980er-Jahren Musiker aus Ländern der »Dritten Welt« bekannt.¹ Künstler aus Südafrika spielten dabei nur dann eine Rolle, wenn sie exiliert waren – lebten sie im Lande selbst, so waren sie ausgeschlossen.

1 Timothy D. Taylor, *Global Pop. World Music, World Markets*, New York 1997.



Aktivisten des Anti-Apartheid Movement (AAM) protestieren vor der Royal Albert Hall in London. (AAM Archives Committee; Foto: Andrew Wiard, 7. April 1987)

Während ein Teil der Anti-Apartheid-Bewegung meinte, Simon habe mit den Aufnahmen in Soweto gegen den Boykott verstoßen, verwiesen andere darauf, dass oppositionelle schwarze Künstler im Innern des Landes mit Auftrittsverboten belegt würden, aber auch im Ausland keine Chance hätten, weil der Boykott jeden Kulturkontakt unterband. Gleichzeitig nahm mit den Unruhen seit 1985 das Engagement auch von Künstlern gegen die Apartheid inner- und außerhalb Südafrikas erheblich zu. Die Politisierung von Alltags- und Konsumpraktiken, wie sie im Begriff der »Lifestyle Politics« beschrieben worden ist,² hatte dazu beigetragen. Politische Kampagnen nutzten Popmusik und Massenmedien, um Anliegen von globaler Reichweite zu popularisieren.³ Gerade Musik spielte in diesen Jahren als politisches Medium eine

-
- 2 Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1991; Ulrich Beck, *The Reinvention of Politics. Rethinking Modernity in the Global Social Order*, Oxford 1997; Håkan Thörn, *Anti-Apartheid and the Emergence of a Global Civil Society*, Basingstoke 2006.
- 3 Reebee Garofalo (Hg.), *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements*, Boston 1992; Christian Lahusen, *The Rhetoric of Moral Protest. Public Campaigns, Celebrity Endorsement, and Political Mobilization*, Berlin 1996; Sigrid Baringhorst, *Politik als Kampagne. Zur medialen Erzeugung von Solidarität*, Wiesbaden 1998.

herausragende Rolle – nicht zuletzt in der Auseinandersetzung um die Apartheid.⁴ Paul Simon nahm demgegenüber einen eigenen Standpunkt ein, der im vorliegenden Aufsatz näher erläutert und kontextualisiert werden soll. Die Politisierung des Alltags feierte immer größere Erfolge und erreichte auch die ansonsten nicht besonders politische Welt des Pop, die die »für Popmusiker arg abgehobene Kontroverse« um »Graceland« im Frühjahr 1987 intensiv beschäftigte.⁵ Das Festival vom Juni 1988 im Londoner Wembley-Stadion anlässlich Nelson Mandelas 70. Geburtstag markierte einen Höhepunkt der »Lifestyle Politics«. Anhand des Streits um »Graceland« wird im Folgenden untersucht, welche Potentiale und Probleme es mit sich brachte, in Zeiten sprunghaft zunehmender Medialisierung auf globaler Ebene einen umfassenden Kulturboykott Südafrikas aufrechterhalten zu wollen. Neben gedrucktem Primär- und Sekundärmaterial beruht die Darstellung auf den Quellen des britischen Anti-Apartheid Movement (AAM) in der Bodleian Library, Oxford, sowie den in den Mayibuye Archives an der University of Western Cape in Südafrika verwahrten Materialien des African National Congress (ANC) und nationaler Anti-Apartheid-Bewegungen.

1. Konzept und Geschichte des Kulturboykotts

Schon vor dem Aufruf des Präsidenten des ANC, Albert Luthuli, zum umfassenden Boykott Südafrikas von 1959 hatte Trevor Huddleston, der spätere Präsident des britischen AAM, im Oktober 1954 zum Kulturboykott aufgerufen.⁶ Dem folgten Gewerkschaften und kulturelle Vereinigungen. 1956 wies die britische Schauspielergewerkschaft Equity ihre Mitglieder an, Theater zu boykottieren, in denen Rassentrennung praktiziert wurde, und die britische Musikergewerkschaft forderte 1961 ihre Mitglieder auf, Engagements in Südafrika abzulehnen. Auf ihre Initiative hin boykottierten in den 1960er-Jahren schon Bands wie die Rolling Stones oder die Beatles Auftritte am Kap. Im weiteren Verlauf der Dekade folgten Boykottaufrufe von Schriftstellern. Während sich die Aufmerksamkeit in den frühen 1970er-Jahren auf den Sport richtete und mit der Einführung des Fernsehens in Südafrika seit 1976 auch dieses

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

5 Robin Denselow, *The Beat Goes on. Popmusik und Politik – Geschichte einer Hoffnung*, Reinbek 1991, S. 266.

6 Zur Geschichte des Kulturboykotts: Conny Braam/Fons Geerlings, *Towards New Cultural Relations. A Reflection on the Cultural Boycott*, in: Willem Campschreur/Joost Divendal (Hg.), *Culture in Another South Africa*, New York 1989, S. 170-181; Rob Nixon, *Homelands, Harlem, Hollywood. South African Culture and the World Beyond*, New York 1994, S. 155ff.; Mbulelo Mzamane, *The Cultural Boycott of South Africa (I)*, in: Robert E. Edgar (Hg.), *Sanctioning Apartheid*, Trenton 1990, S. 381-396; Larry Shore, *The Cultural Boycott of South Africa (II)*, in: ebd., S. 397-411; Nomazengele A. Mangaliso, *Cultural Boycotts and Political Change*, in: Neta C. Crawford/Audie Klotz (Hg.), *How Sanctions Work. Lessons from South Africa*, Basingstoke 1999, S. 232-243; Roger Fieldhouse, *Anti-Apartheid. A History of the Movement in Britain. A Study in Pressure Groups Politics*, London 2005, S. 103ff.

Massenmedium betroffen war, rückte ab Ende 1979 mit der Eröffnung des Vergnügungsparks Sun City im »Bantustan« Bophuthatswana Popmusik ins Zentrum der Boykottbemühungen. Denn das Regime verpflichtete gegen exorbitant hohe Gagen bekannte Stars für Sun City, um seine Isolierung zu durchbrechen. Darauf reagierten nicht nur Anti-Apartheid-Bewegungen, sondern auch die Vereinten Nationen mit einer Intensivierung des Kulturboykotts. Nachdem die UN-Generalversammlung schon 1969 alle Staaten aufgefordert hatte, den Austausch mit Südafrika auf den Gebieten von Kultur, Erziehung und Sport einzustellen, ging sie am 16. Dezember 1980 noch einen Schritt weiter und appellierte an Schriftsteller, Künstler und Musiker, das Land zu boykottieren. Sie ermunterte Anti-Apartheid-Bewegungen, entsprechende Kampagnen durchzuführen, und forderte das UN Special Committee against Apartheid auf, den Boykott voranzutreiben.⁷ Seit Oktober 1983 publizierte das Komitee ein »Cultural Register«, eine Liste derjenigen Künstler, die gegen diese Maßgabe verstießen.

Regelmäßig wurde die Liste aktualisiert. Sie wurde etwa von Student Unions oder von den in der europäischen Aktion »Städte gegen Apartheid« zusammengeschlossenen Kommunen herangezogen, die gegebenenfalls auf Einladungen verzichteten oder Auftrittsorte verweigerten.⁸ Wie hoch der dadurch erzeugte Druck auf Künstler war, die von ihrer öffentlichen Reputation lebten, zeigte sich an der Tatsache, dass viele von ihnen nach der Publikation öffentlich bereuten und bekundeten, nie wieder in Südafrika auftreten zu wollen, woraufhin sie von der Liste gestrichen wurden. Das »Cultural Register« verzeichnete etwa Shirley Bassey, die 1981 neun Mal, David Essex, der Anfang 1983 an drei Tagen in Sun City aufgetreten war, Elton John im selben Jahr, die Bands Wishbone Ash, Nazareth, Black Sabbath und Status Quo, die 1987 dort gespielt hatten. Aus der Bundesrepublik traten etwa James Last 1982, Boney M. 1984 und Modern Talking 1987 in Sun City auf; 1983 ließ sich das weiße Publikum in Windhoek, Pretoria und Johannesburg von Heintje unterhalten.⁹ Wie effizient die Boykottkampagne gegen Sun City im Kontext der allgemeinen Sensibilisierung war, demonstriert die Tatsache, dass in den Jahren 1988 und 1989 keine britischen Künstler mehr im südafrikanischen Las Vegas auftraten.¹⁰

Allerdings war es nicht der Druck von ANC, Anti-Apartheid Movement und UN allein, der Künstler von der Notwendigkeit des Boykotts überzeugte, sondern auch die Entwicklung in Südafrika selbst, die sich im Laufe der 1980er-Jahre erheblich zuspitzte und nach der Verkündung des Notstands im April 1985 zunehmenden staatlichen Terror und Kämpfe zwischen verfeindeten Gruppen nach sich zog. Hinzu kam die Lage in Großbritannien, in der Bundesrepublik und in den USA, wo die

7 General Assembly Resolution: Politics of Apartheid of the Government of South Africa – Cultural, Academic and Other Boycotts of South Africa, 16.12.1980, in: United Nations (Hg.), *The United Nations and Apartheid 1948–1994*, New York 1994, S. 355.

8 The British Contribution to the Cultural Isolation of South Africa and Mobilisation of Cultural Forces in Support of the South African Freedom Struggle, February 1984, Bodleian Library, Oxford (BLO), MSS AAM 1463.

9 Dies alles nach den Listen in BLO, MSS AAM 1467.

10 Fieldhouse, *Anti-Apartheid* (Anm. 6), S. 106.

Zusammenarbeit der Regierungen Thatcher, Kohl und Reagan mit dem Apartheid-Regime unter Druck geriet, sodass Anti-Apartheid-Aktivistinnen auch einer innenpolitischen Tagesordnung folgten.¹¹ Zudem belebte 1985 mit »Live Aid« und dem Projekt »We Are the World« (hier war Paul Simon dabei gewesen) »einen Moment lang ein Schuss Realismus und Idealismus den kommerziellen Mainstream«, was vor allem der Anti-Apartheid-Bewegung zugutekam.¹² Parallel zur prohibitiven Seite des Kulturboykotts wurden seit Mitte der 1970er-Jahre Künstlerinitiativen zu einem offensiven Instrument des Anti-Apartheid-Aktivismus ausgebaut. Eine Komponente bestand in ANC-Kulturensembles wie Mayibuye und Amandla, die in vielen Ländern auftraten und bei der Kulturarbeit der Anti-Apartheid-Bewegungen eine Rolle spielten.¹³ Ein zweites Element war die Mobilisierung bekannter Musiker, die den Zugang zu den großen Massenmedien eröffneten.

1982 hatte die »Culture and Resistance«-Konferenz des ANC in Gaborone (Botswana), an der Künstler aus dem Lande selbst und aus dem Exil teilnahmen, die Notwendigkeit eines Kulturboykotts in beide Richtungen bekräftigt. Parallel zur Ausbreitung der Benefiz-Konzerte politisierte sich die Haltung mancher Musiker an der Situation in Südafrika, auf die mit der konsequenten Umsetzung eines Totalboykotts eingewirkt werden sollte. Diese Politisierung kam zum Ausdruck in der Gründung von Artists United Against Apartheid in den USA mit ihrem ersten Projekt, dem Album »Sun City« von 1985, an dem Dutzende bekannter Rockmusiker beteiligt waren, darunter Bob Dylan, Bruce Springsteen, Jackson Browne, Lou Reed, Peter Gabriel und als Initiator Steven Van Zandt. Es handelte sich um ein »Aufklärungsprojekt«, das den »privilegierten Mediengriff der Stars« nutzte, um die Apartheid zu bekämpfen, aber auch um eine Reaktion auf Ronald Reagan, dessen Politik des »constructive engagement« die Boykottbewegung noch befeuerte.¹⁴ Die kurze Abfolge zweier Musikerprojekte von enormer Publizität – »Sun City« und »Graceland« – platzierte dieses Thema ganz oben auf der öffentlichen Aufmerksamkeitsskala. Im April 1986 gründete sich in Großbritannien Artists Against Apartheid (AAA). Initiativen in anderen Ländern, etwa zwei prominent besetzte Rockkonzerte für den ANC im November 1985 in Göteborg unter Anwesenheit des schwedischen Ministerpräsidenten Olof Palme, beeindruckten nationale Öffentlichkeiten.¹⁵

11 Simon M. Stevens, Warum Südafrika? Die Politik des britischen Anti-Apartheid-Aktivismus in den langen 1970er Jahren, in: Jan Eckel/Samuel Moyn (Hg.), *Moral für die Welt? Menschenrechtspolitik in den 1970er Jahren*, Göttingen 2012, S. 316-342.

12 Denselow, *Beat* (Anm. 5), S. 268.

13 Shirli Gilbert, Singing Against Apartheid: ANC Cultural Groups and the International Anti-Apartheid Struggle, in: *Journal of South African Studies* 33 (2007), S. 421-441.

14 Peter Wicke, Art. »Sun City (Artists United Against Apartheid)«, in: Michael Fischer/Fernand Hörner/Christofer Jost (Hg.), *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*, Mai 2014, URL: <<http://www.songlexikon.de/songs/suncityartistsunited>>. Vgl. Neal Ullestad, Rock and Rebellion: Subversive Effects of Live Aid and »Sun City«, in: *Popular Music* 6 (1987), S. 67-76; Danny Schechter, Artists United Against Apartheid, in: *Africa Report* 32 (1987) H. 4, S. 42-45. Siehe auch den Beitrag von Andreas Kahrs in diesem Heft.

15 Tor Sellström, *Sweden and National Liberation in Southern Africa, Bd. 1: Formation of a Popular Opinion 1950–1970*, Uppsala 1999; *Bd. 2: Solidarity and Assistance 1970–1994*, Uppsala 2002, S. 763ff.



Das American Committee on Africa und der Africa Fund empfangen den ANC-Präsidenten Oliver Tambo 1987 in New York. Tilden LeMelle, Vorsitzender des Africa Fund, überreicht Tambo einen Scheck über 100.000 Dollar, eine erste Tranche aus dem Erlös des Sun-City-Albums, das insgesamt mehr als eine Million Dollar für wohltätige Zwecke einbrachte. Rechts Harry Belafonte, links Steven Van Zandt. Siehe auch das Tondokument unter <http://africanactivist.msu.edu/audio.php?objectid=32-12E-1>. (African Activist Archive Project; Foto: David Vita)

2. »Graceland«: Kunst und Politik

1985 widmete sich Paul Simon, seinerzeit eher ein Star von gestern, aber frisch euphorisiert durch eine Cassette mit Township-Musik, einem Gemeinschaftsprojekt mit südafrikanischen Künstlern, darunter die Gesangsgruppe Ladysmith Black Mambazo. Sie machte Mbube, eine spezifische Form von Mbaqanga-Musik – eine seit den 1960er-Jahren in den Townships beliebte Tanzmusik, die ländliche Zulu-Traditionen mit modernen Stilen wie Jazz und Reggae kombiniert.¹⁶ »Graceland« trug dazu bei,

16 Marc Eliot, *Paul Simon. Die Biografie*, Hamburg 2011, S. 200ff.; Charles Hamm, Home Cooking and American Soul in Black South African Popular Music, in: ders., *Putting Music in its Place*, Cambridge 1995, S. 139-149; Gwen Ansell, *Soweto Blues. Jazz, Popular Music and Politics in South Africa*, New York 2005; Louise Meintjes, *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham 2003.

Mbaqanga über die Landesgrenzen hinaus bekannt zu machen. Simon flog nach Südafrika, um zwei Wochen lang in Soweto Aufnahmen mit Dutzenden südafrikanischer Künstler zu machen. In New York wurde das Album unter Einbeziehung anderer Mitwirkender fertiggestellt und am 1. September 1986 veröffentlicht. Der US-Star nahm nicht nur in Südafrika auf, er brachte auch einige seiner dortigen Kooperationspartner nach New York und lud sie ein, an der anschließenden Tournee teilzunehmen. Benannt wurde die Platte nach dem Wohnsitz Elvis Presleys in Memphis, und Simon präsentierte sie als eine Reise zu den Ursprüngen des Rock'n'Roll. Die Verbindung war nicht abwegig, denn zum einen waren afrikanische Wurzeln in der afroamerikanischen Musik evident, zum anderen war die in den Townships gespielte Musik stark von US-amerikanischen Stilen beeinflusst, sodass hier eine komplexe Austauschbeziehung sichtbar wurde, deren Ergebnis auf beiden Seiten des Atlantiks bekannt und neu zugleich klang.¹⁷

Vor seiner Südafrika-Reise hatte Simon Vertraute zu Rate gezogen. Harry Belafonte etwa hatte ihm empfohlen, vorher die Zustimmung des ANC einzuholen, doch darauf verzichtete der Musiker.¹⁸ Bei dem von Warner arrangierten Plattenlaunch in London äußerte er seine Skepsis gegenüber politischen Absichten: »I'm with the artists. I didn't ask the permission of the ANC. I didn't ask permission of Buthelezi, or Desmond Tutu, or the Pretoria government. And to tell you the truth, I have a feeling that when there are radical transfers of power on either the left or the right, the artists always get screwed.«¹⁹ Von Beginn an versuchte Simon also, sich den politischen Implikationen seiner Zusammenarbeit mit südafrikanischen Künstlern zu entziehen; zudem ignorierte er die Entscheidungsansprüche von ANC und Anti-Apartheid-Bewegung. Das war auch angesichts des Engagements, das gerade Musiker in dieser Sache an den Tag legten, ungewöhnlich und riskant. Vor »Graceland« hatten sie mit kraftvollen und populären Songs gegen die Apartheid Stellung genommen, so etwa Stevie Wonder mit »It's Wrong«, Peter Gabriel mit »Biko«²⁰ oder Jerry Dammers und Special AKA mit »(Free) Nelson Mandela«. Dammers, führender Aktivist der wenige Monate zuvor gegründeten AAA, kommentierte: »Who does he think he is. He's helping maybe 30 people and he's damaging solidarity over sanctions. He thinks he's helping the cause of freedom, but he's naive.«²¹ Kritisch äußerten sich auch andere Musiker wie Billy Bragg und Paul Weller, die zum Boykott von Simons Konzerten aufriefen und in einem offenen Brief von ihm eine »complete and heartfelt apology« forderten.²²

»Graceland« war kein explizit politisches Album, wie es die inhaltlich konsistenten Anti-Apartheid-Songs der Kollegen waren. Dennoch vermittelte es eine politische Botschaft, nämlich diejenige der überlegenen Synthese multiethnischer Kooperation –

17 Vgl. Steven Feld, Notes on World Beat, in: *Public Culture Bulletin* 1 (1988), S. 31-37.

18 Harry Belafonte mit Michael Shnayerson, *My Song. Die Autobiographie*, Köln 2012, S. 538.

19 *Guardian*, 5.9.1986. Vgl. *Guardian*, 19.4.2012.

20 Siehe den Beitrag von Andreas Kahrs in diesem Heft.

21 *New Musical Express*, 21.2.1987.

22 Artists Against Apartheid, An open letter to Paul Simon, 25.3.1987, BLO, MSS AAM 1473; *Anti-Apartheid News*, Mai 1987, S. 11.

ein Konzept, das der Apartheid-Doktrin diametral entgegenstand, auch wenn das Regime seit Ende der 1970er-Jahre die Rassentrennung im Alltag abmilderte und etwa Konzerte für ein gemischtes Publikum zuließ. Gerade auf der musikalischen Ebene, in der Fusion unterschiedlicher Stile und Sprachen, die die Mitwirkenden gezielt einsetzten, ist das Politische auf diesem Album zu erkennen, wie die Ethnomusikologin Louise Meintjes gezeigt hat.²³ Als es erschien, wurde der Zusammenhang von Kunst und Politik jedoch weniger in der Musik selbst gesehen, sondern in dem politischen Kontext und in der Weigerung Simons, sich Maßgaben politischer Organisationen zu fügen.

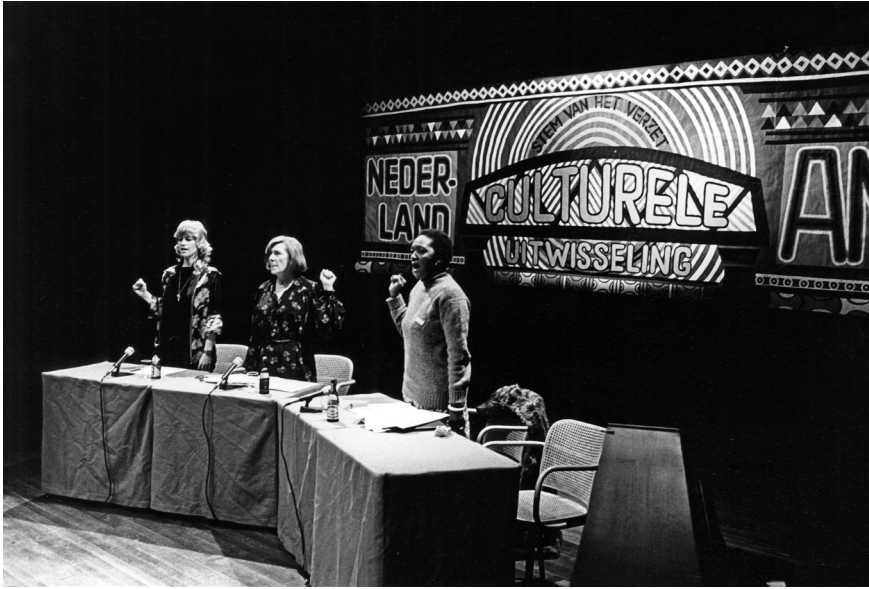
3. Vom totalen zum selektiven Kulturboykott

»Graceland« erschien zu einem für den ANC und die Anti-Apartheid-Bewegung günstigen Zeitpunkt, denn der ANC war gerade dabei, eine Wende in der Politik des Kulturboykotts herbeizuführen, über die das britische AAM nicht informiert war und die es, wie sich dann zeigen sollte, ablehnte. Am 25. April 1986 hatte Barbara Masekela, die Leiterin der Kulturabteilung des ANC in Lusaka (Sambia), in einer Rede beim irischen AAM die entstehende Anti-Apartheid-Kultur innerhalb Südafrikas beschrieben und eher nebenher gefordert, auch diese Künstler sollten Nutznießer eines Kulturaustauschs in Gestalt von Studien, Workshops und Auftrittsmöglichkeiten sein, die es im Lande selbst oft nicht gebe.²⁴ Am 13. September desselben Jahres, wenige Tage nach der Veröffentlichung von »Graceland«, diskutierte eine Mitgliederversammlung der britischen Regionalabteilung des ANC über den Richtungswechsel von einem Total- hin zu einem selektiven Boykott, der Ausnahmen für Künstler vorsah, die im Anti-Apartheid-Sinne tätig waren. Hier wurde selbstkritisch konstatiert, man habe sich bisher mit einer inkonsistenten Ad-hoc-Politik unter einem löchrigen Schirm namens »Flexibilität« durchgewurschtelt.²⁵ Nach einer Abwägung der Argumente pro und contra Totalboykott entschied sich die Versammlung für eine flexible Taktik, die jedoch – im Gegensatz zur bisherigen Praxis – festen Regeln folgen sollte. Ein Ausschuss erarbeitete Richtlinien einer solchen Politik und legte Empfehlungen vor, die vom Regional Political Committee bestätigt wurden. Sie sahen Ausnahmen vor, über

23 Louise Meintjes, Paul Simon's *Graceland*, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning, in: *Ethnomusicology* 34 (1990), S. 37-73. Vgl. auch Jonathan David Greer, Paul Simon's *Graceland* and its Social and Political Statements on Apartheid in South Africa, Master Thesis, Baylor University, Waco 2006.

24 Dokumentiert in *Rixaka* Nr. 3/1986, S. 7ff., Zitat S. 7.

25 Regional Political Committee (RPC, UK) of ANC General Member's Meeting on Mandatory Sanctions Against Apartheid South Africa, 13.9.1986, University of Western Cape (UWC), Mayibuye Archives (MA), MCH 02-164; Sanctions: The General Context and the Cultural and Academic Boycotts. For discussion GMM 13. September 1986, UWC, MA, MCH 34-20.



Bei der Konferenz »The Cultural Voice of Resistance« 1982 in Amsterdam: Barbara Masekela, Mies Bouwhuis und Conny Braam, Vorsitzende der niederländischen Anti-Apartheid-Bewegung (v.r.n.l.), singen mit erhobener Faust die Hymne »N'Kosi Sikelel' iAfrika« (»Gott segne Afrika«). (International Institute of Social History, Amsterdam; Foto: Eduard de Kam)

die der ANC zu befinden hatte: »How the boycott is applied is not an individual matter [...]. Individuals and organisations who wish to define themselves as part of the process of change in South Africa should therefore consult with the ANC.«²⁶

Die Empfehlungen sahen vor, nach einer Klärung letzter noch ungelöster Fragen die neue Politik so bald wie möglich bekanntzugeben, insbesondere unter den Solidaritätsbewegungen. In Großbritannien sollte das AAM auf einem »briefing meeting« mit dem Kurswechsel vertraut gemacht werden.²⁷ Die neue Linie war also weitgehend ausgearbeitet, wenn auch noch nicht mit dem AAM abgesprochen, als Paul Simon auf einer spektakulären Pressekonferenz zum Konflikt um sein neues Album Stellung nahm. ANC und AAM reagierten mit sich widersprechenden Meldungen.

Die Debatte um »Graceland«, bei der die politische Skepsis gegenüber Simons Projekt die Oberhand zu gewinnen begann, nahm eine andere Richtung, als zwei der bekanntesten südafrikanischen Exilmusiker mit einem klaren Anti-Apartheid-Profil für ihn Partei ergriffen. Auf der Pressekonferenz vom 30. Januar 1987 antwortete Paul

26 Public Statement, o.D., UWC, MA, MCH 02-164.

27 Academic and Cultural Boycott. Recommendations of the Working Party, o.D., UWC, MA, MCH 02-164.

Simon gemeinsam mit Miriam Makeba und Hugh Masekela, die ihn bei der bevorstehenden Tour begleiten würden, sowie Ray Phiri von der südafrikanischen Band Stimela auf die Vorwürfe der Kritiker. Simon wiederholte seine Zurückweisung des Entscheidungsanspruchs von Organisationen wie der UN oder des ANC in künstlerischen Fragen. »I as an artist don't feel I have to consult with anybody before I begin a project – I didn't ask permission to do the project – nor did I want any restrictions placed on what I might say or not say or think or write. Perhaps this controversy would have waited had I done that, but when all is said and done, the controversy has been an opportunity for various sides to articulate their position, and I think that is probably all to the good.«²⁸ Gefragt, warum nicht einmal die Liner Notes eine Aussage zur Apartheid enthielten, antwortete Simon, er habe sich der Sache mit einer kulturellen Sichtweise genähert. Die habe zwar politische Implikationen, aber: »I was not coming from a political angle, and I very intentionally left out that subject to have a concentration put on the music.« Noch radikaler äußerte sich Joseph Shabalala, der Leiter von Ladysmith Black Mambazo, der bekundete, er wisse »nothing of politics«.²⁹ Häufig ist auf Simons vermeintliche Naivität verwiesen worden – die britische Presse nannte ihn »Simple Simon« –, um die ganze Affäre zu erklären. Allerdings bekräftigt sein Statement, dass sein Vorgehen wohlüberlegt war und zum Ziel hatte, die politische Blockade aufzulösen, die um den Kulturboykott entstanden war, indem er einen dezidiert künstlerischen Standpunkt einnahm.

Simon war nicht unpolitisch, sondern teilte das Ziel eines antirassistischen Südafrika, wie seine zweimalige Weigerung verdeutlicht, in Sun City aufzutreten. Er sagte, er unterstütze den Kulturboykott und habe das seit Jahren getan, sei aber nicht bereit, auf die Einbeziehung südafrikanischer Künstler zu verzichten. Die Anwesenheit ihrer beiden exilierten Repräsentanten machte deutlich, dass auch in dem ANC nahestehenden Kreisen Unzufriedenheit mit dem generellen Boykott herrschte. Masekela, der noch im Juni 1986 mit Sting, Peter Gabriel, Sade, Elvis Costello und vielen anderen beim großen Gründungskonzert der Artists Against Apartheid im Clapham Common aufgetreten war, meinte nun, die öffentliche Verwirrung beruhe darauf, dass nie klar definiert worden sei, was genau erlaubt oder nicht erlaubt sein solle. Es müsse auch die Meinung südafrikanischer Künstler daheim und im Ausland eingeholt werden. Makeba kritisierte: »If you are saying black musicians must not come out of SA you are victimising the victims.« Sie forderte den ANC auf, seine Position zum Kulturboykott zu überdenken.³⁰

Für Unruhe unter AAM-Aktivist*innen sorgte Simons Auskunft bei der Pressekonferenz, ANC-Präsident Oliver Tambo werde in wenigen Tagen die Politik seiner Organisation in Sachen Kulturboykott revidieren – dies habe Harry Belafonte ihm mitgeteilt.

28 Dammers an Tambo und Mbeki, 31.1.1987, BLO, MSS AAM 1473.

29 Zit. nach Nixon, *Homelands* (Anm. 6), S. 167.

30 Notes taken at Paul Simon Press Conference, ICA, London, Friday 30 Jan 1987, BLO, MSS AAM 1473 (auch in UWC, MA, MCH 02-164); Meintjes, *Graceland* (Anm. 23), S. 66.

Noch eine Woche zuvor hatte der ANC aus seinem Hauptquartier in Lusaka nach Oslo gekabelt, er unterstütze den Boykott von Paul Simons Tour.³¹ Simons Ankündigung zufolge stand die Position des britischen AAM im Gegensatz zu einer neuen Politik des ANC – was ja den Tatsachen entsprach und durch weitere Meldungen bestätigt wurde. Für erhebliche Verwirrung beim AAM hatte gesorgt, dass der Londoner ANC-Pressechef MD Naidoo, ganz d'accord mit dem internen Diskussionsstand, schon zwei Tage vor der Pressekonferenz im »New Musical Express« erklärt hatte, die Organisation weise einen undifferenzierten Kulturboykott zurück. Sie sei prinzipiell gegen kulturelle Beziehungen zum Apartheid-Regime – ausgenommen jedoch diejenigen Künstler, die gegen die Apartheid Stellung bezogen und sie bekämpften.³² Noch am Tag der Pressekonferenz telegraphierte Abdul Minty, Ehrenvorsitzender des britischen AAM, an den ANC-Präsidenten und bat dringend um Rücksprache zur Position des ANC in dieser Frage.³³ Jerry Dammers von Artists Against Apartheid schickte ein Protokoll der Pressekonferenz »very urgent« an Oliver Tambo und Thabo Mbeki.³⁴ Noch am Tag der Pressekonferenz telegraphierte der ANC New York an das ANC-Büro in London eine Erklärung, in der Paul Simons Unterstützung für den Kulturboykott begrüßt wurde.³⁵

Das Chaos lichtete sich nicht, als die Vereinten Nationen den Hardlinern in den Rücken fielen, indem sie am 5. Februar entschieden, Paul Simon nicht auf ihre Liste mit Boykottverstößen zu setzen. Simon selbst hatte am Tag vor der Pressekonferenz an den Leiter des UN Special Committee geschrieben, er verurteile die Apartheid, und als ein Künstler, der sich geweigert habe, in Südafrika aufzutreten, werde er dabei auch in Zukunft bleiben.³⁶ Dass das Special Committee diese Erklärung akzeptierte, in der Simon sich zum Vorwurf der Kooperation mit südafrikanischen Künstlern gar nicht äußerte, und ihn nicht in das »Cultural Register« aufnahm, bedeutete eine klare Schwächung der offiziellen Position des AAM und eine Stärkung der revisionistischen Tendenz im ANC. Die südafrikanische Tageszeitung »Cape Times« lag nicht so falsch, wenn sie bemerkte, der ANC »kept quite a low profile« in dieser Sache, während der Boykott von Paul Simons Tour vor allem auf die Initiative der Anti-Apartheid-Bewegung zurückgehe. Manches deutete darauf hin, dass der ANC einen »totalen Boykott« nicht befürworten werde. »It seems likely that ›alternative‹ or ›progressive‹ productions about South Africa might now be given more leeway than they have received in the past.«³⁷ Noch im April 1987 verlautete aus dem ANC-Hauptquartier in

31 ANC, Arts & Culture, an Raymond Mokoena, Oslo, 24.1.1987, BLO, MSS AAM 1473; *New Musical Express*, 7.2.1987.

32 *Marxism Today*, March 1987, S. 48; *Weekly Mail*, 6.-12.2.1987; *New Musical Express*, 31.1.1987; Paper for EC on Cultural Boycott Developments, 13.2.1987, BLO, MSS AAM 1463.

33 Minty an Chief Rep. ANC, BLO, MSS AAM 1473.

34 Dammers an Tambo und Mbeki, 31.1.1987, BLO, MSS AAM 1473.

35 Paper for EC on Cultural Boycott Developments, 13.2.1987, BLO, MSS AAM 1463.

36 Paul Simon an Joseph N. Garba, 29.1.1987; United Nations Press Release, 5.2.1987, beides in BLO, MSS AAM 1473.

37 *Cape Times*, 10.2.1987.

Lusaka, man arbeite an einer Position, die Klarheit und Flexibilität verbinden sollte – ein gordischer Knoten, der nicht so leicht zu lösen war.³⁸ Derartige Probleme hatten die Organisationen links vom ANC nicht. Pan Africanist Congress (PAC) und Black Consciousness Movement in den USA unterstützten Paul Simon, weil er einem unterdrückten Volk helfe, seine Kultur zu präsentieren, und demonstrierte, dass Schwarze mehr seien als nur Leidende.³⁹

Jedenfalls sah das britische AAM dringenden Handlungsbedarf und ersuchte um ein Treffen mit dem ANC, um mögliche Divergenzen in der Herangehensweise beider Organisationen zu diskutieren.⁴⁰ Dieses Treffen fand am 2. Februar 1987 statt, drei Tage nach Simons Pressekonferenz. Grundlage bildete ein Memorandum für den ANC, das die Position des AAM zusammenfasste sowie nach Kriterien und praktischer Umsetzung von Ausnahmeregeln fragte. Während des Meetings der Londoner Spitzenvertreter beider Organisationen erklärten die ANC-Repräsentanten, bei ihnen werde über eine Modifikation des Totalboykotts diskutiert. Durch die »Graceland«-Affäre war die Notwendigkeit überdeutlich geworden, diese Frage zu lösen. Immerhin konnten sie das AAM mit dem Hinweis beruhigen, dass Oliver Tambo eine derartige Erklärung noch nicht abgeben werde; man wolle die Reaktion der UN auf Paul Simons Statement abwarten. Tags darauf ergänzte das Führungsgremium des ANC in Großbritannien seine Position zum Kulturboykott hinsichtlich der kommerziellen Seite der Kultur – ein Aspekt, den seine Arbeitsgruppe nicht bedacht und der erst durch »Graceland« Dringlichkeit bekommen hatte. Es verurteilte jeden Bruch der Isolationskampagne »on the basis of the above motives«.⁴¹ Damit war eine Zusammenarbeit aus kommerziellen Gründen ausgeschlossen. Was genau darunter zu verstehen war, blieb allerdings unklar.

Ebenfalls am 3. Februar schrieb das AAM an Tambo und informierte über seine Absicht, Aktionen gegen Simon durchzuführen. Bei einem Gespräch am 7. Februar 1987 äußerte sich der ANC-Präsident besorgt über die Angelegenheit und bat um ein erweitertes Memorandum des AAM zum Thema des Kulturboykotts. Das AAM schickte dieses zwei Tage später nach Lusaka.⁴² Darin bewertete die Organisation die Pressereaktionen auf »Graceland« als großangelegten Versuch, Verwirrung über den Sinn und Zweck des Kulturboykotts zu stiften.⁴³ Das AAM lobte und unterstützte die zunehmenden kulturellen Aktivitäten innerhalb der »demokratischen Bewegung« Südafrikas und deren Bedarf an internationaler Vernetzung. Die Organisation problematisierte jedoch die Entstehung zahlreicher Gruppen, die in einem weiteren Sinne gegen die Apartheid eingestellt, aber nicht Teil der Befreiungsbewegung seien und

38 *New Musical Express*, 4.4.1987.

39 Meintjes, *Graceland* (Anm. 23), S. 65.

40 Memorandum to the ANC, 2.2.1987, UWC, MA, MCH 02-164.

41 *The Cultural-Academic Boycott*, o.D., UWC, MA, MCH 02-164.

42 Paper for EC on Cultural Boycott Developments, 13.2.1987, BLO, MSS AAM 1463.

43 *The Academic and Cultural Boycotts. A Memorandum from the Anti-Apartheid Movement*, 9.2.1987, UWC, MA, MCH 02-164. Vgl. *Anti-Apartheid News*, April 1987, S. 11.



Plakat zur Propagierung des Kulturboykotts:
 autochthoner schwarzer Klassenkampf gegen importierten weißen Hippie-Kommerz
 (Rob Nixon, *Homelands, Harlem, Hollywood. South African Culture and the World Beyond*,
 New York 1994, S. 158/Mayibuye Archives, Cape Town; ohne Datierung)

primär aus Karrieregründen Kontakt zum Ausland suchten. Solche Gruppen seien, ebenso wie die großen Record Companies, die entschiedensten Befürworter eines selektiven Boykotts. Das AAM-Memorandum führte eine Reihe von Argumenten gegen einen Teilboykott an, die allesamt auf das Problem der Anwendbarkeit hinausliefen. Ein Treffen auf höchster Ebene sollte diese Frage ausführlich diskutieren.

Vorerst gab Tambo nicht die von Simon avisierte Erklärung ab, und die UN korrigierten ihre Position, wenn auch nur marginal.⁴⁴ Auf Druck des britischen AAM präzisierten die UN angesichts von Simons Äußerungen, zum Kulturboykott gehörten Auftritte, Aufnahmen, die Organisation von Kulturveranstaltungen und die Förderung kultureller Aktivitäten, ohne allerdings eine weitere Erklärung von Simon zu fordern.⁴⁵ Das AAM erklärte, damit sei klar, dass der Musiker den Boykott gebrochen habe; er müsse den UN versichern, einen Boykott nach dieser genaueren Definition einhalten zu wollen. Doch ein solches Statement blieb aus, ohne dass Simons Name im »Cultural Register« erschien.

⁴⁴ *Guardian*, 19.4.2012.

⁴⁵ [Statement,] 3.3.1987, BLO, MSS AAM 1473.

Nachdem sich die Wogen etwas gelegt hatten, kündigte Tambo Ende Mai 1987 bei einer Rede in London doch eine Revision der ANC-Politik an und gab damit die Linie vor, auf die sich künftige Statements der Organisation bezogen. Der ANC wolle am Kulturboykott festhalten, aber »selective in its choice of targets«. ⁴⁶ Ganz ähnlich äußerte sich wenige Tage später die United Democratic Front (UDF), die Dachorganisation der Oppositionsgruppen innerhalb Südafrikas. ⁴⁷ Tambo begründete den Kurswechsel mit dem Entstehen einer »Volkskultur«, die nicht boykottiert werden dürfe, sondern ermutigt, unterstützt und dem Rest der Welt nahegebracht werden solle. Für den ANC in London erklärte Wally Serote: »The solidarity movement has produced cultural workers who firmly support our work and we have to bring them together with progressive cultural workers inside the country.« Nach »Sun City« und »Graceland« gab es eine bei weitem größere Sensibilität im Hinblick auf die Ziele des Boykotts. Allerdings war damit auch die Büchse der Pandora geöffnet: Wie flexibel sollte der Boykott sein? Welches waren die Kriterien, nach denen er galt oder nicht galt, und wer sollte über ihre Umsetzung entscheiden?

Was genau eigentlich dem Boykott unterliegen sollte und was nicht, war immer weniger klar. Die britische Anti-Apartheid-Bewegung intervenierte in New York, um Simon doch noch auf die Boykottliste der UN zu setzen. Es sei nicht zu rechtfertigen, dass etwa der irische Produzent Phil Coulter auf die Liste gekommen sei, der ebenfalls in Südafrika aufgenommen habe, Paul Simon aber nicht. ⁴⁸ Sollte dies hingenommen werden, so entstehe die Gefahr, dass künftig auch Filme innerhalb Südafrikas produziert werden könnten, ebenso wie andere »cultural related commercial projects«, »which could do major harm to the campaign for isolation«. Durch Artists Against Apartheid sei die öffentliche Aufmerksamkeit für den Kulturboykott gestiegen, »and whilst Simon has had considerable exposure, the Movement and the AAA have been able to challenge his activities and statements with some success, although his non-appearance on the Register is a stumbling block to further exposing him«. In Dublin war man anderer Meinung. Die irische Anti-Apartheid-Bewegung, ebenfalls mit einem bevorstehenden Konzert konfrontiert, entschied sich am 17. Februar 1987 gegen einen Boykott, nachdem sie abgewogen hatte: »The fact that Masekela and Makeba are appearing with him on his tour is going to double the confusion that now exists. If, by going ahead with the boycott, we are going to alienate people who should be on our side, and cause divisions, it may not be worth the effort. We need to remember that the boycott is a weapon, not a principle in itself.« ⁴⁹

46 *Weekly Mail*, 5.-11.6.1987. Mit etwas abweichendem Wortlaut zit. etwa von Pallo Jordan in Amsterdam (Campschreur/Divendal, *Culture* [Anm. 6], S. 264f.).

47 National Working Committee Conference of the UDF, Resolution on the Academic and Cultural Boycott, 29./30.5.1987, BLO, MSS AAM 1484.

48 United Nations (J.N. Garba) an Paul Simon, 3.4.1987; Draft Letter to Garba UN re Paul Simon, o.D., beides in BLO, MSS, AAM 1473.

49 Irish Anti-Apartheid Movement (Louise Asmal) an AAM, London, 12.2.1987, BLO, MSS AAM 1473.

Schon länger hatten sich die Aporien des Kulturboykotts abgezeichnet, wie sie jetzt an »Graceland« evident wurden. Unproblematisch war der Boykott von Auftritten westlicher Stars in Südafrika gewesen, der sich auf eine Apartheid-kritische Haltung der meisten Künstler stützen konnte. Problematischer war die Frage, ob tatsächlich alle südafrikanischen Künstler, die außerhalb des Landes auftreten wollten, boykottiert werden sollten. Denn im Laufe der 1980er-Jahre entwickelte sich – unter energischer Förderung des ANC – immer stärker eine Kultur des Widerstands im Lande selbst, deren Beteiligte auch im Ausland aktiv werden wollten. Sollte es also Ausnahmen vom Boykott geben oder nicht? Das britische AAM hatte schon lange von Aktionen gegen in Großbritannien auftretende südafrikanische Künstler abgesehen, die mit dem Anti-Apartheid-Kampf sympathisierten.⁵⁰ An seiner grundsätzlich ablehnenden Haltung hielt es jedoch fest, weil Ausnahmen am Ende den Boykott unterminieren würden. Im Streit um »Graceland« verschob sich die Aufmerksamkeit allmählich von der Frage, ob Paul Simon durch die Produktion in Südafrika den Boykott missachtet habe, hin zu der weitaus relevanteren Frage, ob südafrikanische Künstler tatsächlich generell einem Boykott unterliegen sollten. Kaum noch umstritten war dabei, dass Anti-Apartheid-Aktivisten internationale Verbindungen pflegen sollten. Sehr viel schwerer war die Frage zu beantworten, wie in der Grauzone südafrikanischen Entertainments verfahren werden sollte, die höchstens indirekt als »politisch« zu bewerten war.

4. Hingehen oder boykottieren? Die »Graceland«-Tournée

Die am 1. Februar 1987 beginnende Tournee führte Paul Simon zwei Jahre lang durch vier Kontinente. Mit dabei waren 25 Künstler, darunter Ladysmith Black Mambazo, Stimela, Miriam Makeba und Hugh Masekela. Die Setlist verzeichnete die Stücke des »Graceland«-Albums, Klassiker von Makeba, Masekela und Ladysmith Black Mambazo sowie einige wenige Paul-Simon-Oldies. Am Ende der Konzerte wurde »N’Kosi Sikelel’ iAfrika« gesungen, seinerzeit die Hymne des Widerstands gegen die Apartheid (ab 1994 dann die Nationalhymne der »Rainbow Nation«). Mit diesem Zuschnitt wurden die Konzerte in erster Linie eine Präsentation südafrikanischer Musik, und erst in zweiter Linie waren sie eine Paul-Simon-Show.

Einer der ersten Gigs der Tour führte die Musiker am 14. Februar 1987 ins Rufaro-Stadion von Harare, der Hauptstadt Simbabwe, dem von der früheren Befreiungsbewegung regierten nördlichen Nachbarstaat Südafrikas – auch dies ein politisches Zeichen der Solidarität mit den Gegnern der Apartheid. Hier gaben die Musiker zwei Konzerte für ein multiethnisches Publikum von jeweils 20.000 Menschen, viele

50 AAM National Committee, Cultural Boycott: Revised Statement, 11.12.1982, BLO, MSS AAM 1463.



Auf der Bühne in Harare, 14. Februar 1987:
Joseph Shabalala, Miriam Makeba, Paul Simon und Ray Phiri (im Vordergrund v.l.n.r.)
(Polfoto; unbekannter Fotograf)

angereist aus dem nahegelegenen Südafrika. Wohl auch aufgrund der klaren politischen Untertöne stieß die Tour auf zumeist sehr positive Resonanz. Nur wenige der Konzerte in den USA wurden von Protesten begleitet (in keinem Fall von der US-Anti-Apartheid-Bewegung), während die Konzerte in Birmingham und London vom britischen AAM boykottiert wurden. Die acht Konzerte in den USA waren als »charity leg« der Tournee geplant, deren Erlös zu gleichen Teilen örtlichen Colleges für Afroamerikaner und der von Allan Boesak, einem Mitbegründer der UDF, ins Leben gerufenen Organisation Children of Apartheid zugutekamen. Die UN, an deren Sitz das Eröffnungskonzert der US-Tour nach dem Willen der Musiker stattfinden sollen, versagten ihre Unterstützung – selbst nachdem Boesak und Erzbischof Desmond Tutu bekundet hatten, die »Graceland«-Tour und ihren Anti-Apartheid-Effekt zu unterstützen. Der Grund: Simon hatte auf den letzten Brief des Vorsitzenden des Special Committee nicht geantwortet und es damit an dem gewünschten Kniefall mangeln lassen.⁵¹ Ein weiteres Indiz dafür, dass es bei dieser Auseinandersetzung mittlerweile weniger um die Sache ging als um das Entscheidungsrecht von Organisationen über die Zulässigkeit von Kulturtransfers.

51 Michael Maran, *The Sins of Paul Simon* (1987), in: Stacey Luftig (Hg.), *The Paul Simon Companion. Four Decades of Commentary*, New York 1997, S. 163-168, hier S. 165f.



Flugblatt, verteilt vor Paul-Simon-Konzerten in London, April 1987 (AAM Archives Committee)

In einem an die Konzertbesucher gerichteten Flugblatt begründete das AAM seine Kritik an Simons Projekt. Die unter Druck geratene Botha-Regierung wolle ihre Isolation auf dem kulturellen Feld durchbrechen, indem sie die Künstler untereinander zu spalten versuche, und sie werde dabei von den großen Plattengesellschaften unterstützt. Nun wurde die Massenresonanz des Anti-Apartheid-Protestes zu einem Problem – wegen ihres kommerziellen Potentials. »At the same time big record companies that have always flouted the cultural boycott seek to cash in on the growing popularity of African music and all things ›anti-apartheid‹. In these conditions the cultural boycott must be defended and sustained with greater consistency than ever.«⁵² Die Autoren warfen Simon vor, den Boykott absichtlich gebrochen zu haben, und mehr noch: »he seems to think he is above politics«. Sie forderten seine Fans auf: »Think

long and hard before you go to Paul Simon's concerts or listen to ›Graceland‹.« Auch später wurde immer wieder das bereits aus der Adaption des afroamerikanischen Blues bekannte Motiv der Ausbeutung strapaziert: Weiße Musiker würden Schwarze und ihre Kultur benutzen, um sich an ihnen zu bereichern. Der Erfolg schwarzer Musik aus Südafrika nach dem »Graceland«-Boom diene lediglich dem Profitstreben internationaler Schallplattenkonzerne.⁵³

Doch die Anti-Apartheid-Bewegung war in dieser Frage tief gespalten. Der Boykott stieß auf harsche Kritik in einem Teil der AAM-Mitgliedschaft, wie zahlreiche Briefe an die Leitung der Vereinigung zeigen. Ein langjähriges Mitglied kritisierte, das AAM habe den Kulturboykott zu rigide angewandt. Man solle aufhören, der schwarzen Bevölkerung Südafrikas zu erzählen, was gut für sie sei.⁵⁴ Ein Fan kritisierte: »Surely a cultural boycott which silences the opinions of the oppressed as well as the oppressors could hardly be described as coherent?«,⁵⁵ und eine Aktivistin meinte, zu keiner Zeit habe die AAM-Führung eine klare Linie vorgegeben, wie man sich in dieser Frage

52 AAM, Paul Simon and the Anti-Apartheid Cultural Boycott. What is the Problem?, o.D., BLO, MSS AAM 1473.

53 So etwa in *Anti-Apartheid News*, Juni 1987, S. 10. Um dieses Argument kreist auch die »Graceland«-Kritik des US-Ethnomusikologen Charles Hamm, *Graceland revisited*, in: *Popular Music* 8 (1989), S. 299-304. Noch deutlich positiver: ders., *Afro-American Music, South Africa, and Apartheid*, New York 1988, S. 1f., S. 37.

54 R.W. an Chairman, 9.4.1987, BLO, MSS AAM 1473.

55 S.B. an das London Committee AAM, 9.4.1987, BLO, MSS AAM 1473.

zu verhalten habe, und der jetzt praktizierte Boykott sei politisch kurzsichtig: »Who are we to boycott what Masekela and Makeba supported?«⁵⁶ Nicht nur in der breiteren Öffentlichkeit, sondern auch unter manchen Anhängern hatte die Organisation durch die Auseinandersetzung mit Paul Simon »a reputation for being hard line« bekommen, wie AAM-Organisator Mike Terry einräumte.⁵⁷

Die Presse reagierte gespalten auf Werk und Boykott. Das Lob der musikalischen Innovation war nahezu ungeteilt, während manche Blätter sich skeptisch zu Simons politischer Urteilskraft äußerten.⁵⁸ Der »Melody Maker« verkündete, er werde die Londoner Auftritte Paul Simons boykottieren.⁵⁹ Im »Guardian« betonte Robin Denselow, einer der auf diesem Gebiet versiertesten Musikjournalisten, »Graceland« habe afrikanischer Musik zu ihrem stärksten kommerziellen Schub in der westlichen Welt verholfen. Es sei tragisch, dass die bekannten Anti-Apartheid-Gegner Makeba und Masekela nun von der Anti-Apartheid-Bewegung kritisiert würden.⁶⁰ Die liberale (zeitweise verbotene) südafrikanische Wochenzeitung »Weekly Mail« urteilte: »Lack of definition has caused substantial confusion in AAM circles.«⁶¹ Über Ziele, Reichweite und Erträge sei nicht diskutiert worden, stattdessen habe der ökonomische Boykott derart auf den Kulturboykott abgefärbt, dass *alles* Südafrikanische boykottiert werde.

Innerhalb Südafrikas wurde Paul Simon von schwarzen Kommentatoren mit Metaphern aus der Welt des Kolonialismus beschrieben (»explorer«, »missionary«), während weiße Journalisten auf der Suche nach einer gemeinsamen postkolonialen Identität sich positiv auf die Verbindung zu indigenen schwarzen Traditionen beriefen.⁶² Konservative Weiße hoben Simons Verfeinerungen des angeblich minderwertigen afrikanischen Sounds hervor, während linke Weiße die Verschmelzung der afrikanischen Tradition mit westlichem Pop schätzten. Das südafrikanische Regime instrumentalisierte »Graceland« als Beweis dafür, wie unsinnig der Kulturboykott sei, und bewertete das Album als eine Leistung der südafrikanischen Nation, die zeige, dass das Land nicht isoliert sei. Befürworter hoben den durch Simon eröffneten Zugang zum Weltmarkt für unterdrückte und zensierte schwarze Kultur hervor. In der Aufwertung indigener Musikstile und -gruppen wurde auch eine Stärkung des Widerstands gegen das Apartheid-Regime gesehen. Kritiker hingegen stellten die Ausbeutung schwarzer Musiker und den Bruch des Kulturboykotts in den Mittelpunkt.

Trotz der Proteste wurde »Graceland« zu Simons erfolgreichstem Album. 1987 erhielt es den Grammy für das beste Album des Jahres, und es verkaufte sich weltweit über 14 Millionen Mal. Nach dem Ende der Apartheid betonte Simon den subtilen

56 P.A., 28.3.1987, BLO, MSS AAM 1473.

57 *Weekly Mail*, 2.-5.9.1988.

58 Zit. nach *New Musical Express*, 4.4.1987.

59 *Melody Maker*, 11.4.1987.

60 *Guardian*, 30.1.1987.

61 *Weekly Mail*, 2.-5.9.1988.

62 Dies und das Folgende: Meintjes, *Graceland* (Anm. 23), S. 50ff.

politischen Aspekt, der aus der musikalischen Kooperation über Rassengrenzen hinweg entstanden sei: »What was unusual about *Graceland* is that it was on the surface apolitical, but what it represented was the essence of the antiapartheid in that it was a collaboration between blacks and whites to make music that people everywhere enjoyed. It was completely the opposite from what the apartheid regime said, which is that one group of people were inferior.«⁶³ Für Masekela, der stets einen engen Draht zu Musikern innerhalb Südafrikas bewahrt hatte und an ihrer Förderung interessiert war, hatte »Graceland« den Durchbruch afrikanischer Musik auf dem westlichen Markt gebracht: »What Simon had done for African music now [...] was to open it up, the way Stan Getz did for Brazilian music, Belafonte did for calypso, or Clapton did for reggae. Because the market is in the West, and until a Western artist first does it, it just doesn't happen.«⁶⁴ Andere kritisierten eben diese Sicht als »patronising«, denn »authentisch« afrikanische Musik sei schon zuvor auch in Europa zu hören gewesen – etwa in Gestalt des von Dali Tambo gemanagten ANC-Ensembles Amandla.⁶⁵ Jonas Gwangwa, Leiter von Amandla, kommentierte sarkastisch: »So, it has taken another white man to discover my people?«⁶⁶

Am 10. Januar 1992 legte Nelson Mandela den Konflikt mit Paul Simon bei, indem er ihn zu einer Party in Johannesburg einlud und ihm seinen Segen für eine Südafrika-Tour gab, die am folgenden Tag begann.⁶⁷ 2012 zeigte Joe Berlingers Dokumentarfilm über Paul Simons »Graceland«-Album und seine Rückkehr nach Afrika die erste Begegnung der früheren Kontrahenten Paul Simon und Dali Tambo, des Mitbegründers von Artists Against Apartheid, die auf ihren Argumenten beharrten und sich am Ende doch die Hände reichten. In seiner Rückschau nach 25 Jahren wog Robin Denselow mögliche Alternativen ab. Vielleicht wäre es besser gewesen, Simon hätte mit dem ANC im Vorfeld einen Kompromiss gefunden. Eine Alternative wäre es gewesen, die Aufnahmen mit den südafrikanischen Künstlern außerhalb des Landes vorzunehmen – aber auch dies, so Denselow, hätte einen Verstoß gegen den Kulturboycott bedeutet.⁶⁸ Angesichts der Tatsache, dass der ANC eine kulturelle Zusammenarbeit offensichtlich unterstützte, wenn sie dem Kampf gegen die Apartheid diene, sei die Virulenz des »absolutist feeling« im AAM nicht leicht zu erklären, meinte noch in der Hitze des Gefechts Marek Kohn im Organ des reformerischen Flügels der britischen KP, und kam zu dem Schluss: »The idea of ›total isolation‹ obviously has a symbolic appeal. But it would be regrettable if policies founded on a sense of loyalty and resolution were to ossify into a dogma which replaced a dynamic approach to debate and action.«⁶⁹

63 *National Geographic* Nr. 10-11/2012. Vgl. Carol A. Muller, *Focus: Music of South Africa*, New York 2008, S. 58.

64 *Guardian*, 30.1.1987. Vgl. auch Denselow, *Beat* (Anm. 5), S. 278f.

65 Irish Anti-Apartheid Movement (Kader Asmal) an Editor Hot Press, 24.2.1987, BLO, MSS AAM 1473.

66 *Guardian*, 19.4.2012.

67 *Guardian*, 11.1.1992; *New Straits Times*, 12.1.1992.

68 *Guardian*, 19.4.2012.

69 *Marxism Today*, March 1987, S. 48.

Es waren gerade die bei der Abkehr von einem Totalboykott vorauszusehenden Probleme der Differenzierung und Einzelfallprüfung, die das AAM zum Festhalten bewegten. Dabei begann mit der Entdeckung südafrikanischer Musik für den kommerziellen Weltmarkt, die »Graceland« bewirkt hatte, die Musikindustrie erst, den dortigen Markt zu erschließen, was die Frage des Kulturboykotts auf eine ganz andere Ebene hob. Gerade die Tatsache, dass Popmusik, anders als noch in den Jahrzehnten zuvor, nicht nur in einer eindimensionalen Bewegung von primär einem oder zwei Ländern ausging – den USA und Großbritannien –, sondern sich mehr und mehr in einem globalen *Flow* zwischen den verschiedensten regionalen Zentren bewegte, zeigte die Grenzen des Kulturboykotts. Auf die strukturellen Schwächen dieses Instruments des Befreiungskampfes hat die Auseinandersetzung um »Graceland« hingewiesen. Hier deutete sich an, dass das Mittel des Verbots allein ungeeignet war, den wachsenden Problemen kultureller Interdependenz gerecht zu werden. Anstatt weiter auf der heiß umstrittenen und kaum befriedigend zu lösenden Frage des Boykotts herumzureiten, entschied sich die Anti-Apartheid-Bewegung dafür, die Macht der Musikindustrie für sich zu nutzen. Anstatt Abwehrkämpfe zu führen, die sie nur verlieren konnte, ging sie in die Offensive und bereitete mit einer klaren politischen Botschaft einen der größten Events in der Geschichte der Popmusik vor. Dass bei manchen Mitwirkenden auch kommerzielle Erwägungen eine Rolle gespielt haben mögen, wurde in diesem Fall weniger stark gewichtet.

5. Ein Höhepunkt politisierter Massenkultur: »Nelson Mandela 70th Birthday Tribute« 1988

Die Flexibilisierung des Kulturboykotts war nicht aufzuhalten. Bei zwei Konferenzen von Anti-Apartheid-Aktivist*innen im Dezember 1987 in Arusha (Tanzania) und Amsterdam wurde der Aufbau einer Gegenkultur gefordert, mit der »a microcosm of a liberated South Africa« entstehen sollte.⁷⁰ Auf beiden Veranstaltungen wurde die Bedeutung kultureller Praktiken für den Befreiungskampf unterstrichen, und dazu gehörten auch Kontakte zwischen südafrikanischen Künstler*innen, ihren exilierten Kollegen und der europäischen Anti-Apartheid-Bewegung. In den verabschiedeten Resolutionen wurde das Konzept der Flexibilität bei grundsätzlicher Aufrechterhaltung des Boykotts vertreten: Ausländische Künstler sollten das Land betreten können, wenn sie nach der Auffassung der Befreiungsbewegung einen Beitrag zum »national democratic struggle« leisteten; südafrikanische Künstler sollten bei ausländischen Engagements Rücksprache mit der Bewegung halten.⁷¹ Nebenher wurde in Amsterdam auch

70 The Academic and Cultural Boycott, ANC Discussion Paper, UWC, MA, MCH 02-164.

71 Preamble and Resolutions of the CASA Conference, in: Campschreur/Divendal, *Culture* (Anm. 6), S. 214-222, hier S. 215, S. 217f.

deutlich, dass Simon nicht allein war, wenn er sein Wirken als Musiker nicht als unmittelbares politisches Statement bewertet sehen wollte. Gegen die Auffassung, die Kunst solle dem Kampf dienen, wurde ebenso häufig die Meinung vertreten, Künstler sollten ihre eigenen Ziele formulieren und bei der möglichen Transformation in Politik freie Hand haben.⁷²

Das britische Anti-Apartheid Movement hatte bereits im Juni 1983, aus Anlass von Mandelas 65. Geburtstag, das »African Sounds Festival in Celebration of Nelson Mandela's Birthday« in London veranstaltet. Hier traten vornehmlich südafrikanische Jazz-Musiker auf, während sich fünf Jahre später die Crème de la Crème der internationalen Popmusik zusammenfand, was einen weit größeren Aufmerksamkeitseffekt erzielte. Das AAM hatte intern bereits 1984 die Wirkung von Konzerten betont: »Activities of this sort [...] reach the public in a very different and often more powerful way than more conventional forms of communication.« Schon vor »Live Aid« hatte man also in der Initiative der Musiker eine vielversprechende Perspektive gesehen und sich vorgenommen, auf diesem Gebiet »much more consistent work« zu investieren.⁷³ »Popular music was a way of getting our message across«, erklärte Mike Terry im Rückblick.⁷⁴

Den Höhepunkt dieser Politik markierte das Konzert zum 70. Geburtstag Nelson Mandelas im Wembley-Stadion am 11. Juni 1988, das von der BBC weltweit in 67 Länder übertragen und von etwa 600 Millionen Menschen am heimischen Bildschirm verfolgt wurde. Mit einem Aufgebot an Stars wie Sting, George Michael, The Eurythmics, Joe Cocker, Tracy Chapman, Whitney Houston, Dire Straits und vielen anderen wurde es laut Robin Denselow »die größte und spektakulärste Popshow aller Zeiten«, eine »politischere Version von Live Aid«.⁷⁵ Kurz nach der »Graceland«-Krise, im Juni 1987, hatte Jerry Dammers alle Kräfte darauf konzentriert, den Mega-Event auf die Beine zu stellen und damit die Energien von einem unfruchtbaren Streit auf eine große PR-Aktion zu lenken.

Gegen die ursprünglichen Pläne des AAM, das Festival noch stärker zu politisieren, seine Botschaft auf alle Gefangenen in Südafrika auszudehnen und mit dem Aufruf zum Boykott zu verknüpfen, setzte Tony Hollingsworth, Organisator und Produzent des Mandela-Festivals, ein engeres Profil durch: Konzentration auf die Person Mandela und ihre Freilassung. Mit dieser weniger offensiven, aber nach wie vor politischen Strategie gelang die teilweise umstrittene weltweite Übertragung der fünfständigen Show, deren Botschaft durch die Künstler, ihre Songs und ihre mitunter politischen Aussagen unmissverständlich war. Die Mobilisierung der Weltöffentlichkeit durch eine Reihe der populärsten Musiker im Verbund mit dem wichtigsten

72 Joost Divendal/Willem Campschreur, From Amsterdam with Euphoria. A Report of the CASA Conference and Festival, in: dies., *Culture* (Anm. 6), S. 206-213, hier S. 210.

73 The British Contribution to the Cultural Isolation of South Africa and Mobilisation of Cultural Forces in Support of the South African Freedom Struggle, February 1984, BLO, MSS AAM 1463.

74 *Guardian*, 8.12.2008.

75 Denselow, *Beat* (Anm. 5), S. 374.



Symbole statt politischer Parolen: Bühne des Wembley-Festivals, 11. Juni 1988
(AAM Archives Committee; Foto: Gideon Mendel)

Massenmedium übte erheblichen Druck auf das Apartheid-System aus und trug dazu bei, dass Mandela nur 20 Monate später, im Februar 1990, tatsächlich freigelassen wurde.⁷⁶ Auf einer Folgeveranstaltung mit dem Titel »Nelson Mandela: An International Tribute for a Free South Africa«, am 16. April 1990 ebenfalls in Wembley abgehalten und weltweit ausgestrahlt, ergriff die Symbolfigur selbst das Wort.

Ein aus der Boykottdebatte rührender Konflikt, der die fortdauernden Aporien des Kulturboykotts schlagartig verdeutlichte, wirkte sich auch auf das Wembley-Konzert aus: der Ausschluss Johnny Cleggs. Wie Paul Simon wurde Clegg nicht nach Wembley eingeladen – ein weißer Südafrikaner mit britischem Pass und entschiedener Apartheid-Gegner, der mit seinen Bands Juluka und Savuka in Südafrika Repressionen ausgesetzt war. Als Clegg 1983 mit Juluka nach England kam, wurden die Auftritte von der Musikergewerkschaft missbilligt, weil die Band den Kulturboykott missachtet habe.

76 Vgl. Lahusen, *Rhetoric* (Anm. 3); Baringhorst, *Politik* (Anm. 3), sowie den informativen Wikipedia-Artikel »Nelson Mandela 70th Birthday Tribute«: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nelson_Mandela_70th_Birthday_Tribute>.

Außerdem wurde Clegg für den Fall der Rückkehr nach Südafrika der Ausschluss aus der Gewerkschaft angedroht. Die noch stärker politisch konturierte Band Savuka, die im Anti-Apartheid-Kampf innerhalb Südafrikas eine bedeutende Rolle spielte, wurde vom ANC als »fortschrittlich und an vorderster Front des künstlerischen Kampfes tätig« betrachtet.⁷⁷ Doch als Savuka 1987 nach London kam, versuchte die Musikergewerkschaft erneut, die Auftritte zu behindern.⁷⁸ Im darauffolgenden Jahr beschuldigte sie Clegg »gewerkschaftsschädigenden Verhaltens«, weil er nach wie vor in Südafrika agiere. Clegg wollte in Wembley auftreten, hatte die United Democratic Front konsultiert und ihre Unterstützung für seinen Auftritt in London eingeholt. In ihrem Empfehlungsschreiben, das Clegg mitbrachte, hieß es: »We are trying to build bridges among sympathetic and committed artists in the country, not trying to destroy existing ones.«⁷⁹ Doch mittlerweile hatte ihn die britische Musikergewerkschaft ausgeschlossen, und das AAM entzog sich der Komplexität dieses Themas, indem sie Clegg den Auftritt verweigerte. Nun genügte also nicht einmal mehr die eindeutige Unterstützung durch die Freiheitsbewegung innerhalb Südafrikas, um eine Ausnahme vom Boykott durchzusetzen – so, wie es das flexible ANC-Konzept eigentlich vorsah. Diese Politik war ganz offensichtlich an ihre Grenzen gekommen.

6. Fazit

Auch nach der Freilassung Nelson Mandelas und der Legalisierung des ANC von 1990 war umstritten, ob der Kulturboykott fortgesetzt werden sollte. Zu einem Zeitpunkt, als Hugh Masekela, Miriam Makeba und Abdullah Ibrahim schon wieder Konzerte in Südafrika gaben und Musiker im Lande selbst nach den Jahren der Isolation auf internationalen Austausch drängten, hielt der ANC prinzipiell am Boykott fest, avisierte aber eine allmähliche Lockerung.⁸⁰ Zunächst wurden die Grenzen für Künstler aus Südafrika geöffnet – sofern sie politisch autorisiert waren. 1989 hatte der ANC erklärt, dass Austausch nur nach Rücksprache mit antirassistischen Organisationen möglich sei, und was einzelne Künstler betraf, »as a result of conversation between their organisation and the ANC, not individuals and the ANC«.⁸¹ Der im Lande selbst und auch international in Gestalt der Künstlervereinigungen gegen Apartheid sichtbare »trend towards organisation« sollte verstärkt werden »as the cultural

77 Zu Clegg vgl. Denselow, *Beat* (Anm. 5), S. 282ff., Zitat S. 285.

78 *New Musical Express*, 2.5.1987.

79 *Weekly Mail*, 2.-5.9.1988.

80 *New Nation*, 21.-27.9.1990; Robert von Lucius, Mandela zeichnet, Dollar Brand singt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.10.1990, S. 37.

81 ANC London, Tactics of the Cultural Boycott, 28.4.1989, BLO, MSS AAM 1487.

worker's first line of defence against potential and actual exploiters«. ⁸² Für Kulturarbeiter außerhalb einer Organisation war der Kontakt ausgeschlossen, aber immerhin lockerten sich die Grenzen für größere Gruppen. 1990 schickte die Kulturabteilung des ANC 95 Künstler zu einem Festival in London, im darauffolgenden Jahr 60 weitere zu einem Festival in Glasgow, um die Kultur des Widerstands zu dokumentieren. ⁸³ Allerdings rief die selektive Politik des »cultural desk« des ANC und der mit ihm verbundenen Gewerkschaften auch harsche Kritik hervor; die Zeitung »Weekly Mail« sprach von einem »neostalinistischen Desaster«. ⁸⁴ Nachdem der Kulturboykott auch von außen her zunehmend perforiert worden war, wurde er 1991 bei formaler Aufrechterhaltung beträchtlich gelockert, was neben der Öffnung für heimische Künstler nun einen Zustrom internationaler Stars auslöste. ⁸⁵ Im selben Jahr beschloss die Konferenz der britischen Musikergewerkschaft, den Boykott aufzuheben, was im März 1992 mit Auflagen – Unterstützung durch Repräsentanten der schwarzen Bevölkerung, Abgabe eines Teils des Erlöses für soziale Projekte – auch geschah. ⁸⁶

1994, kurz nach der Amtseinführung Nelson Mandelas als Präsident Südafrikas, äußerte sich Johnny Clegg, der schließlich beim zweiten Wembley-Konzert hatte auftreten dürfen, rückblickend: »Ich fand die Praxis, wie der Boykott umgesetzt wurde, überhaupt nicht hilfreich für die Entwicklung der südafrikanischen Kultur – und auch nicht zur Vermittlung progressiver kultureller Werte.« ⁸⁷ Barbara Masekela bewertete den Kulturboykott im Rückblick als eine der effektivsten Kampagnen, die aber auch viel Streit hervorgerufen habe. Die größte Kontroverse sei diejenige über Paul Simons Album und Tour gewesen. »I think it was a very painful experience as a cultural administrator of the ANC because my brother was involved in it and Miriam Makeba was involved in it. [...] I think they have done a great deal to contribute to the understanding of the international community about apartheid and I think that it was very unfortunate that the whole issue of the Graceland tour became so controversial.« Im Nachhinein war ihr klar geworden, dass die Identifikation von Apartheid und Südafrika ein Fehler gewesen war – jedenfalls dann, als sich das Regime immer mehr isolierte und die Opposition im Lande selbst an Stärke gewonnen hatte. »So I think the confusion came out of the fact that people thought that the cultural boycott was aimed at South Africa, whereas it was aimed at apartheid South Africa. [...] And it became ridiculous when the Movement itself was picketing these South African artists who were not part of the system.« ⁸⁸

82 Position Paper on the Cultural and Academic Boycott. Adopted by the National Executive Committee of the African National Congress, May 1989, Lusaka, BLO, MSS AAM 1487.

83 Fieldhouse, *Anti-Apartheid* (Anm. 6), S. 108.

84 Zit. nach Robert von Lucius, Mandela: Die Kultur muß Südafrika heilen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.6.1993, S. 35.

85 Statement by the Department of Arts and Culture of the ANC, 7.2.1991, BLO, MSS, AAM 1486; Robert von Lucius, Scat-Gesang im Friedenshemd, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.11.1993, S. 35.

86 MU to lift South Africa Boycott, 30.3.1992, BLO, MSS AAM 1484.

87 *taz*, 13.6.1994.

88 Hilda Bernstein, Interview with Barbara Masekela, UWC, MA, Oral History Collection.

Im Kern war der Kulturboykott ein politisches Instrument, das der Situation der 1960er- und frühen 1970er-Jahre am ehesten entsprach, als die Opposition im Lande schwach war und nur Druck von außen etwas bewegen konnte.⁸⁹ Zu Zeiten von Sun City war es ein geeignetes Instrument, die Taktiken des Regimes zu konterkarieren und die öffentliche Aufmerksamkeit zu steigern. Die rigide Handhabung wurde jedoch kontraproduktiv, als das kulturelle Potential im Lande selbst auf stärkere Geltung drängte, wie »Graceland« mehr als alles andere verdeutlicht hatte. Strukturell lag die Logik des Kulturboykotts auf einer Linie mit derjenigen des Wirtschaftsboykotts: keine Unterstützung Südafrikas, in welcher Form auch immer. Im Gegensatz zur Warenwelt, in der es antirassistische Produktionsformen und Wirtschaftsströme nicht gab, entwickelte sich besonders während der 1980er-Jahre innerhalb Südafrikas eine lebendige antirassistische Kultur, die auf internationalen Austausch drängte. Daher war man gezwungen, stärker als bisher zwischen dem Apartheid-System und der südafrikanischen Bevölkerung zu trennen, was die konsequente Aufrechterhaltung des strategischen Kampagnenkerns der Anti-Apartheid-Bewegungen, den Boykott, erheblich komplizierte.

1989, noch im unmittelbaren Nachklang des Konflikts, resümierte Denselow, wenn Paul Simon »nur etwas weniger arrogant und politisch ein wenig klüger« gewesen und sich von Anfang an mit UN und ANC beraten hätte, »hätte die ganze leidige Angelegenheit zu einem gemeinsamen Triumph der afrikanischen Popmusik und der Anti-Apartheid-Bewegung werden können«. ⁹⁰ So hatte auch Barbara Masekela bereits 1987 argumentiert.⁹¹ Anstatt persönliche Vorwürfe zu erheben, ist es wohl weiterführender, Simons Vorstoß und die Auseinandersetzung als Indikator dafür zu nehmen, dass die massenmediale Welt der späten 1980er-Jahre nicht dirigistisch in den Griff zu bekommen war – auch nicht durch Organisationen mit so hoher Autorität wie UN und ANC. Die Vorstellung, dass das komplexe Handeln unzähliger Akteure in allen Teilen der Welt durch Konsultation des ANC zu regulieren sei, ging an den Realitäten vorbei. Der Boykott durch westliche Künstler war ein wirksames Mittel, insbesondere weil das UN-Register enormen Druck auf Musiker ausübte, die auf positive Reputation in der Öffentlichkeit und auf Konzertereignisse angewiesen waren. Ein vergleichbares positives Instrument zur Förderung südafrikanischer Künstler gab es nicht, sodass ein auf beide Seiten gerichteter Totalboykott schließlich zum Scheitern verurteilt war. Der grandiose Erfolg des Mandela-Konzerts, das Künstler mobilisierte, anstatt sie zu beschränken, verdeckte die Aporien des Boykotts, die innerhalb Südafrikas immer deutlicher wurden.

Die Tatsache, dass es häufig Musikjournalisten waren, die dieses Problem nicht nur auf der ästhetischen, sondern auch auf der politischen Ebene reflektierten, demonstriert, wie stark der kulturelle Sektor in Zeiten der Verschmelzung von Lebensstil und Politik

89 Vgl. Nixon, *Homelands* (Anm. 6), S. 164f.

90 Denselow, *Beat* (Anm. 5), S. 281.

91 Vgl. das Interview in: *The ANC and the Cultural Boycott*, in: *Africa Report*, Juli/August 1987, S. 19ff., hier S. 21.

mit politischen Aspekten durchdrungen war. Der Kulturboykott gegen die Apartheid in Südafrika war ein Gebiet, auf dem diese Verbindung systematisch propagiert und ausagiert wurde. Mehr als jede andere Kunst wurde Popmusik zum Katalysator für diese Symbiose. Gleichzeitig machte Paul Simons Insistieren auf der künstlerischen Autonomie vor dem Entscheidungsanspruch politischer Organisationen deutlich, dass sich innerhalb eines politisierten Lebensstils erneut Spielräume für subtilere politische Aspekte der Kunst ergaben – und natürlich auch für ganz unterschiedliche musikalische Ausdrucksformen. Für die Bedeutung der Musik entscheidend war die Tatsache, dass gerade die Politik des Unpolitischen von Musikern wie Simon und Shabalala auf die politische Dimension einer Musik verwies, die ethnisch definierte Grenzen überstieg. Unter den Vorzeichen der Apartheid und der gegen sie gerichteten Strategie des Kulturboykotts war die Kooperation von Musikern verschiedenster Herkunft ein politisches Unternehmen, das programmatisch auf das Überschreiten politisch gezogener Trennlinien insistierte, weil es um ihr Kernanliegen ging – die Musik.

Für zusätzliches Bild- und Filmmaterial siehe die Internet-Version unter <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2016/id=5355>.

Prof. Dr. Detlef Siegfried

University of Copenhagen | Department of English, Germanic and Romance Studies
Njalsgade 128 | DK-2300 Copenhagen S
E-Mail: detlef@hum.ku.dk