universität wien

DIPLOMARBEIT

Hip-Hop in ‚La Habana'

Selektive Inkorporation und Transformation afroamerikanischer Musik im Widerstand

Zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie

An der Universität Wien, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie

Eingereicht von Hanna Maria Klien

Wien, Januar 2008

Studienkennzahl laut Studienblatt: A307

Studienrichtung laut Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer: Mag. Dr. Patric Kment

A Donato

La fuerza para él

Mein besonderer Dank gilt:

Meiner Familie

Patric Kment

Donato, Skiudys und Yoaris

INHALT

1. Einleitung 5

1.1. Gegenstand und Aktualität 5

1.2. Forschungsziel 6

1.3. Forschungsstand 6

1.4. Thematische Einführung 8

1.5. Methodische und konzeptionelle Vorgehensweise 8

1.6. Forschungsdesign und Vorgehensweise vor Ort 12

1.7. Gliederung der Arbeit 13

2. Die historische Entwicklung Kubas 15

2.1. Entdeckungsgeschichte und Kolonialzeit 15

2.2. Von der US-Amerikanischen Besatzung bis zur Revolution von 1959 18

2.3. Das kommunistische Kuba von 1959–1991 20

2.4. Rezente Enwicklungen ab 1991: ‚Die Sonderperiode in Friedenszeiten' – ein postsozialistisches Kuba? 23

3. Aktuelle Phänomene und soziale Entwicklungen im ‚neuen Kuba' 31

3.1. Der Aufstieg des Tourismus zum bedeutenden Wirtschaftszweig und die Folgen für die kubanische Gesellschaft 31

3.1.1. *Jineterismo* – Der Wettstreit der KubanerInnen um Devisen 33

3.2. Das mannigfaltige Gesicht des Rassismus in der kubanischen Gesellschaft 36

3.3. Repression, Macht und Kontrolle im postsozialistischen Kuba 39

3.4. Migrationsbewegungen: politisches Exil, Balseros und Palestionos 43

3.4.1. Politisches Exil 43

3.4.2. Migrationsbewegungen seit der Periodo Especial – illegale (*Balseros*) und ‚offizielle' Emigration der KubanerInnen 45

3.4.3. Binnenmigration – Palestinos, Landflucht und regionales Wirtschaftsgefälle 46

4. Hip-Hop in La Habana 47

4.1. Musik in Kuba 47
4.1.1. Musik und die Revolution von 1959 48
4.1.2. Die Entwicklung der Produktions- und Distributionsverhältnisse 49
4.1.3. Politische Macht und Kontrolle im Musikbereich 51

4.2. Hip-Hop 52
4.2.1. Verortung von Hip-Hop in afroamerikanischen Musiktraditionen 53
4.2.2. Hip-Hop im Überblick 55
4.2.3. Die globale Verbreitung von Hip-Hop 57
4.2.4. ‚Subversive' Elemente der Subkultur 59

4.3. Hip-Hop in Kuba 61
4.3.1. Der Ursprungsmythos: Alamar – Peripherie Havannas, Oriente – Peripherie Kubas 62
4.3.2. Institutionalisierung der kubanischen Hip-Hop-Bewegung 66
4.3.3. Hip-Hop heute in La Habana 68

4.4. ‚La Segunda Generación' – Aktuelle Trends in der Hip-Hop-Bewegung der Hauptstadt 69
4.4.1. Zentrale Charakteristika der ‚Segunda Generación' 70
4.4.2. Negative Konsequenzen für die ‚Segunda Generación' durch die Institutionalisierung des Hip-Hop in Kuba 75
4.4.3. Siegeszug des Kommerzes – Die zunehmende kulturelle und ökonomische Ausgrenzung des sozialkritischen Raps auf dem Musikmarkt, den Medien und den staatlichen Institutionen 77

4.5. Genderspezifische Tendenzen und Aspekte innerhalb der kubanischen Hip-Hop-Bewegung 80
4.5.1. Raperas – Die weibliche Revolution? 81
4.5.2. „Somos pocas" – Die zunehmende Ausgrenzung von Frauen innerhalb der Hip-Hop-Community 83

5. Adaption und Transformation: Strategien des kulturellen Widerstandes 87

5.1. Afrocubanismo revisited – Identitätsprozesse im Kontext der afrikanischen Diaspora 88
5.1.1. Afrozentristische Identitätskonstruktionen 89
5.1.2. Performative Identitäten: „Black Metacommunication" und Repräsentation 93
5.1.3. Das Erbe des ‚Che' – Postkoloniale Elemente im Widerstand des kubanischen Hip-Hop 96

5.2. „Viva la Revolución!“ – Der diskursive Knotenpunkt des kubanischen Sozialismus ... 101
5.2.1. Die Revolution trifft Hip-Hop ... 101
5.2.2. Das Wort als Waffe: Diskursiver Guerillakrieg ... 106
5.3. Vom Underground zum Subterraneo ... 112
5.3.1. La lucha subterranea – Ideologischer Untergrundkampf der ‚Segunda Generación‘ gegen Unterdrückung ... 113
5.3.2. Zwischen den Fronten – der Gegensatz zwischen sozialistischen Werten und Profitstreben / kommerziellem Erfolg ... 114
5.3.3. Repräsentation der Marginalisierten als Subversion ... 115
5.4. ‚La calle‘ – sozialräumliche Konstruktionen im Wandel der postsozialistischen Großstadt ... 117
5.4.1. La Calle als sozialer Raum ... 118
5.4.2. Das Ghetto – ‚Street Credibility‘ im kubanischen Kontext ... 121
5.4.3. La Calle als Ort des Verbrechens ... 123
5.4.4. ‚La Habana que no conoces‘ – Repräsentationen des urbanen Raum im kubanischen Rap ... 127
6. Resumé ... 131
7. Literaturverzeichnis ... 137
8. Anhang ... 147
8.1. Zeitschriften ... 147
8.2. Interviews ... 147

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Alle Abbildungen wurden – sofern nicht anders ausgezeichnet – von der Autorin von 2006–2008 in Kuba fotografiert.

Abbildung 1: Besonders die Bauten in den ärmeren Teilen der Altstadt sind einem zunehmenden Verfall ausgesetzt, während in den meisten renovierten Häusern nicht mehr die ehemaligen Bewohner leben. 27

Abbildung 2: Jineterismo kann als Jagd auf Devisen aber auch als Bestreben an der neuen Konsumgesellschaft teilzuhaben gesehen werden 34

Abbildung 3: ‚Roots' und ‚Routes': Der kubanische Künstler X Alfonso stellt in dieser Grafik des Booklets zum Album ‚Civilización' die Kontinuität von Unterdrückung wie auch des Widerstands dar 53

Abbildung 4: Eine Reggae Straßenparty, „Bonche", in Santiago de Cuba 63

Abbildung 5: Graffitis in Centro Habana: Das Malen wird hier für Ausländer ermöglicht wogegen die kubanischen Grafiteros nur wenig Zugang zu Material und Flächen haben. 64

Abbildung 6: Anónimo Consejo, Vertreter der Vanguardia, bei einem Konzert im Casa de la Musica von Nuevo Vedado 66

Abbildung 7: Konzert von Anónimo Consejo und anderen Bands im Kulturzentrum Madriguera 69

Abbildung 8: Trotz sehr unterschiedlichen Auffassungen bezüglich der Vermarktung ihrer Musik sympathisieren Donaton und Mestizo 71

Abbildung 9: Donaton und Skiudys bei Aufnahmen im Studio Real 70, das recht einfach eingerichtet ist. 72

Abbildung 10: Papá Humbertico (links) ist sowohl Rapper wie auch Musikproduzent 73

Abbildung 11: Unabhängig von Institutionen: Donaton und Moya singen auf der Straße unterstützt von Backgrounds aus dem Autoradio 77

Abbildung 12: Papá Humbertico und Aldo von der Gruppe Los Aldeanos 79

Abbildung 13: Solidarität: Insubordinado mit einem Buch von Mumia Abu-Jamal (http://www.flickr.com/photos/betomacedo/) 91

Abbildung 14: Donaton und Toño identifizieren sich mit Gangsta Rap 95

Abbildung 15: Die Sicarios tragen nicht nur eindeutige Modeartikel sondern artikulieren diese Identifikation auch durch die Gesten, die ‚East Coast' symbolisieren 96

Abbildung 16: Mestizo an seinem Arbeitsplatz: Posters von Subcomandante Marcos, Bob Marley und Che Guevara drücken das Konzept einer transnationalen Widerstandsbewegung aus. 97

Abbildung 17: Satira sieht Hip-Hop als Verteidigung der Menschenrechte (http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewProfile&friendID=305592581) 100

Abbildung 18: Camilo Cienfuegos ist für Insubordinado und viele andere Rapper ein Symbol der Revolution wie auch des Widerstands gegen die herrschende Ungerechtigkeit (.http://www.flickr.com/photos/betomacedo/) 107

Abbildung 19: Ein Flyer von Clan Completo, eine Fusion von Las Tropas und brasilianischen Rappern (http://www.flickr.com/photos/betomacedo/) 110

Abbildung 20: Juventud Re-verde bei einem Live Auftritt. Recluso-Uno singt ‚Sonido Guerra' 111

Abbildung 21: Gangster ist hier nicht nur Image, denn Skiudys ist tatsächlich im organisierten Verbrechen tätig 120

Abbildung 22: Las Tropas stellen ein Catcheo, eine Verhaftung, nach und eignen sich die Zuschreibung als Kriminelle an (http://www.flickr.com/photos/betomacedo/). 123

1. EINLEITUNG

1.1. Gegenstand und Aktualität

Die kubanische Gesellschaft ist seit dem Beginn der sogenannten *Período Especial*[1] in den 90ern starken Veränderungen in ökonomischer, sozialer wie auch kultureller Hinsicht unterworfen. Die Beschäftigung mit einer Jugend- und Subkultur wie der des Hip-Hop ermöglicht nicht nur Einblicke in die Folgen dieser kulturellen Transformationen auf der Ebene der AkteurInnen, sondern kann auch deren Bewältigungsstrategien sowie deren Versuche, diese dynamischen Prozesse mitzugestalten, aufzeigen. Gerade weil die empirische Forschung vor Ort im derzeitigen politischen Klima des Landes kompliziert ist und darüber hinaus auch im wissenschaftlichen Diskurs eine politische Polarisierung bezüglich Kuba herrscht, ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung äußerst wichtig.

Mein persönlicher Zugang zu der Thematik ergab sich während meines Aufenthaltes auf Kuba im Winter 2006, das akademisches Interesse an der kubanischen Hip-Hop-Bewegung war aber schon früher geweckt. Ich verbrachte zwei Monate vor Ort mit einem Rap-Duo[2], wobei die Forschung sich mehr auf die Lebenswelt sozial benachteiligter Schichten als spezifisch auf die Hip-Hop-Community bezog, was richtungsweisend für meine weitere Forschung war. Aufgrund der Tendenzen in der Hip-Hop-Bewegung einerseits, und persönlicher Erfahrungen mit der herrschenden Repression im kubanischen Staat andererseits, wobei die Verhaftung eines Interviewpartners besonders prägend für mich war[3], entschied ich mich, Hip-Hop vor allem unter dem Aspekt des Widerstands zu behandeln. Aus praktischen Überlegungen schränkte ich mich dabei regional auf die Hauptstadt ‚La Habana' (Havanna) ein.

---

[1] Nach dem Fall der Berliner Mauer brach in Kuba eine Wirtschaftskrise aus, worauf Fidel Castro 1991 den Ausnahmezustand, die sogenannte *Período Especial en tiempos de paz* (‚Spezialperiode in Zeiten des Friedens'), ausrief. Die folgenden Jahre waren geprägt von Notmaßnahmen wie Lebensmittelrationierung, Mangelerscheinungen, drastischen Gehaltskürzungen und später der Öffnung des Marktes und der Rückkehr des Dollars wie auch des Tourismus u.a. Bis heute wurde der Ausnahmezustand offiziell nicht beendet (vgl. Zeuske 2001; Burchardt 1999).

[2] Los Sicarios; vgl.a. Liste der InterviewpartnerInnen im Anhang

[3] Während einem meiner ersten Interviews kam die Polizei zur Wohnung des Interviewpartners und nahm alle Anwesenden aufgrund des Umgangs mit mir fest. Mein Interviewpartner wurde in der Folge 24 Stunden festgehalten und später aufgrund eines anderen Deliktes (dem illegalen Aufenthalt in der Hauptstadt) zuerst 10 Tage ins Gefängnis gesperrt, dann in seinen Heimatort deportiert. Auch ich wurde längere Zeit auf verschiedenen Polizeistationen festgehalten. Mir wurde nahe gelegt, den Umgang mit „solchen" Kubanern und weitere Forschungen zu unterlassen.

1.2. Forschungsziel

Meine Feldforschung befasste sich mit einer Gruppierung der aktuellen Hip-Hop-Bewegung in La Habana, die sich selbst als *Segunda Generación* (Zweite Generation[4]) bezeichnet. Die Vertreter, mit denen ich zusammenarbeitete, bilden eine sehr heterogene Gruppe und sollten daher nicht als repräsentativ für die gesamte Subkultur auf Kuba gesehen werden. Allerdings haben sie eine systemkritische Haltung sowie den Wunsch nach politischer Veränderung gemein. Ihr Widerstand gegen das herrschende Regime drückt sich im Hip-Hop aus. Zentrales Anliegen dieser Forschungsarbeit war es, die kulturellen Praktiken des Widerstands darzustellen, die die Akteure in einem repressiven und eingeschränkten Handlungsspielraum anwenden. In einem Selektionsprozess werden dabei von ihnen Elemente aus dem US-amerikanischen wie auch dem kubanischen Hip-Hop, der „offiziellen" kubanischen Nationalkultur, aus Kulturformen der afrikanischen Diaspora und anderen transnationalen Komplexen adaptiert. Diese werden einer Transformation unterzogen, um die eigene Lebenswelt der Akteure deutlich zu machen wie auch ihren Widerstand zu artikulieren (vgl. Comaroff/Comaroff 1992; Gilroy 1993).

Die subversiven Strategien, die im Zuge dieser (inter-)kulturellen Innovationsleistungen entstehen, sind zentraler Gegenstand meiner Forschung. Hip-Hop wird dabei unter dem Aspekt einer Kulturgeschichte des Widerstands behandelt, die auf die Unterdrückung und Marginalisierung der afroamerikanischen Bevölkerung zurückgeht. Ebenso soll diese Subkultur im Kontext der Geschichte wie auch der Gegenwart Kubas analysiert werden. Auch der Bezug zu globalen Machtgefällen und dem Imperialismus in den ‚Americas' soll deutlich gemacht werden. Das Forschungsziel ist daher die Dokumentation und Analyse der subversiven Praktiken der Akteure des Hip-Hop auf Kuba in diesen Spannungsfeldern.

1.3. Forschungsstand

Die Subkultur des Hip-Hop wurde bis vor einigen Jahren primär im US-amerikanischen Kontext studiert. Einige der Werke über ihre Entstehung und nationale Verbreitung dienen als zentrale Referenzpunkte, wie zum Beispiel Tricia Rose's *Black Noise* (1994), David Toop's *Rap Attack* (1992) oder Jeff Chang's *Can't stop won't stop* (2005). Besonders auch

[4] Der Begriff ‚1. Generation' oder *Vanguardia* wird für die frühesten Rap Gruppen in Kuba verwendet, die stark an der Etablierung der Subkultur beteiligt waren. Damit weist die Bezeichnung ‚2. Generation' nicht primär auf einen Altersunterschied hin, sondern eher auf die unterschiedlichen Ausgangsbedingungen. Die Vertreter der *Segunda Generación* fühlen sich verantwortlich, die Sozialkritik weiterzuführen, wobei vor allem aufgrund der zunehmenden Kontrolle der Regierung über die Rap-Produktion eine Radikalisierung für sie charakteristisch ist (vgl. Kapitel 4.4).

schwarze Intellektuelle wie Paul Gilroy oder Henry Louis Gates Jr. setzen sich mit Hip-Hop als kulturelle Ausdrucksformen der afrikanischen Diaspora auseinander (Gilroy 1993; Gates Jr./Ward: 1991). Im letzten Jahrzehnt rückten die globale Verbreitung der Subkultur des Hip-Hop und ihre Adaption in andere lokale Kontexte immer mehr ins Zentrum des akademischen Interesses (vgl. Kapitel 4.2.3.).

Die Anfänge der Hip-Hop-Bewegung auf Kuba und der folgende Aneignungsprozess, der von der sogenannten ersten Generation oder *Vanguardia* (Avantgarde) getragen wurde, ist neben unzähligen journalistischen Reportagen auch in wissenschaftlichen Werken dokumentiert, wie von Hernandez und Garofalo (2004), Baker (2005) oder Wunderlich (2006). Im Kontext der afrikanischen Diaspora und der Neuverhandlungen ethnischer Identitäten sind besonders *Rap's Diasporic Dialogues: Cuba's Redefinition of Blackness* von West-Durán (2004) oder die Dissertation von M. D. Perry: *Los Raperos: Rap, Race and Social Transformation in Contemporary Cuba* (2004) von großer Bedeutung für die Thematik. Die kubanische Expertin Hernández Baguer setzt sich auf musikalischer Ebene mit Hip-Hop auseinander, wobei soziopolitische Aspekte nur zögerlich angesprochen werden (Hernández Baguer/Casanella Cué 2004). Andere Aspekte werden zum Beispiel von Baker beleuchtet, der sich mit der Konstruktion von urbanem Raum auseinandersetzt (2006), oder Fernandes, die die Hip-Hop-Bewegung und Kulturproduktion allgemein in deren Beziehung zum Staat beschreibt (2006). Besonders letztere Arbeit bietet einen differenzierten und kontextualisierten Einblick in die Subkultur des Hip-Hop.

Bei der Beschäftigung mit dieser Literatur erweist sich jedoch, dass die zweite Generation der kubanischen Hip-Hop-Bewegung kaum untersucht worden ist. Durch die staatliche Institutionalisierung seit 2001 wurden der Zugang zu und die Zusammenarbeit mit den professionellen Vertretern für Forscher zwar erleichtert, jedoch werden dadurch aktuelle Tendenzen innerhalb der Community, wie zum Beispiel die zunehmende Radikalisierung des Rap, in Forschungsarbeiten oftmals ausgeblendet. Besonders deutlich wird dies bei einer Analyse genderspezifischer Fragestellungen. In einigen Arbeiten wurde die feministische und rebellische Haltung von Frauen im kubanischen Hip-Hop betont (Wooldridge 2008[5]; Joffe 2006[6]). Bisher scheint es aber noch immer keine nennenswerte Auseinandersetzung mit der offensichtlichen, dramatischen Abnahme weiblicher Beteiligung in der Bewegung in den letzten Jahren zu geben (siehe Kapitel 4.5.). Dieses Phänomen ist nur ein Beispiel für die drastischen Veränderungen, denen Hip-Hop auf Kuba unterworfen ist und die bisher in wissenschaftlichen Texten nur wenig thematisiert wurden.

[5] http://www.yorku.ca/cerlac/documents/wooldridge2007.pdf; (letzter Zugriff 3.1.09)
[6] http://mrzine.monthlyreview.org/joffe130206.html (letzter Zugriff 3.1.09)

1.4. Thematische Einführung

Die derzeitige Situation auf Kuba ist von starken gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderungen geprägt, die die Marginalisierung größerer Bevölkerungsteile sowie staatliche Repression zur Folge haben (vgl. Burchardt 1999: 90ff). Hip-Hop scheint in diesem Kontext ein wichtiges Ausdrucksmittel für Betroffene zu sein, wobei die Subkultur dazu dient, eine ‚Gegenöffentlichkeit' zu schaffen und Widerstand zu artikulieren. Diese Funktionen von Musik sind typisch für die afrikanische Diaspora (vgl. Neal 1999: 2f; Gilroy 1993: 74ff). Verschiedene mit Musik verbundene Ausdrucksformen bilden so ein Kommunikationssystem, das wiederum die Grundlage für eine „Black Public Sphere" (Neal 1999: 2) darstellt.

Die ‚Erzählungen', die hier entstehen, sind oft „narratives of social and political resistance" (ebd.), also sogenannte ‚Gegenerzählungen' (vgl. Comaroff/Comaroff 1992). Gilroy beschreibt dies mithilfe des ‚Black Atlantic-Konzepts', wobei die Erfahrung der Sklaverei für die ‚Erzählungen' zentral ist. Im transnationalen Spannungsfeld prägt sie die kulturellen Praktiken und wird mit der aktuellen, andauernden Unterdrückung in Zusammenhang gesetzt (vgl. Gilroy 1993: 73ff). Die zunehmende Marginalisierung der afrokubanischen Bevölkerung lässt den Bedarf an solchen Gegenerzählungen wachsen. In Abgrenzung zur Nationalkultur entstehen so „imagined communities" (Anderson 1991). In Anknüpfung an dieses Konzept prägt Appadurai den Begriff „postnational communities" (Appadurai 1993: 415), wobei er besonders den transnationalen Charakter solcher Gruppenbildungen heraushebt.

Die Adaptation und Transformation von Hip-Hop als Mittel des Widerstands sollte im kubanischen Kontext also nicht auf ethnische Identitätsmodelle beschränkt werden. Die hier vorherrschenden Erzählungen müssen auch im Kontext der transnationalen Verbreitung der Subkultur sowie der nationalen Situation und Geschichte gesehen werden. Politische Subjektpositionen werden so mit diesen unterschiedlichen Bezügen in einem dynamischen Prozess geschaffen (vgl. Hall 1997a: 51ff). Widerstand in der Hip-Hop-Bewegung kann damit auch nicht auf die Auflehnung gegen die kubanische Regierung reduziert werden, sondern muss – wie die Akteure selbst häufig betonen – im Zusammenhang mit globalen Machtstrukturen gesehen werden.

1.5. Methodische und konzeptionelle Vorgehensweise

Verschiedene praxeologische Ansätze ermöglichen es dem Anthropologen, das Verhältnis von Theorie und Praxis neu zu definieren. Dabei setzt sich Pierre Bourdieu in seinen zahlreichen Werken mit der scheinbaren Opposition zwischen subjektivistischen und objektivistischen Erkenntnisweisen in den Wissenschaften auseinander. Seine Praxistheorie ver-

bindet die Analyse der gesellschaftlichen Strukturen mit den Praktiken von sozialen Akteuren, wobei letztere erstere reproduzieren bzw. auch transformieren (vgl. Bourdieu 1977; 1987). Diese Herangehensweise erlaubt zum Beispiel poststrukturalistische Ansätze, die das Subjekt als diskursiv konstruiert betrachten, also die gesellschaftlichen Strukturen (‚sozialer Sinn') mit (sozialer) Aktion von Individuen zusammenzuführen (vgl. Ortner 1996: 1–3; 2006: 1–18). Es handelt sich daher bei der Praxistheorie weniger um ein ausformuliertes theoretisches Gefüge, als vielmehr um ein Mittel zur Auflösung der oppositionellen Beziehung zwischen Theorie und Praxis bzw. zwischen subjektivistischen und objektivistischen Erkenntnisweisen (vgl. Ortner 2006: 2; Bourdieu 1987: 52).

Die Bedeutung historischer Kontexte wird deutlich in Bourdieu's Konzept von Habitus und Feld. Soziale Felder werden als relativ autonome Bereiche dargestellt[7], die auf objektiven Strukturen aufgebaut sind. Diese existieren jedoch noch nur durch ihre Träger, die handelnden Individuen. Die Akteure inkorporieren Strukturen im Habitus, der sowohl gesellschaftlich wie auch historisch bedingt ist. Habitus als akkumulierte Geschichte schlägt sich also in ihren „Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata" (Bourdieu 1987: 101; 1977) nieder.[8] Der praxistheoretische Ansatz von Bourdieu macht so generierte Geschichte zum integralen Bestandteil von menschlichem Handeln, wodurch das Wirken von Machtverhältnissen oder Diskursen historisch kontextualisiert werden kann.

Um soziopolitische und ökonomische Bedingungen, die auf ein soziales Feld wirken, zu erfassen, sollte dieses mit anderen Feldern in Beziehung gesetzt werden. So wäre es wenig sinnvoll, die Subkultur Hip-Hop isoliert vom ökonomischen oder politischen Feld zu betrachten. Zips weist explizit auf diese strukturellen Verknüpfungen hin und meint: „Diese relationale (horizontale) Verknüpfung mit anderen Feldern führt auch zur vertikalen (historischen) Beziehung des Feldes zu ‚seiner' (ebenfalls relationalen) Geschichte" (Zips 2001a: 227). Eine solche Herangehensweise ermöglicht das Aufzeigen der Dynamik kultureller Phänomene, verdeutlicht aber auch den individuellen Bezug zu Geschichte (Droogers/Greenfield 2001: 33).

Im dynamisch strukturierten Feld bewegen sich die sozialen Akteure gemäß spezifischer Regeln und der verfügbaren Ressourcen. Bourdieu beschreibt diese nach ökonomischen Prinzipien, wobei er verschiedene Kapitalformen unterscheidet[9] (vgl. Bourdieu 1992; 1977). Eine Erweite-

[7] In seiner Darstellung des Feldes „Reggae" in Jamaika beschreibt Zips die Bedeutung von aktuellen, soziopolitischen Bedingungen, aber besonders von historischen Entwicklungen für die Formation des Feldes, wie zum Beispiel der Widerstand gegen Sklaverei (Zips 2001: 225).

[8] Zur genaueren Behandlung von Habitus, sozialen Akteuren und Agency siehe unten.

[9] Bourdieu unterscheidet das ökonomische, das kulturelle, das soziale und das symbolische Kapital (Bourdieu 1992: 52–77). Trotzdem sich sein Ansatz keineswegs einem Ökonomismus verschreibt, scheint mir eine Erweiterung dieses Konzeptes von Ressourcenbesitz und Tauschbeziehungen sinnvoll.

rung erfährt diese Beschreibung des Felds durch Sherry Ortner, die Bourdieu's Terminologie des Spieles aufgreift und von „serious games" spricht, wobei das Voranstellen des Adjektivs „ernsthaft" auf die Durchdringung von Macht und Ungleichheit aller Spiele hinweisen soll (Ortner 1996: 12f; 2006: 129ff). Ihr Konzept stellt besonders für feministische, postkoloniale und subalterne Problematiken eine wichtige Ergänzung der Praxistheorie dar (Ortner 1996: 19). Ortner weist in ihrer Kritik an Bourdieu daraufhin, dass die Darstellung von Praktiken, die nach utilitaristischen und ökonomischen Prinzipien erfolgt, die eigentlichen Praktiken der Macht ausblendet: "Practices in Bourdieu are not practices of power as such" (ebd.: 4). Durch die Verwendung von Spiel an Stelle von Feld wird auch die Agency von sozialen Akteuren betont:

> "The idea of the 'game' is meant to capture simultaneously the following dimensions: that social life is culturally organized and constructed, in terms of defining categories of actors, rules and goals of the games, and so forth; that social life is precisely social, consisting of webs of relationship and interaction between multiple, shiftingly interrelated subject positions, none of which can be extracted as autonomous 'agents'; and yet at the same time there is 'agency', that is, actors play with skill, intention, wit, knowledge, intelligence" (ebd.: 12).

Praxistheorie bedingt Reflexivität, wobei das „Hinterfragen der jeweiligen Position, Disposition und Positionierung von praktischen Äußerungen" (Zips 2001a: 226) auch den Forscher betrifft (ebd.; Droogers und Greenfield 2001: 33). Der ethnografische Ansatz einer kommunikativen Forschung spricht dem Feldforschungssubjekt (resp. InterviewpartnerIn) die Fähigkeit der Reflexion und bewussten Verwendung ihres Wissens zu (vgl. Wernhart und Zips 2001: 27). Ebenso werden die intersubjektive Kommunikation in der Darstellung der verschiedenen Positionen und die unterschiedlichen Interpretationen der Welt deutlich:

> „Polyphonie meint mehr: das Ausgegrenzte soll ans Licht gebracht werden und die Entstehungsbedingungen der Texte (schriftliche, mündliche, u.a.m.) sollen als interaktive Prozesse nachvollziehbar werden" (ebd.: 30).

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt einerseits aufgrund der Thematik des Widerstands und andererseits aufgrund des radikalen historischen Bruchs, den Kuba seit 1991 erlebt und dem nicht nur ein ökonomischer, sondern auch ein Wertewandel folgte, auf der Transformation von Strukturen und Symbolsystemen. Obwohl Bourdieu die Möglichkeit der Transformation von sozialen und symbolischen Strukturen einräumt (Bourdieu 1987: 104f), geht er doch von einer Reproduktion dieser Strukturen als Normalfall aus. Diese sollte aber, wie Ortner bemerkt, besonders unter dem Aspekt von Widerstand nicht als ausschließlich betrachtet werden: "This means in turn that social reproduction is never total, always imper-

fect, and vulnerable to the pressures and instabilities inherent in any situation of unequal power" (Ortner 2006: 7).

Für eine Beschreibung von Transformation, die Bourdieu offen lässt, bietet sich der Ansatz von Droogers und Greenfield an, die in ihrem Konzept des „Triangle of Signification" (Droogers und Greenfield 2001: 32) die Beziehungen zwischen Akteuren, Strukturen und Ereignissen illustrieren. Dabei wird der „process of meaning-making" (ebd.), durch den Akteure die bestehenden Strukturen verändern und neue Bedeutungen schaffen um Ereignisse zu interpretieren, in den Vordergrund gerückt. Strukturelle Veränderungen und neue Bedeutungen entstehen meist dadurch, dass das durch bestehende soziale und symbolische Strukturen generierte „repertoire of meanings" (Droogers 2001: 147) mangelhaft ist.[10] Dies kann sowohl durch Externalitäten wie auch interne Instabilität eintreten. (vgl. Ortner 2006: 149).

Die Bedeutung von Machtverhältnissen wird unter dem Aspekt des Widerstands zentral, daher wird Ortners Konzept der „serious games" hier verwendet[11]. Dieses beschreibt bewusste wie auch unbewusste individuelle Praktiken, ohne dabei die strukturelle Einbettung außer Acht zu lassen. Auch wenn Habitus durchaus Flexibilität aufweisen kann (Zips 2001b: 168), ist es die Konzentration auf die „unbewußte Dimension sozialen Handelns" (Zips 2001a: 222), die das Konzept für die folgende Beschäftigung mit Transformation im Zuge des Widerstands unzureichend macht (vgl. Ortner 1996: 11). Denn die Intentionalität und Reflexivität sozialer Akteure soll ebenso beleuchtet werden.

Droogers und Greenfield führen das Konzept des „Entrepreneurship" ein (Droogers und Greenfield 2001: 35ff), das die kreativen Innovationsleistungen der Akteure und ihre Strategien in den Vordergrund stellt. Besonders in Bezug auf „the interdependence of the global, the national and the local" (ebd.: 36) soll es zu einem besseren Verständnis von den transformativen Prozessen, die neue Bedeutungen schaffen, führen. Darüber hinaus betont das Konzept der Agency die Intentionalität des Subjektes, wobei sie immer im Kontext zu betrachten ist:

> "Every culture, every subculture, every historical moment, constructs its own forms of agency, its own modes of enacting the process of reflecting on the self and the world and of acting simultaneously within and upon what one finds there" (Ortner 2006: 57).

[10] Die Effekte solcher kultureller und sozialer Transformationen treten meist erst später deutlich hervor (vgl. Ortner 2006: 9). Daher ist auch Widerstand in dem hier präsentierten Sinne (also nicht in Form einer offenen Rebellion) in seiner Wirkung nicht unmittelbar.

[11] Der Machtbegriff, den Ortner hier verwendet, lehnt sich an Gramsci's Konzept von Hegemonie an (vgl. Ortner 2006: 6f).

Dabei soll Subjektivität neben diversen unbewussten Dynamiken, die auf das Individuum wirken, als Faktor für soziale Aktion wahrgenommen werden. Folglich soll der Akteur auch auf der Ebene von Intentionen, Reflexivität und Begehren beschrieben werden (vgl. ebd.: 110)[12]. Individuen formen so Ziele innerhalb eines ernsthaften Spieles, die immer interaktiv geschaffen werden (ebd.: 151f).

Mit diesem theoretischen und methodischen Gerüst sollen sowohl die objektiven Strukturen, in denen sich die Akteure im spezifischen Kontext wiederfinden, wie auch deren Strategien und Projekte analysiert werden. Die Akteure werden dabei von unbewussten, historisch produzierten Dispositionssystemen sowie individuellen Intentionen und Begehren geleitet. Praxistheorie bietet so eine Möglichkeit, Praxisformen in einem komplexen, historisch produzierten Kontext zu sehen, ohne das Subjekt dabei in den Hintergrund zu rücken.

1.6. Forschungsdesign und Vorgehensweise vor Ort

Die praktisch-empirische Umsetzung des Forschungszieles unter dem Aspekt des oben genannten theoretischen Ansatzes verlangt der Problematik entsprechend eine geeignete Methode. Grundsätzlich standen die Instrumentarien der qualitativen und der quantitativen Sozialforschung zur Verfügung. Für die Realisierung des Forschungszieles unter den vorher erwähnten Bedingungen erschien folgende Auswahl an Interviewtechniken im Bereich der qualitativen Sozialforschung am geeignetsten: Das ‚biografische Interview', das ‚Interview mit Themenleitfaden' sowie das ‚Intensivinterview', wobei letzterem innerhalb der Forschung ein Schwerpunkt zugewiesen wurde (vgl. Atteslander 1984; Friedrichs 1985; Scheuch 1973).

Eine Charakteristik des Intensivinterviews ist es, eine genaue und spezifische Information zu einem bestimmten Thema von den InterviewpartnerInnen zu erhalten. Dabei werden insbesondere die Sprache der InformantInnen, ihr soziales Umfeld und ihre Bedürfnisse berücksichtigt. Die Technik des Intensivinterviews ist vor allem durch eine offene Fragestellung, die Vorinformation des Interviewers sowie eine spezielle thematische Ausrichtung auf den Befragten charakterisiert. Weiters sind Intensivinterviews mit hohem zeitlichem Einsatz sowie mit dem Einverständnis und der Motivation des Befragten verbunden (Atteslander 1984: 120f.; Friedrichs 1985; Scheuch 1973).

[12] Sherry Ortner weist auf die Gefahren, die das Konzept Agency birgt, hin, indem sie die Kritik von John und Jean Comaroff aufgreift: das Individuum könnte über den Kontext gestellt werden; die westliche Vorstellung von der menschlichen Fähigkeit, ökonomische, kulturelle und soziale Hindernisse durch Kraft und Wille zu überwinden bzw. frei zu formen wird nicht reflektiert; kollektive Kräfte könnten unterschätzt werden; unerwartete und unbeabsichtigte Konsequenzen könnten ausgeblendet werden. Im Rahmen eines praxistheoretischen Zugangs und der Einbettung von Agency in die „serious games" soll dies vermieden werden (Ortner 2006: 131ff).

Die Beziehung zu den Subjekten im Feld war stark geprägt von meiner Position als europäische Frau, die sowohl bestimmte Erwartungshaltungen wie auch Vorurteile bei meinen Gegenübern hervorrief. In der männerdominierten Hip-Hop-Community wurde ich im Wettkampf verschiedener Parteien auch als Statussymbol eingesetzt, wobei ich das Gefühl hatte, zum Objekt gemacht zu werden. Nicht nur die Genderbeziehungen machten das Machtverhältnis zwischen westlichem Forscher und den Subjekten im Feld sehr komplex. Die Rapper sahen die Zusammenarbeit nie als einseitigen Informationsfluss, sondern während sie meine Fragen in Interviews beantworteten, übersetzte ich im Gegenzug englische Raptexte, besorgte spezifische Informationen aus dem Internet oder Literatur für sie. Auch materielle Forderungen wurden an mich gestellt, abgesehen von den auf Kuba üblichen Erwartungen an den Ausländer, für bestimmte Nebenkosten aufzukommen. Im Gegensatz zu diesem Verhalten stehen andere Personen, die zuerst einen ideologischen ‚Check-up' durchführten, bevor sie ein Interview mit mir machten. So zum Beispiel Mestizo, der mich fragte, ob ich die Autobiographie von Malcolm X gelesen hätte, und sich erst dann die Zeit für ein Interview nahm.

Generell waren die Beziehungen zu den meisten Subjekten nach kurzer Zeit auf einer freundschaftlichen Ebene. Da es sich um eine Widerstandsbewegung handelt, empfand ich gegenseitiges ‚Vertrauen' als grundlegende Vorraussetzung der – zum Teil auch sehr persönlich gehaltenen – Interviews. Im Sinne einer intersubjektive Kommunikation und eines ‚polyphonen' Ansatzes waren daher auch persönliche Gespräche, in denen ein reger Austausch von Gedanken statt fand, neben den Interviews eine wichtige Informationsquelle für mich (vgl. Wernhart und Zips 2001: 30). Denn gerade diese Vorgehensweise erlaubte tiefe und auch berührende Einblicke in die Lebensrealität der InterviewpartnerInnen sowie in ihre persönliche Interpretation und Konstruktion des Hip-Hop.

1.7. Gliederung der Arbeit

Die Adaption und Transformation der Subkultur des Hip-Hop muss im lokalen Kontext sowohl historisch wie auch in der aktuellen soziopolitischen Situation situiert werden. Daher befasst sich das erste Kapitel (2.) mit der Geschichte Kubas, zu der im kubanischen Hip-Hop sehr oft Bezüge hergestellt werden. Im Sinne des Habitus als akkumulierte Geschichte wirkt sie in den Praktiken der Akteure (Bourdieu 1987: 101; ebd. 1977). Im folgenden Kapitel (3.) wird die aktuelle soziopolitische Situation kurz dargestellt, was zum Verständnis der Lebenswelt der Vertreter von Hip-Hop bedeutend ist. Die sozialen Missstände, Diskriminierungen sowie die Repression durch die Regierung sind die zentralen Punkte, gegen die sich der Widerstand der Akteure richtet.

Das anschließende Kapitel (4.) widmet sich Hip-Hop in ‚La Habana'. Hier wird Hip-Hop als kulturelles Phänomen im Kontext der afrikanischen Diaspora behandelt sowie seine globale Verbreitung, wobei auch ein Überblick der Literatur enthalten ist. Auch die Bedingungen für die Subkultur in der lokalen Situation anhand des Musikmarkts und der bisherigen Entwicklung der Bewegung werden besprochen. Es folgt die Einführung in die aktuelle Situation des Hip-Hop auf Kuba sowie spezifische Informationen über die Forschungssubjekte. Das letzte Kapitel (5.) stellt einige zentrale Konzepte in der Hip-Hop-Bewegung vor, die anhand der Beschreibung verschiedener Praktiken der Akteure beleuchtet werden.

Obwohl sich der erste Teil stark auf Literaturquellen stützt, ist die Selektion wie auch die Positionierung bezüglich des kubanischen Kontextes teilweise auf die ideologischen und subjektiven Haltungen der Akteure – die mich natürlich stark beeinflussten – zurückzuführen. Die aktuellen Phänomene wie Rassismus, Migration oder Repression sind nur Bruchstücke in einer Darstellung der kontemporären kubanischen Gesellschaft, die mir für die Thematik relevant erschienen. Der zweite – und zentrale – Teil der Arbeit wird von meiner Feldforschung vor Ort bestimmt, wobei die AkteurInnen nicht als Repräsentanten der gesamten Hip-Hop-Bewegung gesehen werden sollten. Durch die thematische Eingrenzung werden andere wichtige Aspekte ausgegrenzt, wie zum Beispiel genderspezifische Fragestellungen oder die Beziehungen zu anderen Musikrichtungen wie *Reguetón*. Auch regional musste ich mich auf die Hauptstadt beschränken, wodurch lokale Ausprägungen des Hip-Hop in anderen Teilen der Insel kaum Beachtung finden.

2. DIE HISTORISCHE ENTWICKLUNG KUBAS

2.1. Entdeckungsgeschichte und Kolonialzeit

Die größte Antilleninsel Kuba war von ca. 120.000 Menschen besiedelt, als Christopher Kolumbus 1492 das Land betrat (vgl. Scarpaci et al. 2002: 11). Die Bevölkerung setzte sich aus Taíno, Subtaíno und Ciboney Gruppen zusammen (vgl. Cosculluela 1946). Erst 1510 begann die Eroberung der Kolonie durch Diego Velázquez de Cuellar, die nur im Osten auf organisierten Widerstand unter dem Kaziken Hatuey stieß. Durch Zwangsarbeit, eingeschleppte Krankheiten wie auch die Zerstörung der Lebensgrundlagen wurde die indigene Bevölkerung rapide dezimiert und zog sich in unwegsame Regionen zurück (De las Casas 1552[13]; Wolf 1997: 133f). Dort schlossen sie sich später mit anderen Widerständischen wie Piraten oder entflohenen afrikanischen Sklaven zusammen (Wolf 1997: 154ff)[14]. Die Insel hatte für die spanische Krone neben einer kurzen Zeit als Goldlieferant vor allem als Brücke zur Eroberung des Festlandes Bedeutung[15]. Allerdings kam es zu keiner dauerhaften Besiedlung des Landes durch die fortschreitende *Conquista*, die in Ländern wie Peru oder Mexico mehr Möglichkeiten versprach, während sich auf Kuba nur eine kleine, privilegierte Gruppe mit profitablem Einkommen etablieren konnte (vgl. Scarpaci et al. 11f).

Diese Elite, die sich bald zur kreolischen Oberschicht entwickelte, teilte im Zuge der Umstellung von Goldabbau zu Landwirtschaft den Boden um die Siedlungsgebiete unter sich auf, was von der Krone bestätigt wurde (vgl. Zeuske 2000: 21). Das war die Grundlage für die späteren Latifundien, die Oligarchie und die daraus entstehende soziale Ungleichheit. Vorerst wurde das Land vor allem für Viehzucht genutzt, wobei sich Tabak- und auch Zuckerrohranbau nur langsam etablierten. Das Landesinnere der Insel blieb jedoch lange unerschlossen und außerhalb der Hauptstadt, die das absolute Monopol des Handels mit der Metropole innehatte, war der Schmuggel das lukrativste Geschäft, dem sich die arme, landlose Bevölkerung widmete (vgl. ebd.: 22ff).

---

[13] http://www.ciudadseva.com/textos/otros/brevisi.htm (letzter Zugriff 3.1.09)

[14] Sowohl entflohene Sklaven aus der nativen Bevölkerung wie auch aus Afrika wurden in der spanischen Sprache als *Cimarrones* bezeichnet, wobei dieser Begriff als Äquivalent zum englischen *Maroons* gilt.

[15] Hernán Cortés startete 1515 ursprünglich im Auftrag von Velázequez die Eroberung Mexikos, wobei er sich schon sehr früh selbstständig machte. Allerdings erhielt er in den Kriegen um das Aztekenreich immer wieder Unterstützung von Truppen aus Kuba. Mit der Gründung bzw. dem Umbenennen von Tenochtitlán in Mexiko Stadt 1935 war das Fundament für das spanische Imperium gelegt (vgl.Wolf 1997: 131).

Diese regionalen Differenzen wurden verstärkt durch die zunehmende geostrategische Bedeutung ‚La Habana''s in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch den steigenden Export von Silber aus der neuen Welt (Scarpaci et al. 2002: 16). Der Hafen bildete sich zum Zentrum der „Dienstleistungskolonie" (Zeuske 2000: 28) Kuba heraus. Auch in der Verteidigung des spanischen Imperiums gegen die anderen europäischen Mächte kam der Stadt eine zentrale Rolle zu, was die Krone veranlasste, hier viele Reichtümer der Kolonien zu investieren. Daher lebte der Großteil der Oligarchen in Habana und eine erste Periode des Wohlstands setzte ein. Die Isolierung der heutigen Hauptstadt im Westen von den ländlichen Gebieten, die sie mit Nahrungsmitteln und anderen Gütern versorgte, sowie die Opposition zum *Oriente* mit den Häfen von Santiago und Bayamo im Osten der Insel waren damit geschaffen (vgl. Zeuske 2000: 26ff).

Am Beginn des 18. Jahrhunderts rückte der Schmuggel von Produkten wie Tabak, Fleisch oder Edelhölzern aus Kuba mit Hilfe von Seefahrern anderer europäischer Mächte, mit denen der Handel von der Krone untersagt war, immer mehr in den Vordergrund. Der Grund dafür war das zeitweise Erliegen des atlantischen Handels der Kolonie durch den spanischen Erbfolgekrieg (vgl. Scarpaci et al. 2002: 23)[16]. Nach dem Machtwechsel trieb die spanische Krone einen starken Zentralismus und eine Militarisierung der Verwaltungsstrukturen voran. Das Handelsmonopol der Metropole, besonders der immer bedeutender werdenden Tabakproduktion, war Anlass für die ersten Aufstände gegen die Kolonialmacht (vgl. Zeuske 2000: 38f). Durch eine langsame Zunahme der Plantagenwirtschaft wurden auch immer mehr afrikanische Sklaven nach Kuba gebracht, wobei aber freie Schwarze die Versklavten überwogen (vgl. Zeuske 2000: 43; Hugh 1971: 36).

Im Jahr 1762 eroberte und besetzte England für ein Jahr den westlichen Teil der Insel, wodurch die Handelsbeschränkungen, besonders in Bezug auf Sklaven, auch nach der Rückgabe des Landes weitgehend aufgehoben wurden (vgl. Galeano 2005: 128f; Hugh 1971: 2–26). Entscheidend für die Entwicklung Kubas war jedoch vor allem die Revolte im damaligen Saint-Domingue 1791, das damit als Hauptexporteur von Zucker ausfiel (vgl. Wolf 1997: 333ff). Viele Plantagenbesitzer flüchteten nach Kuba oft mit ihren Sklaven. Die kubanischen Oligarchen trieben daraufhin die Etablierung der großen Plantagenwirtschaft auf der Basis von Massensklaverei an. Obwohl dies in einer Zeit geschah, als in Europa der transatlantische Sklavenhandel ideologisch sehr umstritten war, Spanien auch keine Koloni-

[16] Der Spanische Erbfolgekrieg dauerte von 1701 bis 1713, wobei sich die Bourbonen gegen die Habsburger durchsetzten. Er resultierte in einer Öffnung des spanischen Imperiums für andere europäische Kolonialmächte durch den Friedensvertrag von Utrecht. So erhielt die englische South Sea Company das exklusive Recht für die Sklavenversorgung der Insel, wie auch französische Kaufleute in Habana an Einfluss gewannen (Zeuske 2000: 34f).

en in Afrika besaß und Verträge mit England zur Aufhebung des Imports geschlossen wurden, erreichten von 1790 bis zum endgültigen Ende des Schmuggels 1867 circa eine Million Sklaven durch den transatlantischen Handel nach Kuba, sodass schon 1841 mehr als die Hälfte der Bevölkerung afrikanische Wurzeln hatte (vgl. Zeuske 2000: 75). Die stärkste Gruppe bildeten Afrikaner aus dem Yoruba-Gebiet, die unter der Bezeichnung *Lucumí* zusammengefasst wurden. Auch Angehörige der *Congo, Mandinga* oder *Carabalí* stellten größere Teile der afrikanischen Bevölkerung auf der Insel (vgl. Valdés Bernal 2007).

Wie der Sklavenhandel endete auch die Sklaverei auf den Plantagen im Vergleich zu anderen Regionen Amerikas sehr spät, nämlich 1886. Die Abschaffung ging einher mit dem Unabhängigkeitskrieg, der Ende des 19. Jahrhunderts begann (Hugh 1971: 281). Der bewaffnete Unabhängigkeitskampf hatte schon 1868 begonnen, als Carlos Manuel de Céspedes aus dem *Oriente* seine Sklaven befreite und die *República en Armas* (Republik in Waffen) ausrief. Es folgte der sogenannte ‚Zehnjährige Krieg'[17] gegen die spanische Kolonialherrschaft, der schließlich jedoch beigelegt wurde (ebd.: 246ff). Viele der freigelassenen Sklaven wanderten in den Osten der Insel ab, der als freier galt, nicht zuletzt durch den Widerstand der lokalen Oberschicht gegen die Kolonialmacht (vgl. Zeuske 2000: 131f). In der Zuckerproduktion wurden die Sklaven oft ersetzt durch arme Immigranten aus dem Norden Spaniens, die auch das ethnische Ungleichgewicht verändern sollten (ebd.: 117f), aber auch Arbeiter von den umliegenden Karibikinseln. Hinzu kamen billige Arbeitskräfte aus anderen Teilen der Welt, vor allem China, die unter ähnlichen Arbeitsbedingungen wie die Sklaven litten (vgl. Wolf 1997: 378).

Erst 1895 brach erneut ein Krieg aus, geführt von José Martí, einem Schriftsteller, der im US amerikanischen Exil die *Partido Revolucionario Cubano* gegründet hatte (Hugh 1971: 317). Trotzdem bekannte Helden aus dem ersten Unabhängigkeitskrieg wie Máximo Gómez und Antonio Maceo an diesen Kämpfen beteiligt waren und er schon am Beginn des bewaffneten Kampfes einen frühen Tod fand, gilt Martí als unumstrittener Nationalheld in Kuba. Eine Wende des Kriegsgeschehens brachte die mysteriöse Zerstörung des amerikanischen Schlachtschiffes USS Maine vor Habana, da die Regierung der USA in der Folge direkt in den Krieg eingriff und gegen Spanien kämpfte (vgl. Foner 1972).

[17] Von 1868 bis 1878 kämpften die Aufständischen im Osten der Insel gegen die Kolonialmacht; neben der Gründung der Gegenrepublik wurde auch eine erste Verfassung geschrieben, die die Freiheit aller Einwohner Kubas proklamierte (vgl. Zeuske 2000: 120ff).

2.2. Von der US-Amerikanischen Besatzung bis zur Revolution von 1959

Im Vertrag von Paris, der 1898 von den USA und Spanien unterzeichnet wurde, beschlossen die Amerikaner die Okkupierung der Insel nach Abzug der Spanier. Die neue Imperialmacht schaffte es, bis 1900 die „abhängige Republik" (Zeuske 2000: 146) soweit strukturell anzupassen und Nordamerikas Vormachtstellung vor allem mit dem bekannten *Platt Amendment*[18] zu sichern, dass Kuba auch nach einer Übergangszeit 1902 wie ein Protektorat weiter geführt werden konnte. Zu diesem Zwecke wurde die Revolutionspartei von Martí endgültig aufgelöst. Die ersten Wahlen nach Abzug der Amerikaner waren von einem Zweiparteiensystem geprägt, der moderaten und der liberalen Partei. Nachdem die Liberalen, welche oppositionelle Kräfte gegen die Amerikaner wie auch gegen die Machtelite in Habana vereinten, der Gegenpartei Betrug vorwarfen, kam es zu Unruhen (vgl. Zesuke 2000: 160ff). Die Partei wurde von der US Regierung als Bedrohung wahrgenommen, da sie die Rhetorik des Unabhängigkeitskriegs aufgriff. Dies führte zu der zweiten militärischen Intervention der Amerikaner und einer Okkupation unter Gouverneur Magoon (vgl. Hugh 1971: 481ff).

Die folgenden Wahlen wurden noch unter der zweiten Okkupation 1909 durchgeführt, wobei der neue Präsident, General José Miguel Gómez, aus den Reihen der Liberalen stammte. Die zweite Intervention der USA hatte allerdings die Kooperation der politischen Eliten Kubas sicher gestellt und mit wenigen Ausnahmen wurden bis zur Revolution so vor allem die Interessen der Oligarchen, der Plantagenwirtschafter und der meist nordamerikanischen Firmen wie auch Banken durchgesetzt. Ein zentraler Konflikt in der Entstehung der kubanischen Republik war zweifellos die politische Beteiligung der Afrokubaner, die größtenteils die liberale Partei unterstützt hatten. Da aber von dieser keine strukturellen Veränderungen realisiert wurden, distanzierten sich viele von ihnen. Die *Partido Independiente de Color* (Unabhängige Partei der Farbigen) wurde gegründet, doch nach einem Aufstand dieser letzten afrokubanischen Massenorganisation kam es 1912 zu Massakern an den Mitgliedern im *Oriente* (Zeuske 2000: 162f; Helg 1995: 193–226).

Es folgte die Regierungszeit des Konservativen Mario García Menocal, die stark von der amerikanischen ökonomischen Dominanz geprägt war[19]. In dieser Zeit wurde ein großer Teil der Zuckerproduktion nach *Oriente* verlagert, was die lokale ländliche Bevölkerung in Abhängigkeit trieb und durch den späteren Zusammenbruch des Zuckerpreises schwerwiegende Folgen für die Region haben sollte. Generell machte sich die zunehmende Verar-

[18] Das Platt Amendment sicherte der USA das Recht, politisch zu intervenieren wie auch Land für Militärstützpunkte zu „pachten"; es wurde 1902 trotz des Widerstands der kubanischen Abgeordneten in die neue Verfassung aufgenommen und erst 1934 aufgehoben.

[19] Konzerne wie die *United Fruit Company* etablierten sich zu dieser Zeit in der Zuckerproduktion, deren Expansion kleine Wirtschaftszweige zerstörte (vgl. Galeano 2005: 128–133).

mung der Arbeiter in der Zuckerproduktion im Gegensatz zum Aufstieg der Mittelschicht bemerkbar. Der Großteil lebte daher in Slums, hatte keine formale Bildung und war, bedingt durch die starke Arbeitsmigration durch die Saisonarbeit, politisch unorganisiert (vgl. Zeuske 2000: 165f).

Das politische System war gekennzeichnet von Wahlbetrug, Aufständen und staatlicher Repression, wobei fast ausschließlich ehemalige Militärs an der Spitze der Regierung standen (vgl. Zeuske 2000: 164). Nach der Regierungszeit von Alfredo Zayas kam im Jahr 1925 Präsident Gerardo Machado an die Macht und etablierte eine *Caudillo*-Diktatur[20], um seine Macht zu sichern. Die Opposition in Form einer Revolutionsbewegung, die sich vor allem aus Studenten zusammensetzte, positionierte sich nationalistisch, teilweise marxistisch und vor allem im Widerstand gegen die nordamerikanische Hegemonialmacht. Der Mord an dem bekannten Studentenführer Julio Antonio Mella gilt als Symbol der Unterdrückung durch die damalige Regierung. 1933 brach das Regime jedoch zusammen, und nach einer konservativen Übergangsregierung kam der Reformer Ramón Grau San Martín an die Macht. Allerdings hinderten die anhaltenden Proteste, die Aufsplitterung der oppositionellen Kräfte und die Ablehnung der US-Amerikaner gegenüber der neuen Regierung die Verwirklichung der geplanten innovativen Reformen. Das ermöglichte dem immer mächtigeren Chef des Generalstabes, Fulgencio Batista, die Macht nach dem Rücktritt von Grau zu übernehmen (vgl. Zeuske 2004: 137ff). Durch Staatsterror und der gewaltsamen Niederschlagung aller Aufstände der Opposition erreichte er es schließlich, das Land unter seine Kontrolle zu bringen und setzte zivile Marionettenpräsidenten ein. Batista genoss große Popularität in der Bevölkerung, nicht zuletzt, weil er als Nachkomme von *Mulatos*[21] und Indigenen aus dem Osten der Insel die sozial benachteiligten Schichten repräsentierte (vgl. ebd.: 146f).

Allerdings wurden während und nach seiner Amtszeit die Reformen, die die neue Verfassung von 1940 einforderte[22], nie verwirklicht. Obwohl 1944 wieder eine zivile Regierung mit der Wiederwahl von Grau eingesetzt wurde, war die kubanische „Demokratie" geprägt von Populismus, Korruption, der Gewalt der Mafia sowie von staatlichem Terror gegen die Opposition; Zeuske spricht von einer „Kultur der Gewalt" (Zeuske 2000: 176). Eine heraus-

[20] Im lateinamerikanischen Kontext wird der Begriff *Caudillo* für die Herrschaft eines Militärdiktators verwendet, der die zivilen Strukturen außer Kraft setzt. Allerdings ist er nicht nur negativ konnotiert, sondern wird auch oft mit einer charismatischen Persönlichkeit assoziiert.
[21] Der Begriff *Mulato* wird in Kuba für Personen gemischter Hautfarbe verwendet. Natürlich wohnt ihm eine negative, abwertende Konnotation inne und er ist sehr subjektiv. Trotzdem werde ich ihn aufgrund der Häufigkeit im kubanischen Sprachgebrauch auch hier einige Male verwenden.
[22] Die progressive Verfassung wurde daher auch „die Jungfräuliche" genannt; die Umsetzung vieler Artikel, von denen die arme Landbevölkerung, die Arbeiterschaft oder die diskriminierten Afrokubaner profitiert hätten, wurde nie verwirklicht (vgl. Zeuske 2004: 148).

ragende Persönlichkeit im Widerstand, die auch Fidel Castro als Student stark beeinflussen sollte, war der radikale Nationalist Eduardo Chibás, der vor allem die Korruption öffentlich anprangerte[23]. Während Konflikte zwischen Großgrundbesitzern und Bauern das Leben in den meisten Provinzen prägte, entwickelte Habana sich zu einer modernen Metropole. Stadtteile wie Vedado oder Miramar zeugen heute vom luxuriösen Leben der kubanischen Oberschichten und der überwiegend US amerikanischen Ausländern in der Hauptstadt (vgl. Scarpaci et al. 2002: 51ff; 76f). Die damals errichteten Hotels wie das *Hotel Nacional* oder das *Riviera* waren zu großen Teilen durch Mafiagelder finanziert und das Zentrum von Glücksspiel, Prostitution und exzessivem Konsum.

Schließlich putschte sich 1952 Batista wieder an die Macht. Seine zweite Herrschaft war von Staatsterror, besonders gegen Studenten und Intellektuelle, gekennzeichnet (vgl. Zeuske 2004: 155ff). Nach einem ersten gescheiterten Versuch des bewaffneten Aufstands, dem Überfall auf die *Moncada* Kaserne in Santiago 1953, versuchten Fidel Castro und seine Guerillagruppe drei Jahre später ein weiteres Mal das Regime von *Oriente* aus anzugreifen. Als der Guerillakrieg zur ernsten Bedrohung für Batista wurde, begann ein Terrorregime in Kuba, das erst durch die Flucht des Diktators 1958 sein Ende fand. Der Erfolg der Revolutionäre lässt sich vor allem auf die mangelnde Unterstützung für Batista von Seiten der USA, aber auch auf das taktische Entgegenkommen der Fidelisten gegenüber anderen oppositionellen Bewegungen zurück führen. So war zum Beispiel die Koordination des Generalstreiks, der von den Gewerkschaften organisiert wurde, ausschlaggebend für die Eroberung Habanas (vgl. ebd.: 184).

2.3. Das kommunistische Kuba von 1959–1991

Fidel Castro Ruz hatte es noch vor der Machtübernahme zuwege gebracht, Brücken zwischen den verschiedenen Fraktionen der Opposition zu schlagen. Durch seine Jura Ausbildung, die Führung der Guerrilla Armee und sein charismatisches Auftreten hatte er in den Augen vieler KubanerInnen Anspruch auf den zivilen wie auch militärischen Oberbefehl. Allerdings rief er bei der Eroberung Santiagos vorerst die Präsidentschaft von Manuel Urrutia aus, ernannte später einen Premier der Regierungspartei und begnügte sich selbst mit dem Posten als Oberkommandierender der Streitkräfte (vgl. Zeuske 2000: 186f). Castros ideologische Basis war keineswegs von Beginn an vom marxistischen Kommunismus geprägt, sondern er verstand sich immer als Vertreter des Gedankenguts José Martís, das heißt

[23] Chibás beging 1951 vor laufendem Mikrophon in seiner Radiosendung einen Selbstmordversuch und starb kurz darauf. Er wurde zum Märtyrer seiner Partei, die vor allem unter den Studenten wie auch dem urbanen Bürgertum Unterstützung fand; viele Mitglieder wurden später Anhänger von Fidel Castro.

als Nationalist und Patriot, der gegen soziale Ungleichheit kämpft (Castañeda 1997: 133ff). Die Opposition setzte sich jedoch aus sehr vielen verschiedenen politischen Lagern zusammen, so dass ein hartes Vorgehen gegen den gemeinsamen „Feind", wie die Auflösung der traditionellen Parteien im Parlament oder die zahlreichen Hinrichtungen von Batistas Gefolgsleuten besonders in der Armee, die für das Volk zu richtigen Schauprozessen wurden, nicht ausreichte um sie zu vereinen (vgl. Zeuske 2000: 188f).

Daher machte sich Fidel Castro Anfang 1959 zum Premier, während Präsident Urrutia schon bald zurück trat. Um die Macht zu sichern, schlossen sich die Castristen mit der kommunistischen Partei und den Gewerkschaften zusammen. Viele der zivilen Politiker in hohen Ministerrängen wurden mit *Guerrilleros* wie Ernesto Guevara, der einen radikalen Sozialismus und Marxismus vertrat, ersetzt. Allmählich löste die Regierung die parlamentarische Demokratie auf. So wurde es möglich, die Landreform, Kreditreform und andere Gesetzgebungen zugunsten der armen Bevölkerung einzuführen. Nicht nur die kubanische Agrar- und Industriebourgeoisie distanzierte sich daraufhin von der Revolution (Stahl 1993: 74ff), sondern auch die Feindschaft vieler US Amerikaner, die hohe Verluste in diesem Transformationsprozess erlitten, war die Folge (vgl. Zeuske 2000: 202).

Ein 1960 abgeschlossenes Handels- und Kreditabkommen mit der UdSSR machte Kuba schließlich für die Nordamerikaner zu einem Akteur im Kalten Krieg. Wenig später wurde das amerikanische Embargo[24] verhängt, worauf die kubanische Regierung alle Banken und Betriebe von Ausländern verstaatlichte, wie auch den Besitz der Zuckerproduzenten (vgl. Breuer 1973: 52ff). Die Annäherung an den Ostblock wurde nun in der Rhetorik der kubanischen Regierung immer deutlicher. Aus diesem Grund folgte neben einigen Mordanschlägen auf Fidel Castro der Versuch der Invasion in der Schweinebucht durch Exilkubaner, doch die Amerikaner hatten keinen Erfolg mit der Rückeroberung ihres ehemaligen Protektorats (vgl. Hugh 1971: 135ff). Castro erklärte die kubanische Revolution für sozialistisch und schritt mit der Verstaatlichung in allen Lebensbereichen fort.

Von Beginn an war das Vorgehen gegen Oppositionelle und Gegner der Castro Regierung kompromisslos und gewaltvoll, wodurch viele KubanerInnen ins Exil, meist in die USA, flüchteten. Neben Politikern waren vor allem Intellektuelle und Künstler davon betroffen (vgl. Schumann 2001; Zeuske 2004: 116ff). Allerdings fand die neue Politik beim Großteil

[24] Die Blockade betrifft wirtschaftliche und finanzielle Beziehungen zwischen den USA und Kuba, es wurde 1962 verhängt und wird bis heute aufrecht erhalten. 1992 wurde es durch den sogenannten ‚Torricelli Act' (*Cuban Democacry Act*) bzw. 1996 durch den ‚Helms-Burton Act' (*Cuban Liberty and Democratic Solidarity Act*) erweitert, was den Handel mit anderen Staaten für Kuba zusätzlich sehr erschwert. Eine umfassende Darstellung der Folgen des Embargo im Kontext der Beziehungen zu Europa und USA siehe Gratius (2003).

der Bevölkerung großen Zuspruch, da Maßnahmen wie eine massive Alphabetisierungskampagne die Umsetzung eines fundamentalen gesellschaftlichen Wandels versprachen. Die kubanische Revolution glich sich nicht einfach an das russische Modell an, sondern entwickelte eine eigene Ideologie, die eine globale Revolution ausgehend von den Entwicklungsländern vorsah (Eckstein 1995: 171–199). Bekanntester Vertreter dieser antiimperialistischen Theorie ist bis heute Ernesto Che Guevara, der zum Symbol des internationalen Widerstands und der vom kubanischen Staat getragenen Solidaritätspolitik avanciert ist. Gemäß dieser Ideologie gewährleistete Kuba militärische Unterstützung an linksorientierte Regierungen des Südens, bis heute entsendet der Staat auch hochqualifizierte Arbeitskräfte, vor allem Ärzte, in Entwicklungsländer. Neben lateinamerikanischen sind es vor allem afrikanische Nationen, die Empfänger solcher Hilfestellungen waren und sind. So erklärt sich Kubas zentrale Rolle seither sowohl in der Blockfreien als auch in anderen trikontinentalen Bewegungen (vgl. Young 2003: 17f).

Die Institutionalisierung der Revolution schritt rasch voran, zum Beispiel mit der Gründung von der Föderation kubanischer Frauen (FMC), der Komitees zur Verteidigung der Revolution (CDR), des nationalen Verbands der Schriftsteller und Künstler (UNEAC) und anderen Einrichtungen. Die politische Partizipation der kubanischen Bevölkerung war sehr hoch, obwohl die Formalisierung der Revolution bis in die 70er gering war (Stahl 1993: 77). Diese war dann stark geprägt von zunehmendem Konformismus und dem Personenkult um Fidel Castro. Noch heute wird er von allen KubanerInnen nur „Fidel“ genannt, „worin sich deutlich ein affektiver Paternalismus ausdrückt“ (Zeuske 2000: 193), der sehr charakteristisch ist für das „kommunistische“ Kuba.

Als die Sowjetzunion 1962 Raketen, die mit Nuklearsprengköpfen versehen werden können, und Soldaten auf Kuba stationierte, wurde die Karibikinsel zum Brennpunkt des Kalten Krieges. Der Einsatz von Nuklearwaffen konnte im letzten Moment durch Geheimverhandlungen zwischen den zwei Großmächten, von denen Kuba ausgeschlossen war, abgewendet werden (vgl. Hugh 1971: 1385ff; 1395ff). Danach waren die Beziehungen zwischen Kuba und den USA sowie Europa endgültig abgebrochen, was zu einer hohen Abhängigkeit von der UdSSR führte (vgl. Furtak 1993: 183f). Das Embargo war nämlich verschärft worden und die zentralisierte Wirtschaft konnte sich nicht wie gewünscht auf Importsubstitutionen stützen, da die Regierung in ihre Bemühen scheiterte, einen unabhängigen industriellen Sektor zu schaffen. Auch in der Agrarwirtschaft kam es zu großen Schwierigkeiten, die vor allem durch freiwillige Arbeitseinsätze ausgeglichen wurden (vgl. Stahl 1993: 80)[25]. Fidel Castro setzte auf eine

[25] Die Revolutionsregierung animierte die Bevölkerung freiwillige Arbeitsdienste zum Beispiel bei der Zuckerrohrernte zu leisten. Das bedeutete zwar eine quantitative Steigerung der Arbeitskräfte, allerdings

neue Offensive besonders im ideologischen Bereich, indem er den 1967 im Guerilla Kampf in Bolivien gefallenen Che Guevara zum Märtyrer für das kubanische Volk machte (Burchardt 1999: 151f). Trotzdem geriet das System in eine Krise durch Mangelwirtschaft, Lebensmittelrationierung, der fast ausnahmslosen Verstaatlichung aller Wirtschaftszweige und der starken Unterdrückung oppositioneller Kräfte bzw. Randgruppen wie Homosexuellen. Castro reagierte mit einer Sowjetisierung des Landes, die sich im ideologischen Kurswechsel der Regierung in Richtung Marxismus-Leninismus zeigte und in allen Lebensbereichen spürbar war. Dadurch gingen zwar Eigenheiten der kubanischen Revolution verloren, aber das folgende Jahrzehnt war gezeichnet von Stabilität und einem relativen Wohlstand sowie dem Ausbau des Sozialsystems. Andererseits entwickelte sich durch die Zentralisierung und die von der Bevölkerung isolierte Verwaltungsstruktur ein zunehmend autokratischer, autoritärer Staat (vgl. Burchardt 1999: 11ff; Zeuske 2000: 193ff).

Anfang der 80er Jahre kam es zu erneuten wirtschaftlichen Problemen, die die bekannte Fluchtwelle im Hafen von Mariel auslösten, als Castro kurz die Grenze öffnete[26]. Es folgten der Einsturz des Zuckerpreises, die zunehmende Korruption und Schattenwirtschaft und schließlich der Beginn der Perestroika in Russland. Die Regierung kritisierte die UdSSR stark und führte zahlreiche Reformen durch, um der Marktwirtschaft entgegenzuwirken. Eine Militarisierung der Politik und Repressionen gegenüber Gegnern waren weitere Konsequenzen. Das war der Beginn der großen Krise des kommunistischen Kuba, die bis heute andauert (vgl. Zeuske 2004: 135–180; Burchardt 1999). Dabei dürfen die Fortschritte, die das Castro Regime bis dahin erreichte, nicht vergessen werden: „ein exzellentes Gesundheits- und Bildungswesen, die neue Rolle der Frauen, der Familie und der Jugend sowie eine anhaltende kulturelle Kreativität“ (Zeuske 2000: 199).

2.4. Rezente Enwicklungen ab 1991: ‚Die Sonderperiode in Friedenszeiten‘ – ein postsozialistisches Kuba?

Ab 1986 reduzierte sich die Unterstützung der UdSSR, von der Kuba so abhängig war, drastisch und als 1989 die Berliner Mauer fiel, brach die Wirtschaft vollends zusammen. Fidel Castro rief 1990 die ‚Spezialperiode‘ aus: *Período Especial en tiempos de paz*. Die Produktion des einzigen Exportprodukts Zucker sank extrem, da die gesicherte Abnahme durch die anderen sozialistischen Staaten nicht mehr gewährleistet war. Andererseits blieben die Gü-

keine qualitative, die durch die Abwanderung von Fachkräften nach der Revolution wahrscheinlich dringend nötig gewesen wären.

[26] Der Hafen von Mariel war Ausgangspunkt für die erste große Emigrationswelle, die nicht vorwiegend die obere Mittelschicht und die Oberschicht nach der Revolution betraf. Nach Massendemonstrationen erlaubte Castro die Ausreise in die USA, worauf mehr als hunderttausend Menschen das Land verließen darunter auch viele Kriminelle aus den Gefängnissen.

ter aus den Ostblockländern aus, was zu starkem Rohstoff- und Lebensmittelmangel führte. So verminderte die ehemalige UdSSR die Erdöllieferung drastisch, was zum Ausfall vieler Transportmittel auf der Insel führte. Das Straßenbild war bestimmt von Pferde- und Ochsenkarren, die wenigen Privatautos, die noch in Betrieb waren, wurden gezwungen, die am Straßenrand versammelten Arbeiter und Menschen mitzunehmen. Stromsperren von über acht Stunden am Tag wurden eingeführt. Viele Konsumgüter waren nur mehr auf dem Schwarzmarkt erhältlich, wo in US-Dollar gehandelt wurde (vgl. Zeuske 2000: 206–226; Burchardt 1999).

Die Bevölkerung litt unter starkem Protein- und Vitaminmangel, fetthaltige Lebensmittel waren legal kaum erhältlich. Zur Verfügung standen wenige Grundnahrungsmittel wie Reis, Bohnen und Zucker, die der Staat mittels Lebensmittelkarten (*Libreta*) verteilte. Das Gesundheitssystem war noch immer kostenlos, allerdings gab es nur wenige Medikamente. Eine große Hoffnungslosigkeit machte sich breit und die KubanerInnen mussten jeden Tag aufs Neue ums Überleben kämpfen, zum ersten Mal gab es im sozialistischen Kuba Hunger, wie viele KubanerInnen in persönlichen Gesprächen über diese Jahre erzählen. Viele versuchten daher das Land zu verlassen, sehr oft durch die gefährliche Flucht nach Miami auf Flößen, die sogenannten *Balseros*.[27]

Warum das sozialistische System auf Kuba wider aller Erwartungen (besonders aufseiten der US Amerikaner) nicht fiel, kann unterschiedlich erklärt werden: ob es „Stolz, *Hombría* und die Obsession, die ‚Fahne nicht zu senken'" (Zeuske 2000: 209) der KubanerInnen ist, das Zusammenspiel der Aufrechterhaltung sozialistischer Maßnahmen wie der Zuteilung von Grundnahrungsmitteln und dem etablierten Repressionsapparat der Regierung (vgl. Burchardt 1999: 21) oder das Vertrauen in die Vaterfigur Fidel Castro, der eine baldige Verbesserung der Situation versprach. Die Folgen der *Período Especial* waren auf jeden Fall große strukturelle Veränderungen im kubanischen Staat zum Nachteil einer Mehrheit der Bevölkerung.

Die Versorgung und das System selbst konnten jedenfalls nur aufrecht erhalten werden durch die stille Toleranz des Staates gegenüber dem informellen Sektor. Das heißt der Schwarzmarkt, der auf kapitalistischen Strukturen ruht, entzog sich dem staatlichen Zentralismus und es bildeten sich neue Mikroökonomien. Die Korruption entwickelte durch das

[27] Die *Balseros* versuchen teilweise nur auf Gummireifen oder selbstgebauten Flößen die Meeresenge zu überwinden. Bei Betreten von US amerikanischem Boden erhalten sie die Staatsbürgerschaft. Allerdings stirbt jedes Jahr eine unbekannte Zahl von Menschen auf See. Die größte Auswanderungswelle fand nach Aufständen 1994, als Fidel Castro die Küstenüberwachung für kurze Zeit einstellte, statt. Das Eigentum von Emigranten wird beschlagnahmt. Die bürokratischen Hürden für eine Ausreise aus Kuba sollen laut dem neuen Präsidenten Raúl Castro in den folgenden Monaten aufgehoben werden, so dass jede/r KubanerIn frei ist das Land zu verlassen (vgl. derStandard.at, 18. April 2008)

offizielle Stillschweigen der Regierung über den informellen Sektor unvorstellbare Ausmaße und zieht sich durch nahezu alle staatlichen Betriebe und Behörden. Während der Staat davon sprach, es sei nötig, eine „kontrollierte Außenöffnung ohne Binnenwirtschaftsreformen mit zwei getrennten Monetärsystemen – außen Dollar, innen Peso“ (Zeuske 2004: 251) zu etablieren, war eigentlich klar, dass der US-Dollar längst die Basis in vielen wirtschaftlichen Bereichen war. Daher wurde der Dollar schließlich legalisiert und seit 2004 vom *Peso Convertible* ersetzt, der als kubanische Devisenwährung sicherstellt, dass sämtliche Transaktionsgebühren den einheimischen Banken zukommen. Die Folgen waren unter anderen eine Entwertung vieler staatlich entlohnter Berufsgruppen (darunter zum Beispiel Ärzte, Lehrer usw.), die steigende Bedeutung informeller Netzwerke und die gesellschaftliche Fragmentierung:

> „Durch die Generalisierung des Schwarzmarktes orientieren sich viele Einkommen nicht länger an Leistung oder sozialer Gerechtigkeit. Die sozialstaatlichen Geldtransfers werden durch die informelle Inflation entwertet. Löhne verlieren ihre frühere Funktion als Förderer des sozialen Ausgleichs, der Lebensstandard hängt statt dessen verstärkt von informellen Netzen, illegalen Aktivitäten etc. ab – eine klandestine und ungleiche Einkommensumverteilung ist die Folge“ (Burchardt 1999: 92).

Über Spanien näherte sich die kubanische Regierung der Europäischen Union an, in Folge wurden Investitionsmöglichkeiten für Ausländer geschaffen durch die Bildung staatlicher Aktiengesellschaften (Zeuske 2004: 254). Auch der Tourismus erfuhr durch diese Öffnung zum Westen enormen Aufschwung und wurde neben den *Remesas*, den Geldsendungen der Exilkubaner an Verwandte, zu einer der einträglichsten Devisenquellen im Land, die jedoch kaum einer breiten Masse zu Gute kommt (vgl. Burchardt 1999: 94). Die USA versuchte lange Zeit dieser Öffnung zu Europa entgegenzuwirken und hält am Embargo fest bzw. verschärfte diverse Gesetze in den letzten Jahren, wie zum Beispiel das ‚Helms-Burton-Gesetz‘. Das lässt sich vor allem durch die starke Lobby der Exilkubaner vorwiegend in Florida erklären. Fidel Castro nutzte dies, indem er das Embargo als Grund für die wirtschaftlichen Probleme heranzog und versuchte, durch das Feindbild USA das Nationalbewusstsein der KubanerInnen zu stärken. Andererseits waren der Handel mit und die politische Annäherung an Länder wie Chavez’ Venezuela oder China von wesentlichem Interesse (vgl. Burghardt 2008[28]).

[28] http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Kuba/china.html (letzter Zugriff 3.1.09)

Im heutigen Kuba ist ein großer Teil der kubanischen Wirtschaft direkt von KubanerInnen im Ausland, vor allem in den USA und Europa, abhängig. Schätzungen zufolge machen die *Remesas* jährlich mehr aus als die Einnahmen aus Zucker und Tourismus (Zeuske 2004: 289). Das weist auf grundkapitalistische Strukturen hin, da es schwer ist ohne die Absicherungen durch dieses Kapital ein legales Geschäft zu führen. Im privatwirtschaftlichen Sektor sind Unternehmer nämlich hohen Steuern und Geldstrafen bei Verstößen ausgesetzt (vgl. Widderich 2002: 29f). Auch im illegalen, informellen Sektor ist oft ein Startkapital nötig, ob in Form von Geldsendungen oder ausländischen Gütern, die verkauft werden. Nicht selten leben die Angehörigen auf Kuba auch ausschließlich von den *Remesas* umgeben von Luxusartikeln und im Konsumrausch, weil es kaum Investitionsmöglichkeiten gibt (vgl. Burchardt 1999: 42f), was ich selbst sehr oft beobachtete. Dieser Lebensstandard steht oft im krassen Gegensatz zu Beschäftigten in Staatsbetrieben, den vorrevolutionären Unterschichten und „revolutionstreuen" KubanerInnen, die keine Kontakte ins Ausland haben (ebd.). Der strukturelle Rassismus, der die Revolution überdauert hat, tritt hier auch zu Tage, da „mehr als drei Viertel [der *Remesas*] (…) an nicht afrokubanische Empfänger" (Zeuske 2004: 289) gehen. Meiner Ansicht nach könnte sich dies aber durch die rege ‚Heiratswirtschaft' (besonders mit Europäern), an der besonders *Mulatos* beteiligt sind, verändern. Grundsätzlich ist es aber die Mehrheit der KubanerInnen, die keinen legalen Zugang zur Dollarwelt haben, wobei die vor-revolutionären benachteiligten Schichten sehr viel stärker betroffen sind. Sie werden in die informellen, meist illegalen Tätigkeiten auf dem Schwarzmarkt abgedrängt. Die kubanische Gesellschaft ist konfrontiert mit einer Rückkehr der Klassengesellschaft, deren Demarkationslinien sich wenig von den vorrevolutionären unterscheiden (vgl. Burchardt 1999: 98ff).[29]

Diese Fragmentierung der Gesellschaft ist auch räumlich erfassbar, besonders in der Hauptstadt. Hier konzentriert sich das Devisenkapital nämlich, was Habana zu einer „divided city" macht durch „eine sozialräumliche Grenzziehung (…) gleichsam ein virtueller Mauerbau innerhalb des Stadtkörpers in Form der Errichtung einer hochpreisigen Dollarzone" (Pichler 2007: 96). Hinter den Fassaden der Altstadt, einer der großen Touristenattraktionen, verbirgt sich die große Armut der auf engstem Raum unter teilweise katastrophalen Zuständen lebenden Bewohner. Da sich Habana seit den 50er Jahren kaum weiterentwickelt hat, ist vor allem die Innenstadt von einem starken Platzmangel, der durch Binnenmigration verstärkt wird, betroffen (vgl. Burchardt 1999: 147f). Dadurch, sowie durch den zunehmenden Verfall der Bausubstanz kommt es zu einer Ghettoisierung in der Hauptstadt (vgl.

[29] Burchardt weist darauf hin, dass der „staatlich verordnete Anti-Rassismus" (99) sehr negative Folgen für die afrokubanische Bevölkerung in nächster Zukunft haben kann, da die Mobilisierung und Interessensvertretung basierend auf ethnischer Identität verhindert wird: „Sie bieten sich geradezu an, die neuen Sündenböcke der zukünftigen politischen Krisen Kubas zu werden" (Burchardt 1999: 99).

Strasser 2007: 65ff). Das korreliert mit einer Fragmentierung der kubanischen Gesellschaft, einer sozialen Erosion durch die große Not und die Hoffnungslosigkeit der *Período Especial* (Pichler 2007: 96).

Abbildung 1: Besonders die Bauten in den ärmeren Teilen der Altstadt sind einem zunehmenden Verfall ausgesetzt, während in den meisten renovierten Häusern nicht mehr die ehemaligen Bewohner leben.

Auch anhand der großen Errungenschaften der kubanischen Revolution – Gesundheitswesen, Bildungs- und Sozialsystem – zeigen sich die negativen Auswirkungen der ökonomischen Krise. Die medizinische Versorgung ist nach wie vor kostenlos, allerdings fehlt es an Medikamenten, Geräten und Materialien (Widderich 2002: 142). Hinzu kommt die Korruption, die es möglich macht, dass auf dem Schwarzmarkt vieles verfügbar ist, was in Krankenhäusern und Praxen fehlt. KubanerInnen berichten auch von korruptem Personal, das bevorzugte Behandlung für Geld anbietet. Der Zugang zu Bildungsinstitutionen andererseits wird immer limitierter, trotzdem herrscht aufgrund der niedrigen Bezahlung Lehrermangel (vgl. ebd.: 138f). Der Großteil der jungen Männer zwischen 20 und 30, die ich im Laufe meiner Feldforschung traf brachen ihre Ausbildung aufgrund ökonomischer Probleme ab. Auch die Informalisierung der Gesellschaft ist eine Folge, da trotz eines relativ hohen Bildungsniveaus ein staatliches Gehalt kaum zum Überleben reicht, was zu einer Perspektivlosigkeit der Jugendlichen führt (vgl. ebd.: 137). Die sozialen Leistungen werden wohl nicht mehr lange aufrecht erhalten werden können, da die kubanische Regierung sich immer wei-

ter verschuldet (vgl. Widderich 2002: 144f). Aus eigenen Beobachtungen schließe ich aber, dass das Sozialsystem der Bevölkerung schon jetzt keine ausreichende Versorgung bieten kann, da sozial Schwächere (Jugendliche, Frauen, Rentner…) gezwungen sind, sich durch Prostitution, kriminelle Aktivitäten oder informellen Tätigkeiten auf der Straße zu erhalten. Widersprüchlich sind auch Maßnahmen wie die Einführung von Gefängnisstrafen und nachfolgender Zwangsarbeit für junge Menschen, die nicht für den Staat arbeiten oder studieren[30]. Das Paradoxon ist, dass eine geregelte Arbeit außerhalb der Dollarwelt die Ausgaben eines Durchschnittskubaners nicht decken kann. Allerdings ist eine zum Überleben nötige Grundversorgung durch das Sozial- und Gesundheitssystem wie auch die Lebensmittelkarte *Libreta*[31] bis zu einem gewissen Grade gewährleistet. Das resultiert in vielen Fällen in einer mangelnden Arbeitsmotivation, oftmals der Notwendigkeit illegaler Geschäfte und einer besonderen Kreativität, um die alltäglichen Probleme des postsozialistischen Systems zu bewältigen.

In den letzten zehn Jahren hat sich, bedingt durch die ökonomische Krise, das kubanische System zunehmend in eine repressive Diktatur verwandelt. Fidel Castro trat Anfang 2008 endgültig von seinem Amt zurück und sein Bruder Raúl ist seither Präsident und Erster Sekretär der kommunistischen Partei, wobei er diese Ämter schon zuvor aufgrund der Krankheit Fidels übernommen hatte. Die Macht von ‚Fidel' war im letzten Jahrzehnt reduziert auf eine personalistische Herrschaft, die Krämer als „postsozialistische *Caudillo* Herrschaft" (Krämer 2001: 236) bezeichnet. Sie charakterisiert sich durch die Beseitigung von politischen Institutionen, Repression innerhalb der Partei wie auch gegen oppositionelle Kräfte in der Bevölkerung und das Charisma des Führers als zentrale, politische Kraft (ebd.). Raúl Castro hat aber weder dieses Charisma noch die Sympathien des Großteils der KubanerInnen. Er repräsentiert vor allem das Militär, das gegenüber den Parteikadern in den 90ern stetig an Einfluss gewonnen hat (vgl. Burchardt 1999: 179) – die „Militarisierung der kubanischen Politik" (Krämer 2001: 233). Die Offiziere genießen Sonderprivilegien und haben Zugang zu hohen Positionen in Politik und Wirtschaft erhalten (vgl. Krämer 2001: 233f), was manche systemkritischen KubanerInnen zu dem Schluss führt, dass das Land ohne „Fidel" zunehmend einer Militärdiktatur ausgeliefert ist. Hinzu kommt, dass Raúl Castro seit

[30] Ich stütze mich hier auf Aussagen von Interviewpartnern wie auch zahlreichen Personen, die im Zentrum der Stadt (*Centro Habana, Habana Vieja*) leben und über die regelmäßigen Verhaftungen von Familienangehörigen berichten aufgrund dessen, dass sie weder arbeiten noch sich als arbeitslos registriert haben. In den Gefängnissen müssen sie dann oft Zwangsarbeit verrichten. Juristisch wird dieses Vorgehen gerechtfertigt durch den Artikel 73 des kubanischen Strafgesetzbuches, Gesetz 62 (Ley de Peligrosidad Social – Gesetz der sozialen Gefährlichkeit). Nachzulesen im Codigo Penal bei der UN Refugee Agency unter: www.acnur.org/biblioteca/pdf/4417.pdf (letzter Zugriff 12.12.08)

[31] Jede/r KubanerIn hat das Recht auf eine gewisse Menge Reis, Brot, Salz, Zucker u.a., die er jeden Monat gratis erhält (vgl. Widderich 2002: 64ff).

jeher für Säuberungsaktionen im politischen Machtapparat zuständig war bzw. sich des Öfteren für repressive Gesetze für die Zivilgesellschaft stark gemacht hat. Während Fidel Castro so der strenge, aber gerechte Vater des Volkes spielen konnte, war Raúl für die „groben Arbeiten“ (Krämer: 234) verantwortlich.

Derzeit erscheint die Politik von Raúl Castro aber eher progressiv ausgerichtet zu sein und signalisiert Dialogbereitschaft sowohl innen- wie auch außenpolitisch, den Willen zu Reformen zur Aufhebung diverser repressiver Gesetzgebungen. So wurde den kubanischen Bürgern neuerdings der Zugang zu Mobiltelefonen und touristischen Einrichtungen gewährt. Auch die strengen Regelungen für Auslandsreisen sollen weitgehend aufgehoben worden sein. Viele KubanerInnen beschweren sich jedoch, dass längst nicht alle dieser Versprechen eingelöst wurden und ihre Ankündigung wohl eher zur Imageverbesserung im Ausland beitragen sollen[32]. Hinzu kommt, dass die meisten neuen Gesetze eine Minderheit begünstigen, die in den letzten Jahren Dollarvermögen angehäuft haben. Die strukturellen Ungleichheiten entlang den vorrevolutionären Kategorien von Ethnizität, Geschlecht und Klasse verschärfen sich zunehmend.

[32] So zweifelt die mittlerweile bekannt gewordenen Internet Bloggerin Yoani Sánchez aufgrund ihrer Erfahrungen vor Ort an der tatsächlichen Durchsetzung der Versprechen von Seiten der Regierung: http://www.desdecuba.com/generationy. (letzter Zugriff 12.12.08)

3. AKTUELLE PHÄNOMENE UND SOZIALE ENTWICKLUNGEN IM ‚NEUEN KUBA'

Die folgenden, kurz umrissenen Phänomene sind in vielen Lebensbereichen der kubanischen Bevölkerung prägend. Es sind die Symptome der erwähnten strukturellen Veränderungen in der Gesellschaft nach dem ökonomischen Zusammenbruch in den frühen 90ern. Es soll nicht nur deutlich werden in welchen Spannungsfeldern sich die Feldforschungssubjekte bewegen, sondern auch wie die Mechanismen der Unterdrückung arbeiten und gegen welche Ungerechtigkeiten die Betroffenen sich widersetzen. Verschiedene Aspekte von Ethnizität, Gender und der Klassengesellschaft kommen zu tragen, wobei sie in Wechselbeziehungen zueinander stehen.

3.1. Der Aufstieg des Tourismus zum bedeutenden Wirtschaftszweig und die Folgen für die kubanische Gesellschaft

Nach dem Sieg der Revolution existierte der internationale Tourismus auf der Insel kaum noch, da er von der kubanischen Führung vor allem mit der US Hegemonialherrschaft, der dekadenten Klassengesellschaft und dem organisierten Verbrechen verbunden wurde. Ein kleiner Sektor für innerkubanische Reisen wurde bis Mitte der 80er gefördert, dann nahmen ausländische Besucher wieder rasant zu. Mittlerweile belaufen sich die Zahlen ausländischer Urlauber auf über 2 Millionen jährlich[33] und garantieren Deviseneinnahmen. Inwiefern der Profit dem Sozialsystem des Staates zu Gute kommt oder durch die „mafiaähnlichen Konstellationen" (Zeuske 2004: 308) der Verwaltung versickert, ist unklar (ebd.). Auch die ausländischen Investitionen, die durch die Bildung von Aktiengesellschaften ermöglicht wurden, nehmen in diesem Sektor zu. Kubas Wirtschaft ist daher zu großen Teilen vom Tourismus abhängig (vgl. Beier 2001: 374).

Die Touristen konzentrieren sich zu einem überwiegenden Teil auf Varadero und Habana, wie schon vor der Revolution. Kuba ist als Urlaubsziel vor allem bei Europäern, Kanadiern und Mexikanern sehr in Mode gekommen (vgl. ebd.: 372). Besonders in Europa herrscht ein eher nostalgisches und idealisierendes Bild der Karibikinsel vor, das die kubanische Regierung durch Zensur und Unterdrückung versucht aufrecht zu erhalten. Pichler sieht darin eine Form des Neokolonalismus, der die Insel als Tropenparadies und Modellsozialismus konstruiert. Die Menschen und die Revolution selbst werden zu Waren in diesem Prozess der Neoliberali-

[33] http://www.caribbeannewsdigital.com/de/News (2356).html (letzter Zugriff 12.12.08)

sierung: „[Tourismus und andere Bereiche der internationalen Kooperation] verwandeln Kuba in eine Neo-Kolonie vor allem Europas, in die Insel der Erotik, des politischen Paradieses und einer innovativen Kunst und Kulturszene“ (Pichler 2007: 97f).

Während immer mehr ausländische Touristen ins Land strömen, leben die meisten KubanerInnen weit unter dem Niveau der Zeit vor der *Período Especial.* Umso drastischer wirken die Diskrepanzen zwischen dem lokalen und dem Standard für Touristen, wie zum Beispiel in der Nahrungsmittelversorgung oder dem Transportwesen (vgl. Beier 2001: 380). Im urbanen Raum, besonders in der Hauptstadt, ist das besonders deutlich und schafft Verbitterung in der lokalen Bevölkerung. Andererseits hat der Tourismus die ökonomische Entwicklung des Landes stark vorangetrieben[34] und neue Arbeitsplätze geschaffen (vgl. Trumbull 2001: 358). Besetzt werden diese aber meistens aufgrund persönlicher Beziehungen, es herrscht also Vetternwirtschaft. Auch Diskriminierung aufgrund von Hautfarbe ist weit verbreitet (vgl. De la Fuente 2001: 319ff). Private Unternehmen wie Pensionen (*Casa Particulares*), oder kleine Lokale (*Paladares*), können meist nur von KubanerInnen aus der Mittel- oder Oberschichten[35] geführt werden aufgrund des nötigen Startkapitals sowie der hohen Taxen (Widderich 2002: 28f). Die meisten Angestellten in Tourismusbetrieben des Staates bzw. der Aktiengesellschaften verdienen mit Trinkgeldern weitaus mehr als mit ihrem Gehalt. Im Prinzip kann jeder, der in die Nähe der Ausländer kommt, ob Kunsthandwerker oder Taxifahrer, harte Währung verdienen. Daher geben viele Fachkräfte ihre Jobs auf, um touristische Dienstleistungen anzubieten.

Um zu verhindern, dass die Touristen zu sehr bedrängt werden und die staatliche Kontrolle über die Dollarprofite verloren geht, folgten der Öffnung zahlreiche restriktive Maßnahmen: unter anderem wurde der Zugang zu Orten wie Varadero oder Cayo Coco für die einheimische Bevölkerung eingeschränkt, Gefängnisstrafen für Diebstahl und ähnliche Delikte wurden stark erhöht. Hinzu kommt die hohe Polizeipräsenz in touristischen Zentren, die unerwünschten Umgang zwischen KubanerInnen und Ausländern unterbindet (siehe Kapitel 3.3.). Die negativen Folgen des Tourismus, die größtenteils mit denen der *Período Especial* insgesamt einhergehen, bleiben von den Besuchern daher oft unbemerkt:

> „Offen sichtbare Prostitution, Bettelei, Drogensucht, Betrug, Kriminalität und Korruption beziehungsweise obsessive Versuche, das Land auf welchem Wege auch

[34] Wie Nadine Fernandez erwähnt kann die Tourismusindustrie auf vielfache Weise von großer Bedeutung sein für postsozialistische Ökonomien: “It generates hard currency; provides a conduit for technology transfer (…); serves as a stimulus for other sectors of the economy such as infrastructure, furniture, food, and entertainment; and finally, is able to attract foreign investment” (Fernandez 1999: 82).

[35] Die Beschreibung von Klassenzugehörigkeiten in Kuba ist sehr komplex, da aufgrund der Errungenschaften der Revolution die Differenzen kaum mit anderen Ländern der Region vergleichbar ist.

> immer zu verlassen, sind Folgeerscheinungen, ebenso wie Klientelismus, Nepotismus, Machismus und Rassismus. Diese für das sozialistische Kuba neuen, in dieser Situation erst wirklich sichtbaren oder erneuerten Phänomene lassen die Unterschiede zwischen Idealen und Realität sowie die real existierenden Spannungen und die Differenzierung der Gesellschaft umso deutlicher werden“ (Zeuske 2004: 290f).

3.1.1. Jineterismo – Der Wettstreit der KubanerInnen um Devisen

Trotz verschärfter Gesetze versuchen viele KubanerInnen Dollargeschäfte mit den Touristen abzuwickeln. Diese meist illegalen Aktivitäten werden unter dem Begriff *Jineterismo* zusammengefasst. Wortwörtlich kann das Wort „jinetero/a“ mit Jockey übersetzt werden, die Bedeutung des Wortes ist also, den Touristen so zusagen zu reiten (vgl. Fernandez 1999: 81).[36] Obwohl die Bezeichnung sehr oft mit Prostitution assoziiert wird, gelten auch illegaler Zigarrenverkauf, informelle Stadtführungen oder die Vermittlung von *Casa Particulares* als *Jineterismo*. Intellektuelle, die ihre Arbeit danach ausrichten ins Ausland eingeladen zu werden, können dazu gezählt werden (ebd.: 85), sowie Musiker, die versuchen über ausländische Besucher Zugang zum internationalen Markt zu finden. Daher scheint mir Fernandez weitgefasste Definition sehr nützlich:

> “In summary, in its most inclusive sense, jineterismo refers to any activity outside of one’s salaried employment that generates hard currency or the possibility of foreign travel. In other words, it is any attempt to integrate oneself into the global market economy at whatever level and through whatever means” (ebd.).

Im kubanischen Diskurs hat die Bezeichnung *Jinetero/a* eine negative Konnotation und sollte nicht unkritisch verwendet werden. Ein junger Rasta, der regelmäßig mit seinen Freunden am Malecón verkehrt um in die Nähe von Touristen zu kommen - mit durchaus materiellen Hintergedanken - entgegnete mir, dass es die Regierung sei, die ihn so bezeichne, ihn dafür auch schon zu Haft verurteilte, und das nur, weil er sich gegen die Ausgrenzung wehre. *Jineterismo* kann so auch als Strategie gegen die bestehende soziale Ordnung, die stark von einer versteckten Klassengesellschaft und Rassismus geprägt ist, gesehen werden (vgl. Kempadoo 1999: 27). Allerdings hängen einschlägige Aktivitäten sehr oft mit Prostitution zusammen. Männer und Frauen gehen oft sexuelle Beziehungen mit Ausländern ein, um Dollarprodukte zu erhalten, vielleicht sogar Bargeld, und im besten Falle um die Insel durch eine Einladung oder Heirat zu verlassen. Die Definition von Prostitution ist in diesem Kontext aber schwer zu

[36] Auch in vielen anderen Tourismusgegenden ist das Phänomen nicht unbekannt, so auch auf Karibikinseln wie Barbados oder Jamaika. Hier wird meist von „Hustlers“ gesprochen.

fassen. Als mein Interviewpartner, sein Mitbewohner und ich während eines Gespräches in seinem Haus von der Polizei gestört und dann zur Polizeistation gebracht wurden, erkundigte ich mich was der Vorwurf sei. Der Beamte erklärte, es gebe ein „vínculo de prostitución“ (Verbindung zu Prostitution) der Wohnung. Bei genauerem Nachfragen erfuhr ich, dass die Bewohner öfters Touristen einladen würden und das eine Form von *Jineterismo* sei.

Abbildung 2: Jineterismo kann als Jagd auf Devisen aber auch als Bestreben an der neuen Konsumgesellschaft teilzuhaben gesehen werden

Obwohl es kein offizielles Gesetz gegen *Jineterismo* gibt, werden oft Personen aufgrund des schon erwähnten Artikel 73 des kubanischen Strafgesetzbuches, Gesetz 62, wegen *Conducta antisocial* (asoziales Verhalten) zu mehreren Jahren Haft verurteilt (vgl. Trumbull 2001: 365). Bei Verdacht auf Prostitution wird die Person dreimal verwarnt, bevor eine Gefängnisstrafe verhängt wird (ebd.). Solche Verdächtigungen beruhen jedoch sehr häufig auf den Ergebnissen von täglichen Ausweiskontrollen, das heißt, sie hängen davon ab, ob eine Person wiederholt in einer touristischen Zone in Begleitung von einem Ausländer registriert wird. Es kommt sogar vor, dass der Verdächtige bei Kontrollen auf der Stelle für 24 Stunden inhaftiert wird. Diese Einschränkungen der Bewegungsfreiheit und die Segregation von Touristen und KubanerInnen rufen großen Unmut in der Bevölkerung hervor.

Auffallend ist hierbei auch, dass tendenziell mehrheitlich afrokubanische Personen als *Jineteros/as* deklariert werden und folglich bestraft werden. Tatsächlich ist besonders der Sex-

tourismus vom Stereotyp der exotischen, erotischen Afrokubanerin geprägt[37]. Auch eine zunehmende Zahl an afrokubanischen Männern versucht die Erwartungshaltungen der Touristinnen zu erfüllen, indem sie zum Beispiel durch ihre Dreadlocks dem Bild des ‚Anderen' entsprechen (vgl. Kempadoo 1999: 21). Ob die tatsächliche Beteiligung der afrokubanischen Bevölkerung am *Jineterismo* tatsächlich höher ist, scheint unklar (vgl. Fernandez 1999: 86). Jedoch sind diese Beziehungen sichtbarer im öffentlichen Raum und werden aufgrund von rassistisch sexualisierten Stereotypen und Klassenkategorien als Prostitution gedeutet (vgl. Fernandez 1999: 87ff; Rundle 2001).

Jineterismo kann nicht allein auf sexuelle Beziehungen reduziert werden. Konzepte wie „open ended prostitution" (vgl. Trumbull 2001: 361), oder „romance tourism" (Kempadoo 1999: 14) weisen daraufhin, dass Prostitution im Tourismusbereich Formen annehmen kann, die weit darüber hinausgehen[38]. Trotz der impliziten Machtverhältnisse verschaffen sich die Personen eine gewisse Autonomie. Organisierte Prostitution mit Drittparteien kommt im touristischen Bereich (noch) wenig vor (vgl. Trumbull 2001: 359). Allerdings wird Sexarbeit angesichts globaler Entwicklungen von immer größerer Bedeutung in der Karibik (vgl. Kempadoo 1999: 23), was die Etablierung von Prostitutionsringen fördern könnte.

Besonders gefährdet sind Frauen, die aus anderen Provinzen in urbane Zentren ziehen, und dort auf informelle Netzwerke angewiesen sind, wenn sie aufgrund von internen Migrationsgesetzen (siehe Kapitel 3.4.) keinen Anspruch auf staatliche Leistungen haben. Schon jetzt arbeiten viele von ihnen als Prostituierte, manche unter der Kontrolle von kriminellen Kartellen. Während meines Aufenthalts in ‚La Habana' hatte ich regelmäßig Kontakt mit einer dieser Organisationen, die in Schwarzmarkt, Prostitution und Drogenhandel tätig war. Die Frauen kamen hier fast alle aus dem Osten der Insel und hatten also kaum Möglichkeiten ihren Unterhalt anders zu verdienen.

Prostitution wird auf Kuba fast durchwegs mit Tourismus verbunden. Viele Kritiker sehen sie als integralen Bestandteil des neuen sozioökonomischen Systems. So meinte einer meiner Interviewpartner, dass es zwar den Frauen nicht vorzuwerfen sei, dass sie aus ökonomischen Gründen *Jineteras* werden. Aber diejenigen, die sich verkaufen aus Konsumsucht und Luxus, müssten zurück in die sozialistische Gemeinschaft geholt werden (Interview Papá Humbertico, 3.1.08: 6:00). Grundsätzlich werden so die Werte der neuen Gesellschaft kritisiert, aber

[37] Kempadoo verfolgt die Entstehung dieses konstruierten Frauenbildes bis in die Sklavengesellschaft zurück. Besonders die *Mulata* wurde zum "symbol of the prostitute – the sexually available, socially despised, yet economically profitable body" (Kempadoo 1999: 6).

[38] Durch die verschiedenen Machtfelder kann es zu Konflikten, zum Beispiel wenn im Sinne des „romance tourism" kubanische Männer zwar ökonomisch abhängig von Ausländerinnen sind, aber patriarchalisch geprägte Frauenbilder haben (vgl. Zuckerhut/Grubner 2008).

damit Frauen wie auch Männer stigmatisiert, die versuchen, sich in den neuen Rahmenbedingungen zurechtzufinden. Einerseits darf nicht vergessen werden, dass als Luxusartikel auf Kuba Seife, Fleisch oder Speiseöl betrachtet werden können, wie Rundle anmerkt (Rundle 2001). Andererseits ist das Verlangen nach Zugang zu der mittlerweile etablierten Konsumgesellschaft, die von Touristen und der Oberschicht vorgelebt wird, kaum zu verurteilen.

3.2. Das mannigfaltige Gesicht des Rassismus in der kubanischen Gesellschaft

Rassismus auf Kuba unterscheidet sich ähnlich wie in anderen lateinamerikanischen und karibischen Ländern von bipolaren rassistischen Ideologien, wie sie in den USA vorherrschen. Grundsätzlich tendieren letztere dazu, ethnische Zuschreibungen aufgrund von Abstammung (‚ancestry') zu treffen. Im Gegensatz dazu wird in ersteren Gesellschaften mehr nach dem Erscheinungsbild (‚appearance') kategorisiert, was ein komplexes Beurteilungssystem nach phänotypischen Merkmalen produziert (vgl. Wade 1993). Diese Unterscheidung soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass beide Formen von Rassismus als Unterdrückungsmechanismen dienen (vgl. ebd: 30)[39].

Im nationalen, politischen Diskurs seit der Unabhängigkeit und der Abschaffung der Sklaverei wurde Ethnizität überwiegend ausgeklammert. Gegenbewegungen, die sich auf eine afrokubanische Identität beriefen, wurde mit Argumenten von Nationalismus und Patriotismus begegnet (vgl. De la Fuente 1998: 44f). Die Eskalation dieser Politik war das Massaker gegen die *Partido Independiente de Color*, 1912, und zeigte die ihr innewohnende rassistische Unterdrückung (ebd.). Gleichzeitig herrschte die Idee vor die kubanische Bevölkerung durch sogenanntes „whitening" aufzuhellen (vgl. Helg 1995: 6), was zum Beispiel die Förderung spanischer Immigration zur Folge hatte. Trotzdem ist bemerkenswert wie die kubanische Republik die demokratischen Grundrechte ihrer schwarzen Bürger sicherte, wie zum Beispiel durch das Wahlrecht aller Männer, das während der US amerikanischen Okkupation eingeschränkt werden sollte (vgl. De la Fuente 1998: 46f).

In den Jahren vor der Revolution nahm die Benachteiligung der afrokubanischen Bevölkerung zusammen mit anderen sozialen Ungleichheiten zu. Die Unterstützung für die neue Regierung war dementsprechend groß und tatsächlich profitierten Afrokubaner stark von den drastischen Maßnahmen der Revolutionsregierung, die nach marxistischer Ideologie die Eliminierung der Klassenunterschiede mit der von Rassismus gleichsetzte. Diese Politik

[39] Ich erwähne diese Unterscheidung vor allem, weil ich wiederholt in Diskussionen über die kubanische Hip-Hop-Bewegung und Rassismus darauf hingewiesen wurde, dass Rassismus in Kuba nicht vergleichbar sei mit seinem US amerikanischen Counterpart. Das Argument, dass im heutigen Kuba Ethnizität daher keine Rolle spiele, unterstützt so nur die Tabuisierung des Themas durch die Regierung. Für eine ausführliche Analyse dieser Unterscheidung siehe Wade (1993).

war bis zum ökonomischen Zusammenbruch relativ erfolgreich, so konnten strukturelle Ungleichheiten in Bereichen wie Gesundheit oder Bildung nahezu vollkommen beseitigt werden (vgl. De la Fuente 1995: 149ff). Allerdings sind Afrokubaner in politischen Positionen bis heute stark unterrepräsentiert, was auf eine kontinuierliche, strukturelle Diskriminierung hinweist (vgl. Burchardt 1999: 99).

In der *Período Especial* begannen viele der Errungenschaften des kommunistischen Regimes zunehmend ihren Wert zu verlieren, da soziale Gerechtigkeit vom Staat nicht mehr gewährleistet werden konnte. Durch die fortschreitende Informalisierung der Wirtschaft und der Einführung des Dollar werden heute Bevölkerungsteile entlang der „sozialen Demarkationslinien des vorrevolutionären Kubas" (ebd.: 98) ausgegrenzt. Der strukturelle Rassismus, der sich folglich auf Afrokubaner auswirkt, wird in verschiedenen Lebensbereichen deutlich. Wie schon erwähnt, haben deutlich weniger Afrokubaner Zugang zu Geldsendungen aus dem Ausland, da die Exilkubaner größtenteils weiß sind. Im Tourismussektor ist die rassistische Diskriminierung, zum Beispiel im Zugang zu Arbeitsplätzen, besonders offensichtlich. Hinzu kommt, dass weniger Afrokubaner eigenständig *Paladares* oder andere Privatgeschäfte eröffnen können, da sie tendenziell in dichtbewohnten, oft ärmeren Gegenden wohnen (vgl. De la Fuente 2001: 320f).

Doch auch die alltäglichen Formen von Rassismus haben sich in den letzten Jahren wieder verstärkt, was zeigt, dass er trotz der Maßnahmen der Regierung gesellschaftlich nie ganz verschwunden ist. Ein Interviewpartner meinte dazu:

> *„Racismo aquí en Cuba? Unos dicen que sí existe, otros dicen que no; el que dice no, sabe perfectamente que sí. Yo he vivido racismo, yo he sentido racismo. Me han mirado como sucio, como puerco; los blancos en Cuba todavía tienen racismo a dentro" (Interview Recluso-uno, 4.1.2008).*[40]

Dieser Rassismus äußert sich in alltäglichen Bemerkungen, in Witzen und besonders in der Vorstellung des Schönheitsideals. So wird zum Beispiel die Heirat mit einer hellhäutigeren Person im Sinne eines „whitening" noch immer in vielen gesellschaftlichen Kreisen äußerst positiv bewertet[41]. Auffallend ist auch die geringe Medienpräsenz von Afrokubanern in Film und Fernsehen (vgl. Wunderlich 2006: 170). Allerdings wird von staatlicher Seite die

[40] „Rassismus hier in Kuba? Manche sagen es gibt ihn, manche sagen nicht; wer der sagt es gibt ihn nicht, weiß ganz genau, dass es ihn gibt. Ich habe Rassismus erlebt, ich habe ihn gefühlt. Sie haben mich als dreckig angesehen, als Schwein; die Weißen in Kuba tragen noch immer Rassismus in sich".

[41] Das wird auch als „adelantar la raza" (die Rasse weiterbringen) bezeichnet (vgl. Helg 1995: 258). Auch ich – als weiße Europäerin – wurde oftmals verwundert bis schockiert befragt, warum mir *Negros* oder *Mulatos* gefallen würden bzw. warum ich Beziehungen mit diesen nicht grundsätzlich verweigern würde.

Existenz von Rassismus noch immer bestritten und bis zu einem gewissen Grad tabuisiert. Ähnlich wie nach den Unabhängigkeitskämpfen wird es als Bedrohung gegen die nationale Einheit gesehen und findet nur zögerlich Eingang in den dominanten, politischen Diskurs (vgl. De la Fuente 1998: 43).

Ausdruck findet die gesellschaftliche Diskriminierung von Afrokubanern unter anderem in einem kulturellen Rassismus[42]. Werte, Erscheinungsbild und Verhaltensregeln einer weißen Elite werden hier als Ideal herangezogen und als hohes kulturelles Niveau stilisiert:

> "To have cultural level coincides with high culture and white elite values, but it is presented as a choice, open to all individuals, irrespective of social background. The discourse of cultural level has, in other words, become an idiom in which to articulate racialised and class-ed ideas of morality and behavior, without acknowledging it as such" (Rundle 2001).

Dadurch werden kulturelle Ausdrucksformen wie afrokubanische Musik oder Tanz tendenziell abgewertet. Auch linguistische Merkmale dienen der Ausgrenzung, wobei hier eine deutliche Diskriminierung gegenüber den Menschen aus den östlichen Provinzen besteht (vgl. ebd.).

Diese Abwertung weist auf ein weiteres Phänomen auf Kuba hin, den sogenannten Regionalismus. Obwohl es Konflikte zwischen verschiedenen Provinzen gibt, besonders gegenüber der Hauptstadt, ist der Gegensatz zwischen ‚La Habana' und *Oriente*, der ehemaligen Provinz, die heute aus Guantánamo, Santiago de Cuba, Granma und Holguín besteht, am stärksten ausgeprägt. Die rassistische Komponente wird klar angesichts des hohen afrokubanischen Bevölkerungsanteils in *Oriente*. Durch die zunehmende Verarmung der östlichen Provinzen und deren Folgen, wie die starke Zuwanderung in die Hauptstadt (siehe Kapitel 3.4.), verschärfen sich rassistische Vorurteile, wobei es sich hier meist um kulturellen Rassismus handelt, der teilweise auch von Afrokubanern in ‚La Habana' internalisiert wurde.

Als Reaktion auf den verstärkten Rassismus kann die Entstehung bzw. die Verbreitung zahlreicher Subkulturen, die sich auf ethnische Identitäten stützen, gesehen werden. Neben der Hip-Hop-Bewegung sind es vor allem die Rastafari, die besonders jungen Menschen helfen, ihre afrokubanische Identität neu zu bewerten.[43] Das Verhältnis zu anderen Jugend-

[42] Dieser Begriff wird hier weniger in Anlehnung an das Konzept von Stuart Hall des Rassismus ohne Rasse oder Essentialisierungen von Kultur wie von Samuel P. Huntington verwendet. Vielmehr versucht er verborgene, rassistische Ausgrenzungsmechanismen zu beschreiben, die von einigen Interviewpartnern als „racismo culto" bezeichnet werden (Interview Skiudys, 16.12.06).

[43] Zur Rastafari Bewegung in Kuba siehe Hansing, Katrin: *Rasta, Race and Revolution – The Emergencee and Development of the Rastafari Movement in Socialist Cuba.* 2006. Lit Verlag: Berlin.

bewegungen wie den *Roqueros* oder *Freakies*, die sich mit Rockmusik identifizieren, deutet auf die verstärkten sozialen Demarkationslinien hin. Bei einem Besuch im *Parque G* in ‚La Habana' am Samstagabend, der als Treffpunkt für die Roqueros dient, wird dem Beobachter klar, dass die Anhänger überwiegend weiß sind und oft aus Mittel- und Oberschicht stammen. Obwohl zum Beispiel Kooperationen von Musikern stattfinden und meistens gegenseitige Sympathie vorherrscht, zeigt diese Abgrenzung die mittlerweile unterschiedlichen Bedürfnisse von Jugendlichen in der kubanischen Gesellschaft auf.

Kulturelle Bewegungen dienen so auch zur Artikulierung von politischer Opposition und spezifischer Betroffenheit von Diskriminierung aufgrund von Ethnizität oder Klasse. Da Rassismus weder im politischen Diskurs thematisiert wird noch politische Organisationen auf der Basis von ethnischer Herkunft existieren, ist eine Interessensvertretung nur auf diesem Wege möglich. Diese scheint heute absolut nötig, denn:

> "The revival of racism and racially discriminatory practices under the special period has led to growing resentment and resistance in the black population, which suddenly finds itself in a hostile environment without the political and organization tools needed to fight against it" (De la Fuente 2001: 329).

3.3. Repression, Macht und Kontrolle im postsozialistischen Kuba

Das kommunistische System Kubas hat eine lange Geschichte der Unterdrückung oppositioneller Kräfte, ob es die Eliminierung potentieller politischer Konkurrenten oder kritische Künstler betrifft (vgl. Krämer 2001; Schumann 2001). Mit Einsetzen der *Período Especial* wurden repressive Maßnahmen für die Machterhaltung zunehmend wichtiger. Mit Hilfe massiver Propaganda, der Militarisierung der Politik und verschärfter Gesetze soll das schwindende Vertrauen in die Regierung bekämpft werden. Trotz zahlreicher Versuche konnte sich daher noch immer keine organisierte Opposition bilden (vgl. Zeuske 2004: 264, Aguirre 2002: 79ff) und in den vergangenen Jahren kam es im Gegensatz zu den frühen 90ern zu keinen nennenswerten Ausschreitungen. Das weist meiner Meinung nach vor allem auf den Erfolg des vielseitigen Repressionsapparats des kubanischen Regimes hin, der hier kurz umrissen werden soll.

Der Soziologe Benigno E. Aguirre begründet die erfolgreiche soziale Kontrolle mit der engen Verknüpfung von makro- und mikrosozialer Kontrolle im kubanischen System einerseits, andererseits mit der Kombination von „openness and rigidity" (Aguirre 2002: 69). So argumentiert er, dass abgesehen von politischen und formellen Bereichen auch das soziale Leben nach 50 Jahren Regierung stark ideologisiert ist bzw. vom Staat kontrolliert wird. Faktoren wie das Monopol der Regierung auf Bildung oder Massenmedien tragen dazu bei

(vgl. ebd.)[44]. Das Zusammenspiel von Entgegenkommen und Verschärfungen zeigt sich auch auf diachroner Ebene. Immer wieder treten Repressionswellen auf, wie zum Beispiel 1996 vorwiegend im akademischen Bereich oder das harte Vorgehen gegen politische Organisationen 2003 (vgl. Zeuske 2004: 263f). Ein Interviewpartner meinte, dass nur durch die Zugeständnisse, die zwischen diesen Gewaltdemonstrationen angekündigt und teilweise verwirklicht wurden[45], ‚Papa Fidel' seine Legitimation in der Bevölkerung nicht verloren hatte (Interview Donaton, 22.12.06: 33:00).

Eine weitere Strategie der Regierung ist es direkte Konfrontationen zwischen der Exekutive und oppositionellen Bewegungen zu vermeiden. Dazu dienen verschiedene soziale Organisationen, die bekannteste unter ihnen ist das sogenannte *Comite de Defensa de la Revolución* (CDR), deren Einrichtungen in jedem Viertel vor allem das Gefühl ständiger Überwachung vermitteln sollen (Aguirre 2002: 76f). Andere haben einen paramilitärischen Charakter, wie zum Beispiel die „Rapid Action Brigades" (ebd.: 78). Diese Vorgehensweise spielte eine große Rolle bei den Malecón Aufständen 1994, als verärgerte Menschenmengen in Gewalt ausbrachen und Devisenläden und Hotels plünderten (vgl. Burchardt 1999: 25). Durch die Brigaden musste weder das Militär noch die Exekutive eingreifen und so wurde eine Eskalation der heftigsten Unruhen nach der Revolution verhindert.

Trotzdem existieren oppositionelle Organisationen und die Entwicklung der Zivilgesellschaft schreitet zögerlich voran (Aguirre 2002: 79f). Organisationen sind etwa die *Corriente Socialista Democrática Cubana*, *Grupo de Trabajo de la Disidencia Interna* sowie die freie Presse. Die Regierung unterdrückt diese politischen Formationen und versucht Massenveranstaltungen zu verhindern. Demonstrationen der Opposition zu internationalen oder nationalen Anlässen werden präventiv durch Großveranstaltungen der Regierung verhindert (vgl. Aguirre 2002: 77). So wurde der ‚Internationale Tag der Menschenrechte' 2006 auf Kuba zum ‚Tag der Nationalen Verteidigung' erklärt. Ich erlebte damals selbst in den Straßen von Santiago die hohe Polizeipräsenz, das Militäraufgebot und die verstärkten Kontrollen, wobei mein kubanischer Begleiter von der Polizei ohne Begründung festgenommen sowie stundenlang fest gehalten wurde.

Auch die Judikative, die natürlich nicht unabhängig ist, trägt zur Repression bei mit ungerechten Gesetzen und deren willkürlicher Interpretationen. So wird das schon erwähnte Gesetz 62 *Ley de Peligrosidad Social* (Gesetz der sozialen Gefährlichkeit) nicht nur heran-

[44] Die Zensur spielt hierbei eine sehr große Rolle, die im Detail im Kapitel 4.2.3. beleuchtet wird.
[45] So setzte in den 90ern kurzzeitig ein günstiges Klima für die Entwicklung einer stärkeren Zivilgesellschaft ein, die kurz darauf durch Raul Castros Vorgehen auf dem 5. Plenum des Zentralkomitees der KP zunichte gemacht wurde, was mit der Zensur des Internets einherging (vgl. Hoffmann 2002: 45).

gezogen um Menschen, die abseits der staatlichen Kontrolle arbeiten, zu bestrafen, sondern offenbar auch, um Systemkritiker zu verurteilen. Besonders politische Organisationen und die sich zaghaft entwickelnde unabhängige Presse sind davon betroffen. Sogenannte Dissidenten können bei Verdacht auf unbestimmte Zeit festgehalten und per Gesetz zu bis zu vier Jahren Haft verurteilt werden (vgl. Amnesty International Report 2008[46]). Aber auch ein Großteil der Bürger ist von diesem und ähnlichen Gesetzen betroffen, zum Beispiel aufgrund der zahlreichen nicht legalen Geschäfte, ohne die der Durchschnittskubaner der Armut nicht entfliehen könnte, was viele einer ständigen Bedrohung aussetzt. Besonders die jungen Menschen, die auch einen großen Teil der Arbeitslosen ausmachen[47], sind betroffen. So meint ein Interviewpartner: "Aquí casi toda la juventud está preso, la gente de 14 a 30 años muchas personas están presos por gusta" (Interview Satira, 23.12.07: 3:00)[48]. Über die Situation in den Gefängnissen gibt es keine offiziellen Berichte, da *Amnesty International* und andere Menschenrechtsorganisationen bis 2007 zu ihnen keinen Zutritt auf Kuba hatten (Amnesty International Report 2007[49]). Allerdings sprechen Betroffene von Gewalttaten, epidemischen Krankheiten, mangelnder Versorgung und Folter[50].

Hinzu kommen regelmäßige Machtdemonstrationen, um die unzufriedene Bevölkerung abzuschrecken, wie zum Beispiel Massenverhaftungen oder isolierte Ermordungen von Zivilisten durch die Polizei (Aguirre 2002: 76)[51]. Solche Aktionen verbreiten Angst, aber vor allem auch wachsenden Widerstand in der Gesellschaft. Ein Vorfall, der weltweit sehr viel Aufmerksamkeit erregte, war die Hinrichtung der Entführer einer Fähre in ‚La Habana' im Jahr 2003 (vgl. Zeuske 2004: 263). Die drei Männer nahmen die Passagiere als Geisel und wollten in die USA flüchten. Das rasche und unerwartet harte Urteil sollte zur Abschreckung dienen.

---

[46] Amnesty International Report Cuba 2008: http://thereport.amnesty.org/eng/Regions/Americas/Cuba (letzter Zugriff 3.1.09). Für Informationen über die Pressefreiheit und der kubanischen, unabhängigen Journalisten siehe Reporter ohne Grenzen: http://www.rsf.org/ oder www.reporter-ohne-grenzen.de. Nach Angaben dieser unabhängigen Organisation ist Kuba nach China das Land mit den meisten inhaftierten Journalisten (in absoluten Zahlen)! (letzter Zugriff 12.12.08)

[47] Obwohl es an genauen Zahlen mangelt, da die nicht registrierten Arbeitslosen in den kubanischen Statistiken nicht aufscheinen, wird die Rate auf bis zu 30% geschätzt, wobei mehr als die Hälfte davon Personen unter 30 sind (Burchardt 1999: 96).

[48] „Hier wird fast die gesamte Jugend eingesperrt, unter den Leuten zwischen 14 und 30 Jahren gibt es viele Personen die willkürlich eingesperrt werden".

[49] http://report2007.amnesty.org/eng/Regions/Americas/Cuba (letzter Zugriff 3.1.09)

[50] Aussagen meiner Interviewpartner sind hier fast deckungsgleich mit den Quellen von Peter B. Schumann (2001) und Berichten von Organisationen wie Reporter ohne Grenzen (vgl. Annual Report 2008: http://www.rsf.org/article.php3?id_article=25587). So sind Selbstmorde sehr häufig, Tod aufgrund mangelnder, gesundheitlicher Versorgung und Machtmissbrauch der Polizisten u.a.

[51] Berichte über solche Übergriffe sind schwer zugänglich. Aguirre stützt sich auf das *Bureau of the Human Rights Movement in Cuba* (www.infoburo.org) und die unabhängige Presse innerhalb Kubas *Cubanet* (www.cubanet.org). In zahlreichen informellen Gesprächen sprachen KubanerInnen über Morde, andere Gewalttaten und das Verschwinden von Zivilisten, verursacht durch die Polizei und andere Organe der Exekutive, ob in Gefängnissen oder an öffentlichen Plätzen. (letzter Zugriff 12.12.08)

Seit einigen Jahren scheinen solche Aktionen nicht mehr zu genügen. Parallel zu den sich häufenden Reformen von Raúl Castro, die die wohlhabenderen KubanerInnen scheinbar beruhigen sollen, wird die Repression meiner Meinung nach systematischer. Die Kontrolle über die Bevölkerung soll durch die Ausweiskontrollen in den Stadtzentren, die eingeschränkte Mobilität (vgl. Aguirre 2002: 71) und die Willkürlichkeit von Polizeigewalt aufrecht erhalten werden (vgl. Interview Mestizo, 19.12.07: 4:00). In vielen Teilen der Hauptstadt werden Polizisten aus den Provinzen eingesetzt, was ein Interviewpartner damit begründete, dass nicht nur die Bezahlung schlecht sei, sondern der Hass der Bevölkerung gegen bestimmte Einheiten der Polizei so stark sei, dass kein *Habanero* dieser Arbeit nach gehen wolle (Interview Donaton, 22.12.06: 15:30). Der Frust, der sich in diesem Netz von Gewalt, Korruption und Bedrängung bildet, drückt der Rapper Insubordinado in einem Song folgendermaßen aus:

Policías controlan nuestras esquinas. Diaria monotonía. Alto, catcheo, multas, donde trabajas, a que te dedicas? (...)	Polizisten kontrollieren unsere Straßen. Tägliche Montonie. Halt, Kontrolle, Geldstrafen, wo arbeitest du, was machst du? (…)
No más abuso! Perros corruptos nos hacen daño, luchemos juntos!	Kein Mißbrauch mehr! Korrupte Hunde fügen uns Schaden zu, kämpfen wir gemeinsam!
Lava tu mente, sal del abismo, esto es un tanque!	Reinige deinen Geist, raus aus dem Abgrund, das hier ist ein Gefängnis!
(‚Libertad ahora' – Insubordinado, 2007)	

Große Teile der Bevölkerung sind täglicher Repression ausgesetzt, wobei hier die durch das System Benachteiligten häufiger betroffen sind[52].

[52] So ist auch die rassistische Diskriminierung sehr stark, was in der unabhängigen Presse in folgendem, zynischen Kommentar ausgedrückt wird: "Ser negro hoy dentro de la Isla es un privilegio. Apenas caminan a pie, pues siempre hay un carro patrullero que le dé botella" (Cubanet, 31.1.08) – „Schwarz zu sein ist heute auf der Insel ein Privileg. Sie laufen kaum zu Fuß, da es immer einen Streifenwagen gibt, der sie per Anhalter mitnimmt".

3.4. Migrationsbewegungen: politisches Exil, *Balseros* und *Palestionos*

Die kubanische Gesellschaft ist von jeher stark geprägt von Immigrations- und Emigrationsbewegungen. Seit 1959 hat sich die Karibikinsel aber deutlich zu einem Auswanderungsland entwickelt (vgl. Aja Díaz 2006). Ein Zeichen dafür ist die große kubanische Gemeinde in den USA. Große internationale Aufmerksamkeit erlangte das tragische Phänomen der sogenannten *Balseros*, also Personen, die Kuba auf illegalem Weg über das Meer verlassen, durch den Fall Elián González[53]. In den meisten Fällen wird der politische Aspekt der kubanischen Emigration betont, allerdings sollte besonders das Migrationsverhalten seit den 90er Jahren differenzierter und im Kontext globaler Prozesse gesehen werden.

3.4.1. Politisches Exil

Aus politischen Gründen verließen immer wieder bekannte Persönlichkeiten wie José Martí, Fernando Ortíz Fernández oder die Castro Brüder Kuba, um in den USA oder Mexiko Exil zu suchen. Aber erst der Sieg der Revolution zog eine massive Auswanderungswelle nach sich. Während zuerst vor allem die Anhänger von Diktator Batista aus dem Land flüchteten, setzte 1960 mit der Verstaatlichung der industriellen Betriebe die Emigration großer Teile der Ober- und Mittelschicht ein. Sie hatten von dem sozioökonomischen System profitiert, das nun durch den Sozialismus und die Hostilität der USA seinem Ende entgegen sah (vgl. Pedraza Bailey 1985: 9).

Charakteristisch für die kubanische Gemeinde, die sich vor allem in Miami, aber auch in anderen US amerikanischen Regionen niederließ, ist, dass sie überwiegend weiß, wohlhabend und überzeugt war, dass ihr Exil von kurzer Dauer sein würde (vgl. Amaro und Portes 1972 in ebd.: 10). Viele engagierten sich politisch um Fidel Castro zu stürzen, was bis zu terroristischen Aktionen wie der Invasion in der Schweinebucht führte[54]. Damit wurde der Grundstein für die zahlreichen, bis heute aktiven, politischen Organisationen gelegt, wie zum Beispiel die *Cuban-American National Foundation* (CANF). Durch ihre ökonomische Macht ist dieser Kern der kubanischen Exilgemeinde bis heute ein wichtiger innen- wie auch außenpolitischer Faktor in den USA[55].

---

[53] Die Mutter des Sechsjährigen versuchte 1999 auf einem Boot nach Miami zu gelangen. Bei der Überfahrt starben sie und 10 andere Personen. Elián wurde gerettet und ein Streit zwischen den Regierungen der USA und Kuba sowie der Familie entbrannte. Schlussendlich wurde er seinem in Kuba lebenden Vater übergeben (vgl. Der Spiegel, online: http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,71145,00.html), (letzter Zugriff 12.12.08).

[54] Eine detailierte Darstellung des Ereignisses und der Zusammenarbeit der Exilkubanern mit CIA und US Regierung siehe Blight, James G. und Peter Kornbluh: *Politics of Illusion: The Bay of Pigs Reeaxmined.* 1998. Lynne Rienner Publishers: Boulder and London.

[55] Die politische Macht der Exilkubaner zeigt sich anhand der Aufrechterhaltung des Embargo sowie anderer Sanktionen, die von ihnen unterstützt werden. Besonders bei nationalen Wahlen in den USA sind

In den darauffolgenden Jahrzehnten kam es immer wieder zu Emigrationswellen, die im Gegensatz zu vorherigen aber nicht rein politisch, sondern vor allem auch wirtschaftlich motiviert waren (vgl. Pedraza Bailey 1985). Allerdings hatte die Politisierung von Migration durch die frühen Exilkubaner außergewöhnliche Regelungen in beiden Nationen zur Folge. Exemplarisch soll hier nur das sogenannte *Ley de Ajuste Cubano*, das KubanerInnen bei Betreten von US amerikanischem Territorium ein Visum ermöglicht, da sie als politische Flüchtlinge anerkannt werden (vgl. Aja Díaz 2006: 15)[56]. Andererseits ist es nach kubanischem Gesetz verboten das Land zu verlassen (vgl. Zeuske 2004: 258).

Ein beachtenswertes Ereignis in der Migrationsgeschichte des sozialistischen Kubas war die *Mariel*-Bootkrise 1980, als es zu einem Ansturm und der Besetzung der peruanischen Botschaft in ‚La Habana' von KubanerInnen kam, die das Land verlassen wollte. Nachdem Castro verlauten ließ, das Verlassen der Insel ohne Visum sei möglich, nahmen über 100.000 KubanerInnen die Chance wahr und verließen die Insel (vgl. Pedraza-Bailey 1985: 22). Die Zusammensetzung gibt Aufschluss über das veränderte Migrationsverhalten: vor allem junge Männer, erstmals eine beträchtliche Zahl von Afrokubanern und wenige Fachkräfte erreichten Florida. Hinzu kamen einige Häftlinge, Homosexuelle und psychisch Kranke, die von der Regierung als ‚asoziale Elemente' bezeichnet wurden.

Neben diesen großen Migrationswellen gab es einen stetigen Auswanderungsfluss kubanischer Politiker, Künstler und Intellektueller, die sich für das Exil entschieden. Berühmte Schriftsteller wie Guillermo Cabrera Infante und Jesus Díaz verließen nach ihrer jahrelangen Unterstützung der kubanischen Revolution desillusioniert das Land (vgl. Schumann 2001). Trotz ihrer politischen Opposition vermieden es diese beiden Intellektuellen jedoch in die USA auszuwandern und lebten in Europa. Die innere Zerrissenheit der Exilanten findet in zahlreichen Werken Ausdruck, wie zum Beispiel in dem Roman ‚Cafe Nostalgia' von Zoé Valdés (1997).

diese Faktoren von großer Bedeutung. Siehe zum Beispiel: http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/938/34904/ (letzter Zugriff 18.12.08)

[56] Seit 1995 gilt dies nach Verhandlungen beider Regierungen nur für Personen, die auf direktem Wege über das Meer in die USA gelangen und nicht von der Küstenwache aufgegriffen werden. Diese ist verpflichtet, sie in ihr Herkunftsland zurückzuschicken, was auch als „wet feet, dry feet policy" bezeichnet wird (vgl. Aja Díaz 2006: 15).

3.4.2. Migrationsbewegungen seit der Periodo Especial – illegale (Balseros) und ‚offizielle' Emigration der KubanerInnen

Nach den Malecón Aufständen 1994 öffnete Fidel Castro ein weiteres Mal die Grenzen und verwandelte einen internen Konflikt in eine außenpolitische Angelegenheit. Die Folge war die sogenannte *Balsero* Krise[57], als Zehntausende KubanerInnen teilweise auf selbst gebauten Flößen das Land verließen (vgl. Burchardt 1999: 25f). Obwohl die legale Ausreise wenige Tage später unterbunden wurde, sind die *Balseros* bis heute eine charakteristische Erscheinung für das Kuba der *Período Especial*. Da die Überfahrt nach Miami sehr gefährlich ist und nur Zahlen über die Angekommenen vorliegen, ist nicht bekannt wie viele Menschen jährlich bei dem Versuch sterben.

In den letzten Jahren wurde die legale Emigration für KubanerInnen leichter, wobei neben den USA Europa die wichtigsten Empfängerländer stellt. Seit 1994 besteht die Möglichkeit ein *Permiso de Residencia en el Exterior* (Erlaubnis für Residenz im Ausland) anzufordern. Während ab den 60er Jahren die Beschlagnahmung allen Besitzes, soziale Stigmatisierung[58] und das Verbot des permanenten Bleiberechts auf Kuba Folgen der Emigration waren, werden die Auswanderer heute von ihren Familien unterstützt, können Besitz erwerben in ihrer Heimat und zurückkehren (vgl. Aja Díaz 2006: 10). Daher wird Auswanderung in der Gesellschaft zunehmend positiv bewertet. Durch diese Entwicklung und andere Faktoren, wie die schrittweise Öffnung der kubanischen Wirtschaft, unterscheidet sich die kubanische Emigration heute kaum von anderen lateinamerikanischen und karibischen Ländern. Antonio Aja Díaz, Mitarbeiter des kubanischen Zentrum für internationale Migration (CEMI), weist auf folgende Tendenzen hin: die Feminisierung der Emigration, der große Anteil von jungen Menschen, die Auswanderung von qualifizierten Arbeitskräften und die große Bedeutung von Heiratsbeziehungen mit Ausländern (vgl. ebd.: 14). Die politische Motivation der kubanischen Emigranten sollte daher nicht überbewertet werden. Die Reformen von Raúl Castro betreffen auch die Emigration, so kündigte die Regierung im April 2008 an, dass die *Tarjeta blanca* (weiße Karte) und die *Carta de Invitación* (Einladung) abgeschafft werden[59]. Allerdings wurden die Versprechen bisher nicht verwirklicht (vgl. El País: 18.4.2008[60]). Die Erleichterungen sind aber nötig, da viele KubanerInnen und auch Teile der Wirtschaft des Landes von diesen transnationalen Beziehungen abhängig sind, wobei die *Remesas* nur einen Teil des regen Austausches bilden.

---

[57] Von spanisch „balsa", das Floß abgeleitet.

[58] Gescheiterte Emigranten oder die zurückgebliebene Familie wurden als Verräter an der Revolution gesehen und als „*gusanos*" (Würmer) beschimpft (vgl. Aguirre 2002).

[59] Letzteres ist eine Einladung einer Person oder Institution aus dem Immigrationsland. Die weiße Karte muss für etwa 100 Euro gekauft werden, wobei nach Bezahlung, langen Wartezeiten und Überprüfungen nie sicher ist ob sie erteilt wird. Beides war für die Ausreise bislang unabdingbar.

[60] http://www.elpais.com/articulo/internacional/Cuba/rebaja/restricciones/viajar/elpepuint/20080418elpepiint_1/Te (letzter Zugriff 3.1.09)

3.4.3. Binnenmigration – Palestinos, Landflucht und regionales Wirtschaftsgefälle

In den 90er Jahren stieg auch die interne Migration stetig an, was sich in der Zunahme der Landflucht zeigte. Gründe dafür sind die verfehlte Agrarpolitik, die zunehmende Verarmung vieler Provinzen und die Zentrierung der Devisengeschäfte in der Hauptstadt. ‚La Habana' ist dadurch von einer starken Zuwanderung betroffen, was laut der Regierung für die Verschärfung der sozialen Missstände – schlechte Wohnsituation, Lebensmittelversorgung oder das unzureichende Transportsystem – verantwortlich sei (vgl. Burchardt 1999: 147f; De la Fuente 2001). Daher wurde 1997 das Dekret 217 eingeführt, *Decreto Ley de Regulaciones Migratorias Internas para Ciudad de la Habana* (Gesetz zur Regulierung der internen Migration für ‚La Habana' Stadt). Es besagt unter anderem, dass jährlich nur eine bestimmte Anzahl von Personen aus den Provinzen nach ‚La Habana' ziehen darf und die unerlaubte Zuwanderung mit Geldstrafen sowie Deportation geahndet wird (vgl. Gaceta Oficial, Ministerio de Justicia[61]).

Seither gibt es eine große Anzahl illegaler Zuwanderer, wobei Personen aus den Provinzen von *Oriente* überwiegen (González in Strasser 2005: 90). Sie werden als *Palestinos* (Palästinenser) bezeichnet und stammen meist aus ärmeren sozialen Schichten. Ein Großteil versucht sich in den zentralen Stadtvierteln niederzulassen wie *Habana Vieja* oder *Centro Habana* (ebd.), was bei immens hoher Einwohnerdichte zu katastrophalen Lebensverhältnissen führt bei immens hoher Einwohnerdichte[62], da dort ohnehin schon eine prekäre Wohnsituation herrscht (vgl. Strasser 2005: 73f).

Durch ihren illegalen Status haben die Zuwanderer keinen Anspruch auf kostenlose Lebensmittel der *Libreta* und andere Grundversorgung, die nur mit Vorlegen des *Carnet de Identidad* (Personalausweis) gewährt wird. Außerdem bestehen kaum Auslandskontakte und die Arbeitsmöglichkeiten sind begrenzt. Infolgedessen gehen viele illegalen Tätigkeiten nach, nicht nur auf dem Schwarzmarkt sondern auch im kriminellen Milieu, wie zum Beispiel dem Drogenhandel. Die *Palestinos* sind daher stark von den repressiven Kontrollen der Exekutive betroffen. Als mein Interviewpartner 2006 von der Polizei aufgegriffen wurde und sich erwies, dass er illegal in der Hauptstadt war, wurde er 10 Tage lang ohne das Wissen seiner Familie in einem Gefängnis festgehalten und dann in seine Heimatstadt Guantánamo deportiert.

---

[61] http://www.gacetaoficial.cu/html/regulacionesmigratoriasparaC.H.html (letzter Zugriff 3.1.09)

[62] Centro Habana hat eine Einwohnerdichte von 52.065 Einwohner/km² im Vergleich zu einem durchschnittlichen Viertel wie Regla mit 7.822 Einwohnern/km² (González in Strasser 2005: 90).

4. HIP-HOP IN ‚LA HABANA'

4.1. Musik in Kuba

Musik ist auf Kuba zentrales kulturelles Element, das für Identitätskonstruktionen[63] wie auch im Alltag von großer Bedeutung ist. Die bedeutendsten Einflüsse stellen europäische, vor allem spanische und afrikanische Musiktraditionen dar (vgl. Eßer/Frölicher 2001: 683f). Jüngere Entwicklungen wie der US Imperialismus und Migrationsbewegungen innerhalb der Karibik[64] führten ebenfalls zu hybriden, kreativen Musikformen. Ihren internationalen Höhepunkt erlebte die kubanische Musik im Jahrzehnt vor der Revolution, als die Unterhaltungsbranche besonders in ‚La Habana' mit dem Tourismus zu einem der wichtigsten Wirtschaftszweige wurde (vgl. Moore 2006: 30–55). Trotz der Konzentration auf die Hauptstadt muss die kulturelle Produktivität der östlichen Provinzen zu der Zeit hier erwähnt werden. So stammen prägende Musikgenres wie der *Son* oder die *Trova* aus Santiago und Umgebung (vgl. Eßer/Frölicher 2001: 700, 702).

Durch das Zusammenspiel des Musikbusiness mit Tourismus, Glücksspiel und dem hedonistischen Nachtleben der 50er wurde dieser kulturelle Sektor von der Regierung drastischen Veränderungen unterzogen. Bei den folgenden kurzen Einblicken in diesen Prozess sollten verschiedene Faktoren neben dem ideologischen Standpunkt der Regierung berücksichtigt werden:

> "Clearly, other factors have shaped Cuban arts policiy over the past forty-five years nearly as much as Marxism: elitist and/or Eurocentric attitudes (…), political tensions with the United States, the actions of individual government representatives, and the struggles of performers themselves to help define revolutionary art" (Moore 2006: 2).

---

[63] Für einen Überblick der verschiedenen Musikgenre und ihrer gesellschaftlichen Einbettung siehe Eßer und Frölicher (2001). Eine spezifische Analyse bietet Robin D. Moore (1997): *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

[64] Anfang des 20. Jahrhunderts war der Osten Kubas von der Einwanderung jamaikanischer und haitianischer Arbeiter geprägt (vgl. De la Fuente 1998: 53), was die dort ohnehin schon bestehende Beziehung zur restlichen Karibik verstärkte. „Santiago de Cuba es la capital del caribe", meinte ein Interviewpartner aus *Oriente* (Donaton Interview, 6.1.08: 19:20).

4.1.1. Musik und die Revolution von 1959

Die Revolutionsregierung von Fidel Castro war sich der Bedeutung von Musik bewusst und sie wurde wie andere künstlerische Ausdrucksformen in die gesellschaftliche Transformation mit einbezogen. Kunst sollte allen KubanerInnen zugänglich gemacht und Ungerechtigkeiten im Musikbusiness abgeschafft werden. In Folge wurde eine staatliche Entlohnung von Musikern eingeführt, kostenlose Ausbildungsstätten wurden eingerichtet und der Zugang zu Veranstaltungen wie Konzerten ermöglicht (vgl. Eßer/Frölicher 2001: 690). Hinzu kamen Massenprojekte wie die ‚Bewegung der Amateure', die die gesamte Bevölkerung in künstlerischen Aktivitäten involvieren sollte (Moore 2006: 85). Noch heute gibt es daher in fast jedem Viertel oder Ortschaft ein *Casa de la Cultura* (Haus der Kultur), das Raum für künstlerischen Ausdruck bietet und dem sozialen Zusammenhalt dient.

Die nationale Kulturpolitik zeigte sich auch in der Institutionalisierung im musikalischen Bereich. Es wurden die ENA (Kunst und Musikschule), und die ISA (Kunst und Musikuniversität) gegründet[65]. Diese beiden wie auch alle anderen Einrichtungen in Belangen der Musik wurden dem in den 80ern geschaffenen ICM (*Instituto Cubano de la Música* – Kubanisches Musikinstitut) unterstellt, das wiederum dem Kulturministerium untergeordnet ist (vgl. Spörk 2007: 140).

Gemäß der ideologischen Ausrichtung wurden viele zuvor abgewertete Musikgenres wie die folkloristischen, afrokubanischen Traditionen nun gleichwertig behandelt. Am engsten mit der Revolution verbunden ist die *Nueva Trova*, die sich durch poetische Texte mit ausgeprägtem politischem Bewusstsein auszeichnete (vgl. Moore 2006: 135–169). Seit den 90ern setzt sich jedoch immer mehr ein Trend durch, den Robin Moore als „Tanzmusik" bezeichnet und mit vorrevolutionären Genres vergleicht. Die *Timba* oder auch *Salsa*[66] setzte sich mit Texten in Umgangs- bis Vulgärsprache über unmittelbare Alltagserlebnisse schrittweise durch, wobei neben dem Überdruss der Bevölkerung angesichts der stetigen Reproduktion der politischen Inhalte anderer Musikrichtungen sicher auch das erneute Eintreten kubanischer Künstler in den internationalen Musikmarkt für die große Verbreitung ausschlaggebend war (vgl. Moore 2006: 126ff). Auch Rockmusik ist nach jahrzehntelan-

[65] Während pädagogische Musikinstitutionen im vorrevolutionären Kuba meist den oberen Schichten vorbehalten waren, gewährleisteten ENA und ISA den Zugang für alle. Allerdings stammten auch viele vor 1959 erfolgreiche Musiker aus ärmeren Schichten und hatten keine formelle Bildung. Exemplarisch ist hier die Laufbahn des berühmten Beny Moré (vgl. Moore 2006: 48ff). Ich würde daher mit Christof Spörk übereinstimmen, dass „der propagierte Anspruch, wonach erst die Revolution es den sozial Schwachen ermöglicht hätte, Musiker zu werden, nur quantitativ, nicht aber qualitativ haltbar ist" (Spörk 2007: 139).

[66] Salsa ist ein Begriff, der in Nordamerika geprägt wurde und daher lange Zeit in Kuba sehr umstritten war. Zu dieser Debatte siehe Moore (2006: 119–126).

gem Verbot, da sie als „Musik des Klassenfeindes“ (Eßer/Frölicher 2001: 712) galt, auf dem Vormarsch (vgl. ebd.). Eine Entwicklung, die bisher im akademischen Bereich wenig Beachtung gefunden hat, ist die Entstehung von *Reguetón*. Diese Fusion verschiedener amerikanischer Musikrichtungen ist heute auf der ganzen Insel zu hören und mit der rasanten Kommerzialisierung das Symbol für das postsozialistische Kuba schlechthin.

4.1.2. Die Entwicklung der Produktions- und Distributionsverhältnisse

Mit dem Sieg der Revolution wurde auch die Unterhaltungsindustrie verstaatlicht, wobei die mediale Infrastruktur bezüglich Musikproduktion wie auch –distribution zu diesem Zeitpunkt im Vergleich zu anderen lateinamerikanischen Ländern außergewöhnlich hoch war (vgl. Moore 2006: 27, 40ff). Wenig später wurden alle Labels in einem staatlichen Betrieb, dem EGREM (*Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales* – Firma für musikalische Aufnahmen und Herausgaben) zusammengefasst, sowie das Management der Musiker vom Staat übernommen. Dies wurde mit sogenannten *Empresas* (Unternehmen) in den jeweiligen Musikgenres geregelt. Die dadurch geschaffene Kontrolle und der bürokratische Machtapparat, der lange Zeit von nationaler wie internationaler Nachfrage losgelöst war (vgl. ebd.: 74), wirkt heute zum Nachteil vieler kubanischer Musiker (vgl. Spörk 2007: 141). Seit der wirtschaftlichen Krise zählt vor allem, wer Zugang zu touristischen Einrichtungen hat oder im Ausland spielen kann.

Über die Distribution von offiziell produzierten Tonträgern sowie durch die Kontrolle der Medien hat der Staat das absolute Monopol und wird daher auch von den *Empresas* bestimmt. Radio und Fernsehen unterstehen allerdings einem eigenen Institut, das wiederum unter der direkten Kontrolle der Militärs steht (Spörk 2007: 140). Das Internet wird ein immer wichtigeres Mittel der Distribution, wobei der Zugang zu diesem Medium bis heute sehr eingeschränkt ist und die Regierung versucht, die Zensur auch hier anzuwenden (vgl. Hoffmann 2002).

Mittlerweile ist angesichts der ökonomischen Lage Profitabilität wieder ein wichtiges Kriterium der kubanischen Kulturpolitik. Allerdings wird vor allem traditionelle Musik wie *Son* oder *Trova* vermarktet, da der Export vom Tourismus wie auch einem nostalgischen Kuba-Boom vorangetrieben wird[67]. Neue Tonaufnahmen werden offiziell jedoch wenig auf Kuba produziert. Daher kooperieren viele Musiker mit ausländischen Labels, die zunehmend ins Land

[67] Wim Wender’s „Buena Vista Social Club“ prägte diesen Kult stark, wobei das Projekt in Kuba selbst kaum Eindruck machte (vgl. Moore 2006: 131f). Viele Musiker beschweren sich in informellen Gesprächen auch über die musikalischen Einschränkungen, die dieses Klischee mit sich bringt, wenn vor einem ausländischen Publikum gespielt wird.

kommen. Dies birgt allerdings Risiken, da die Künstler bei Betrug häufig vollkommen machtlos sind (vgl. Moore 2006: 235; Schlicke 2003: 307). Auch Konzerttouren im Ausland sind mit der zunehmenden Kommerzialisierung der kubanischen Musik wieder häufiger und durch die Bezahlung in Devisen sehr attraktiv, wobei der Staat einen beträchtlichen Anteil davon abschöpft (vgl. Moore 2006: 238f). Hinzu kommen die zahlreichen bürokratischen Hindernisse, die die Ausreise oft unmöglich machen (Interview MC Magia, 6.1.08: 30:40).

Auch in diesem Lebens- und Wirtschaftsbereich hat sich aber ein informelles Netzwerk gebildet mit teils vom Staat akzeptierten, teils illegalen Tonstudios und Distributionskanälen. Gegenüber der Piraterie, die ausländische Musikproduktionen betrifft, zeigt sich die Regierung sehr tolerant[68], da die verkauften Tonträger nicht von staatlichen, sondern meist internationalen Firmen stammen und den Bedarf der Bevölkerung stillen, ohne dass staatliche Einnahmequellen betroffen sind (vgl. Schlicke 2003: 341f). Wenn Musiker jedoch ihre eigenen Aufnahmen zu Dollarpreisen an Touristen verkaufen, wird das unter dem Vorwand des *Jineterismo* bestraft[69] Die privaten Aufnahmestudios tragen zu einer gewissen Freiheit der Künstler bei, da ihre Texte keiner Kontrolle unterzogen werden. Allerdings sind Aufnahmen oft mit hohem Kostenaufwand zu Dollarpreisen verbunden und die technische Ausstattung ist sehr dürftig. Papá Humbertico ist Rapper, Produzent und besitzt selbst ein kleines Tonstudio *Calle Real Setenta*, das es zu einem relativen Bekanntheitsgrad vor allem in der Hip-Hop-Bewegung gebracht hat. In einem seiner Songs rappt er:

Mi rap es de la calle, no institucionalizado.	Mein Rap ist aus der Straße, nicht institutionalisiert.
Mi rap es subterráneo, no de mercado.	Mein Rap ist Underground, nicht vom Markt.
Mi rap no está mezclado, no es pop ni reguetón.	Mein Rap ist nicht vermischt, ist nicht Pop oder Reguetón.
Mi rap es rap del bueno, de mi gente la expresión. (Papá Humbertico, 2007)	Mein Rap ist guter Rap, der Ausdruck meiner Leute.

[68] Die kubanische Regierung selbst hatte lang Zeit das internationale Copyright abgelehnt, was aber auch zu großen Nachteilen für kubanische Musiker führte, deren Aufnahmen in den USA vertrieben wurden. Für detailliertere Informationen siehe Moore 2006: 73–77.

[69] Die Verfolgung wie auch die Korruption, die diese Geschäfte trotzdem möglich macht, habe ich oft am Malecón in La Habana miterlebt, wo einige Musiker versuchen ihren Lebensunterhalt durch den Verkauf ihre Musik zu verdienen.

4.1.3. Politische Macht und Kontrolle im Musikbereich

Die künstlerische Freiheit ist im kubanischen Staat seit der Revolution begrenzt, was sich in den Worten Fidel Castros in seiner bekannten Rede *Palabras a los Intelectuales* (1961) ausdrückt: „Innerhalb der Revolution jedes, außerhalb der Revolution kein Recht" (zit. nach Spörk 2007: 143). Auch in der Verfassung findet sich eine ähnliche Formulierung, die jedoch keine genauere Definition bietet, was als kontrarevolutionär gilt (ebd.). Die daraus resultierende Zensur aller künstlerischen Ausdrucksformen zieht repressive Maßnahmen nach sich. Besonders in den frühen 70er Jahren, die auch als *Quinquenio Gris* (graues Jahrfünft) bezeichnet werden, kam es zur massiven Unterdrückung kritischer Stimmen. Die Ausgrenzung und Inhaftierung von Heberto Padilla war zum Beispiel ein berühmter Fall (vgl. Schumann 2001: 295f).

Auch heute wirken verschiedene Mechanismen auf systemkritische Kulturschaffende. Spörk unterscheidet zwischen drei verschiedenen Arten der Zensur: die Autozensur, die die psychologische Wirkung jahrzehntelanger Unterdrückung zeigt; die versteckte Zensur, die durch die staatliche Kontrolle in allen Lebensbereichen der Bürger wirkt[70]; die offene Zensur. Letztere wird deutlich in Verboten von konkreten Produkten, kann aber auch bis zur Verhaftung des betreffenden Künstlers führen. Anhand des folgenden aktuellen Beispiels zeigt sich, dass die Regierung die offene Zensur meidet, jedoch Künstler unter anderen Vorwänden schikaniert. Vor kurzem wurde der Rockmusiker Gorki Águil verhaftet und zuerst aufgrund des Gesetzes der *Peligrosidad social* und später wegen „öffentlicher Unruhe" durch seine Auftritte in den Straßen angeklagt (Cubanet September 2008[71]).

Die kubanische Regierung rechtfertigt ihr Vorgehen mit der Verteidigung der Revolution und der nationalen Unabhängigkeit, was auch zur Zensur ausländischer Musikproduktionen führt (vgl. Moore 2006: 103). Moore weist in diesem Zusammenhang berechtigterweise darauf hin, dass auch in kapitalistischen Ländern Marktmechanismen zu einer Zensur führen (ebd.: 20), wobei dadurch keineswegs Übergriffe auf systemkritische Künstler auf Kuba entschuldigt werden sollen. Engagierte kubanische Musiker finden sich in einer schwierigen Situation, und zwar nicht nur durch ihre Regierung, die eine freie Meinungsäußerung unterdrückt, sondern auch durch die polarisierte, politisierte Umwelt. Papá Humbertico wurde damit konfrontiert, als er beim jährlichen Rap Festival vor einigen Jahren auftrat mit einem

[70] Hierzu zählen der Ausschluss von Arbeitsbereichen, beschränkte Mobilität und Zugang zu Medien oder sonstige Benachteiligung, was in Bezug auf Musiker bedeutet: „der kubanische Staat hat ein absolutes Monopol auf dem Musiksektor. Er kontrolliert Ausbildung und Gehalt, Lehrtätigkeiten und Auftrittsmöglichkeiten, Passausstellungen und Auslandsreisen, Medien und Produktion von Tonträgern, Verteilung von Wohnungen, Autos und Musikinstrumenten, beinahe jeden Lebens- und Arbeitsbereich des Künstlers" (Spörk 2007: 142).

[71] http://www.cubanet.org/CNews/y08/sept08/04cronica2.html (letzter Zugriff 19.9.08)

Plakat, auf dem der Schriftzug *Denuncia Social* prangte, seine sozialkritischen Raps vorführte und anschließend Interviews gab. Da internationales Publikum und Presse vor Ort waren, wurde er daraufhin von der zuständigen Kulturorganisation mit einem Auftritts- und Aufnahmeverbot belegt. Von der ausländischen Presse wurde er als Repräsentant der neuen kontrarevolutionären Generation dargestellt, was er als Manipulation empfand (vgl. Movimiento 2007: 54; Interview Papá Humbertico, 21.12.07: 4:00). In diesem Dilemma befinden sich viele Künstler, die versuchen, konstruktiv Kritik zu üben, und damit zwischen zwei verhärteten diskursiven Fronten stehen.

4.2. Hip-Hop

Hip-Hop ist eine Subkultur, die im New York der 70er entstand und in den vergangenen Jahrzehnten eine stetige Ausbreitung über nationale Grenzen hinaus fand. Sowohl in medialen wie auch akademischen Diskursen hat sie große Aufmerksamkeit erregt, wobei die Diskrepanz der Positionierungen nicht größer sein könnte. Während viele Intellektuelle Hip-Hop als faszinierendes, postmodernes und postkoloniales Phänomen sehen[72], tauchte Hip-Hop in den Massenmedien meist im Zusammenhang mit Skandalen um Gewalt, Drogen und Sexismus auf (vgl. Rose 1994: 124–145). Darin spiegelt sich nicht nur das begrenzte Wissen über die Subkultur wider, sondern auch die kontinuierliche Abwertung einer diskursiv bedrohlichen Musikproduktion. Hip-Hop wird hierbei meist auf Rap, was nur ein Element der Subkultur ist, reduziert und ein bestimmtes Genre wie der ‚Gangsta Rap' als repräsentativ für die ganze Bewegung bewertet. Aber Hip-Hop setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen, die neben Rap auch Breakdance, DJing und Graffiti umfassen.

Die internationale Verbreitung von Hip-Hop erstreckt sich über den ganzen Globus, wie aktuelle Forschungen zeigen (vgl. Mitchell 2002; Basu/Lemelle 2006; Kimminich 2004). Trotz der tiefen Verankerung in afroamerikanischen Kulturtraditionen zeigt sich in den Prozessen der Aneignung in verschiedenen lokalen Kontexten das Potential für eine globale Subkultur sowie ein Ausdrucksmittel der Marginalisierten weltweit. Daher soll nur ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Hip-Hop in den USA sowie über den Forschungsstand globaler Adaptions- und Transformationsprozesse gegeben werden. Neben der Kontextualisierung der Subkultur in afroamerikanischen Traditionen steht Hip-Hop hier als Ausdrucksmittel des kulturellen Widerstands und seine subversiven Strategien im Vordergrund.

[72] Dieser Enthusiasmus kann auch zu undifferenzierten Herangehensweisen führen. So beschreibt Paul Gilroy, wie Misogynie zu Gunsten der Verortung von Rap in Schwarzen Kulturtraditionen entschuldigt wird (vgl. Gilroy 1993: 83f).

4.2.1. Verortung von Hip-Hop in afroamerikanischen Musiktraditionen

Die afrikanische Diaspora in den Amerikas ist stark von der Erfahrung der gewaltsamen Verschleppung, der Sklaverei und andauernder rassistischer Unterdrückung geprägt. Durch die gesellschaftliche Marginalisierung aufgrund von Rassismen und sozioökonomischer Machtsysteme stellten kulturelle Ausdrucksformen wie Musik oder Religion immer schon Freiräume und eine alternative Öffentlichkeit dar (vgl. Gilroy 1993: 72ff). Die „ineffible terrors of slavery" (ebd.: 73) bis zu heutigen Unterdrückungsformen werden durch sie artikuliert bzw. ritualisiert und im dynamischen Feld von ‚Roots' (Ausgangspunkten) und ‚Routes' (Entwicklungen) interpretiert (Zips 2003: 29ff). Widerstand und Subversion sind folglich tief in diesen Traditionen verankert, da politische Organisierung und Mobilisierung in formellen Institutionen meist unterdrückt wurde/wird[73].

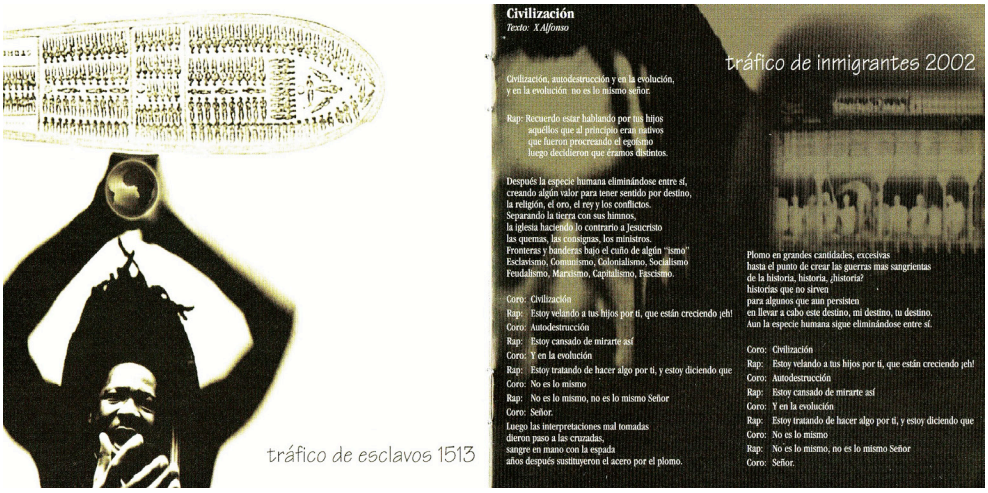

Abbildung 3: ‚Roots' und ‚Routes': Der kubanische Künstler X Alfonso stellt in dieser Grafik des Booklets zum Album ‚Civilización' die Kontinuität von Unterdrückung wie auch des Widerstands dar

Unter dem Konzept ‚Black Music' werden diese musikalischen Ausdrucksformen oft zusammengefasst, die als „black metacommunication" (Gilroy 1993: 75) gesehen werden können. Neben musikalischen und textuellen Aspekten sind Tanz, Performanz und interpretative Praktiken wichtige Elemente (vgl. ebd.; Monson 2003). Rap-Musik und Hip-Hop reihen sich damit in eine afroamerikanische Kulturtradition ein, die Blues, Jazz, Soul und Reggae umfasst, um nur einige Beispiele zu nennen. Ein häufig verwendetes Zitat des Hip-Hop Experten David Toop beschreibt Rap folgendermaßen:

[73] Angela Davis führt dies anhand weiblicher Blues Sängerinnen, die sowohl von rassistischer wie sexistischer Unterdrückung betroffen waren, aus: Davis, Angela Y. (1998): *Blues Legacies and Black Feminism*. New York: Random House.

> "Raps forebears stretch back through disco, street funk, radio D.J.s, Bo Diddley, the bebop singers, Cab Calloway, Pigmeat Markham, the tap dancers and comics, The Last Poets, Gil Scott-Heron, Muhammad Ali, a cappella and doo wop groups, ring games, skip rope rhymes, prison and army songs, toasts, signifying and the dozens, all the way to the griots of Nigeria and the Gambia" (Toop 1992: 19).

Verbale Ausdrucksformen, wie ‚Toasts' – erzählerische Gedichte, die meist unter Männern ausgetauscht werden (Toop 1992: 29f), werden oft dem ‚Black English Vernacular'[74] zugeordnet (vgl. Smitherman 2006). Die Wurzeln in westafrikanischer Oraltradition werden gewöhnlich stark betont, wie im Falle des ‚Signifying', was Henry Louis Gates Junior in seinem zentralen Werk ‚The Signifying Monkey' als Urtrope bezeichnet und ihren Ursprung in der mythologischen Figur des Esu-Elegbara ortet (vgl. Gates 1989). Diskursive Strategien wie ‚Signifying' oder das musikalische ‚Versioning'[75], was ebenso als Charakteristikum afroamerikanischer Musiktraditionen gesehen werden kann, erzeugen einen hohen Grad an Intertextualtität, der auch für Hip-Hop typisch ist und ein autonomes Referenzsystem bildet (vgl. Mikos 2003: 73). Die fundamentale Praktik des ‚Sampling' am Beginn der Subkultur kann auch als Wiederaneignung von afroamerikanischen Musikprodukten wie Soul, die stark vom Musikmarkt vereinnahmt wurden, gesehen werden (vgl. Rose 1994: 88f, 63f).

Rose fasst diese Kulturpraktiken unter „flow, layering and rupture" (ebd.: 22) zusammen und zeigt ihre Wirkung in allen Element der Subkultur auf (ebd.: 38f). Die Fragmentierung und folgende Rekombination sieht Gilroy im Kontext der afroamerikanischen Diaspora. Allerdings weist er auch darauf hin, dass westliche Kulturkritiker diese Prozesse eher als ‚Montage' bezeichnen würden und dabei das zentrale Element der Bedeutungsschaffung zurückgedrängt wird (vgl. Gilroy 1991: 128f). Damit steht Hip-Hop aber auch einer postkolonialen Auffassung von Kultur sehr nahe. Lipsitz äußert sich daher zu Hip-Hop als „vielleicht die wichtigste Äußerungsform postkolonialer Kultur im Weltmaßstab" (Lipsitz 1999: 82).

In diesem Zusammenhang ist aber auch die starke gegenseitige Beeinflussung von US amerikanischen und karibischen Musikformen zu erwähnen, die zeigt, wie sehr Hip-Hop auf einer transnationalen Interaktion der afrikanischen Diaspora beruht. Während Rap große Ähnlichkeit mit jamaikanischem ‚Dub' und ‚Talk over' teilt (vgl. Hebdige 1994: 75), war

---

[74] ‚Black English Vernacular' ist eine Bezeichnung für die afroamerikanische Varietät des Englischen. Manchmal wird auch der Terminus ‚Ebonics' eingesetzt, um die afrikanischen Wurzeln zu unterstreichen (vgl. dazu Tottie, Gunnel (2002): *An introduction to American English.* Oxford: Blackwell).

[75] Hebdige beschreibt *Versioning* als zentrale Praktik in afroamerikanischer Musik, wobei viele Versionen eines Musikstückes entstehen, die sich in den Interpretationen der Musiker unterscheiden. Mittlerweile ist diese Vorgehensweise in Form des Remix weitverbreitet (Hebdige 1994: 12f).

für das DJing die Entwicklung der ‚Sound-System-Kultur' in Jamaika zentral (vgl. ebd. 1994: 62ff)[76]. Auch frühe Vertreter der Hip-Hop-Kultur haben ihre Wurzeln in der Karibik, zum Beispiel Grandmaster Flash in Barbados oder DJ Kool Herc in Jamaika (ebd.: 137f) sowie viele Mitglieder der Breakdance Gruppe Rock Steady Crew in Puerto Rico[77].

Durch die Globalisierung der Subkultur und die Stagnation des US amerikanischen Rap, was sicherlich zu einem großen Teil in der exzessiven Vermarktung des ‚Gangsta Rap' Genre zu verdanken ist, stehen spezifisch afroamerikanische Praktiken in der heutigen wissenschaftlichen Literatur nicht mehr im Vordergrund. Mitchell meint, zur Entwicklung in den USA: "hip hop's rhetorical conventions and tropes have become increasingly atrophied, clichéd, and repetitive" (Mitchell 2001: 2).

4.2.2. Hip-Hop im Überblick

Die Entstehung der Subkultur des Hip-Hop ist in den ganz spezifischen lokalen Kontext der South Bronx in den 70ern eingebettet, den Rose ausführlich schildert. Das urbane Ghetto war geprägt von Arbeitslosigkeit aufgrund der De-Industrialisierung, dem Abbau von Sozialleistungen, der Destruktion von Gemeinden durch Umsiedlungsprojekte, einer zunehmend ungleichen Vermögensverteilung wie auch einer allgemeinen gesellschaftlichen Marginalisierung (Rose 1994: 21–34). Diese sozioökonomischen Faktoren spielten eine große Rolle für die Entwicklung der sogenannten ‚Block Parties', die mit den ‚Sound Systems' auf den Straßen gefeiert wurden (vgl. Toop 1992: 14ff).

Vorerst stand dabei das DJing im Vordergrund, wobei die DJs durch ihre Beschäftigung mit den vorhandenen technischen Geräten zahlreiche neue Techniken wie ‚Break Beat' oder ‚Scratching' entwickelten. Eng verbunden mit dieser Musikszene waren die Graffiti Künstler, die öffentliche Plätze wie auch Verkehrsmittel mit zunehmend elaborierteren Graffiti besprühten. Die sich entwickelnden Tanzstile fasste man unter dem Begriff Breakdance zusammen, wobei die Tänzer ‚B-Boys' und ‚B-Girls' genannt wurden. Zuletzt entwickelte sich das Element des Rap im Hip-Hop, wobei die Sänger ursprünglich die DJs auf die Bühne begleiteten, um das Publikum zum Tanzen anzufeuern. Alle Ausdrucksformen der Subkultur können in dem urbanen Kontext als Besetzung von Raum, Repräsentationsmöglichkeit und Identitätssuche gesehen werden (vgl. Rose 1994: 21–61; Toop 1992: 13ff). Vertreter wie Afrika Bambaataa versuchten orientierungslosen Jugendlichen mit Hip-Hop

[76] Für eine ausführliche Beschreibung der Entstehung der Sound System Kultur, die für viele Elemente des Hip-Hop wie des *battle* bedeutend ist, siehe: Bradley, Lloyd (2000): *Bass Culture. When Reggae was King.* England: Penguin.
[77] Auch der Einfluss von lateinamerikanischen Migranten in der Entstehungsphase war beträchtlich (vgl. Flores 2000).

einen Ausweg aus Gewalt, Drogen und Kriminalität zu bieten, wobei seine Organisation ‚Universal Zulu Nation' internationale Verbreitung fand und einen nachhaltigen Einfluss ausübte (Hebdige 1994: 139).

1979 erschien der Song ‚Rapper's Delight' von The Sugarhill Gang als erste erfolgreiche Hip-Hop-Platte, wobei die Musikgruppe keine der lokal bekannten Vertreter beinhaltete. So fand Rap Musik Einzug in den US amerikanischen Mainstream und verbreitete sich in kürzester Zeit im ganzen Land (vgl. Rose 1994: 6ff; Dimitriadis 2001: 19ff). Der folgende Übergang von Hip-Hop als Live Event Kultur zu Musikaufnahmen ließ die Inhalte der Raps mehr in den Vordergrund rücken, wodurch politische Botschaften zunehmend expliziter artikuliert wurden (vgl. Dimitriadis 2004: 19–25). In den 80ern waren es daher Rap Gruppen wie Public Enemy, die großen Einfluss auf die Entwicklung und Verbreitung von Hip-Hop hatten. Das Duo verortet sich ideologisch im Schwarzen Nationalismus und steht der ‚Nation of Islam' nahe. Auch KRS-One wurde durch seine sozialkritischen Raps bekannt, die er auch als „Edutainment" (vgl. Bärnthaler 1998[78]) bezeichnet. Diesem reflektierten und politischen ‚conscious' Hip-Hop wird oft die Rolle eines „Black American TV" zugesprochen (vgl. Rose 1994: 17), da er einen Gegendiskurs einführt, der Geschehnisse aus der Perspektive der sozial Benachteiligten darstellt.

An der Westküste, besonders in Los Angeles, entwickelte sich zur selben Zeit das Genre des ‚Gangsta Rap', das charakterisiert ist durch die schonungslose Darstellung des Lebens im Ghetto, beherrscht von Gewalt und Misogynie. Allerdings muss die Hip-Hop-Szene von L.A. im Kontext der andauernden Bandenkriege, des Drogenhandels und der weit verbreiteten Crackabhängigkeit sowie der Rassenunruhen Anfang der 90er gesehen werden. Brian Cross beschreibt die steigende Arbeitslosigkeit und Polizeibrutalität als zentrale Faktoren für den kulturellen Widerstand und die Radikalisierung des Hip-Hop speziell in Compton, Los Angeles (vgl. Cross 1993: 9f). Bekannte Vertreter dieser Musikrichtung sind zum Beispiel Niggers with Attitude, Ice-T oder Snoop Dog (vgl. Dimitriadis 2001: 29f).

Einen traurigen Höhepunkt und weltweite mediale Aufmerksamkeit erlangte ‚Gangsta Rap' mit dem ‚East Coast – West Coast'-Konflikt, in den vor allem die konkurrierenden Labels Death Row Records in L.A. und Bad Boy Entertainment in New York involviert waren. Ihre bekanntesten Vertreter Tupac Shakur und Notorious B.I.G. standen im Vordergrund dieses musikalischen wie auch kommerziellen Wettstreits und fielen ihm schließlich zu Opfer. Tupac wurde 1996, Biggie im Jahr darauf ermordet. Besonders um Tupac war die Trauer groß, weil er das Bild eines „psychologized rap hero" (ebd.: 100) prägte und so ne-

[78] http://www.hausamgern.ch/NJAHBIC/28turntables.html (letzter Zugriff 3.1.09)

ben seinen aggressiven Songs sehr persönliche Raps sang, die ein großes Publikum erreichten[79].

Heute herrscht in den USA der ‚Gangsta Rap' mit Vertretern wie 50 Cent oder Lil'Wayne als dominantes Genre vor, das widersprüchlich zu der negativen Bewertung in der Gesamtgesellschaft hochgradig kommerziell von Mainstream Medien vermarket wird. Die Sozialkritik und radikale politische Positionierungen finden sich im sogenannten *Underground* Hip-Hop, dessen Vertreter wie Black Star, Blackalicious oder Dead Prez ihre Inhalte über kommerziellen Erfolg stellen.

4.2.3. Die globale Verbreitung von Hip-Hop

Bis vor einigen Jahren fanden die globale Verbreitung und die Adaption der Hip-Hop-Subkultur in lokalen Kontexten außerhalb der USA im akademischen Bereich kaum Beachtung (vgl. Mitchell 2001: 2). Häufig wurden die neuen Ausdrucksformen sowohl von Wissenschaftlern wie auch im gesamtgesellschaftlichen Diskurs als Imitation gesehen und als „nicht authentisch" abgewertet (vgl. Androutsopoulos 2003: 11f). Tatsächlich gibt es meistens eine erste Phase des ‚borrowing', der die diversen Prozesse von Aneignung und Transformation folgen, und zwar in unterschiedlichen Verhältnissen zur US-amerikanischen Subkultur (vgl. Scholz 2003: 152). In den letzten Jahren hat sich die Ansicht durchgesetzt, dass Hip-Hop „a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity" (Mitchell 2001: 1) und Rap zu einem „universally recognized popular musical idiom" (ebd.: 2) geworden ist. Vor allem theoretische Ansätze zum Phänomen der Globalisierung werden nun häufig in Studien über lokale Ausprägungen von Hip-Hop angewendet, so zum Beispiel das Konzept der Glokalisierung von Roland Robertson (vgl. Mitchell 2001: 32) oder Arjun Appadurai's Cultural Flows (vgl. Bennett 2003: 28f).

Zahlreiche Studien erschienen zu französischem Hip-Hop, da dieses europäische Land nach den USA den größten Markt für Rapmusik aufweist (vgl. Mitchell 2001: 12). Hier sind es vor allem Jugendliche mit Migrantenhintergrund aus den armen Vororten, die die Subkultur aneignen und durchaus sehr politisch auftreten (Boucher 1999; Prévos 2001). In Deutschland wird Hip-Hop bis hin zu aktuellen Entwicklungen wie die Neue Deutsche Welle im akademischen Bereich behandelt (Bennett 2003; Menrath 2001; Löh/Güngör 2002). Aber auch Hip-Hop-Bewegungen in Ländern wie zum Beispiel Neuseeland, Japan oder Bulgarien

[79] Neben der damals zunehmenden medialen, kommerziellen Verbreitung von Hip-Hop sind das wohl die Gründe für die weltweite Anteilnahme an Tupac Shakurs Tod. In Kuba erwähnten fast alle meine Interviewpartner den Rapper und seine Geschichte. Auch in Österreich herrschte Trauer unter vielen Jugendlichen, was mir durch die Betroffenheit meiner älteren Schwester stark in Erinnerung blieb.

rücken ins Interesse der Forschung (vgl. Mitchell 2001). Überraschenderweise wurde der afrikanische Kontinent in dieser Hinsicht stark vernachlässigt. Allerdings gibt es einige aktuelle Forschungen, vor allem über den Senegal (Auzeanneau/Fayol 2004; Kimminich 2004) wie auch über Tanzania (Raab 2006; Englert 2004).

Zu einem Teil verdankt Hip-Hop seine Verbreitung sicherlich der Vorherrschaft der US amerikanischen Musikindustrie (vgl. Rose 1994: 19), jedoch ist die Lokalisierung der Hip-Hop-Kultur im Vergleich zu anderen globalen Populärkulturen nachhaltiger, wobei lokale linguistische, musikalische sowie ideologische Elemente ebenso wie verschiedene kulturelle Praktiken der Subkultur adaptiert und transformiert werden. Es gibt verschiedene Erklärungsmodelle dafür, so weist Verlan auf die fundamentale Rolle des Rap hin, dessen Erfolg auf einem menschlichen Grundbedürfnis zu Reimen beruht (Verlan 2003: 138–146). Jannis Androutsopoulos nennt einige sehr wichtige Faktoren, die die Aneignung aller Elemente der Hip-Hop-Kultur begünstigen: es ist keine formale Ausbildung nötig, auch wenig technischer Aufwand (ausgenommen das DJing), der performative Charakter, die Bedeutung von Syle als Individualisierung sowie das Prinzip des Wettstreits (vgl. Androutsopoulos 2003: 12) sprechen universale Bedürfnisse an. Hinzu kommt der Freiraum für die Aufarbeitung lokaler Erfahrungen ebenso wie eine positive Selbstdarstellung und die Bildung einer solidarischen Community (ebd.).

Ganz zentral ist die Funktion der Repräsentation, in der sich „künstlerische Praxis und der Hip-Hop-eigene kritische Blick auf Identitätsprozesse“ verbinden (Menrath 2003: 219). In der Entstehungsphase der Subkultur war sie eng an real-räumliche Territorien gebunden, wie zum Beispiel die verschiedenen Viertel der Bronx (vgl. Rose 1994: 53). Wie anhand der Entwicklung des Hip-Hop in den USA deutlich wird, wurden diese immer imaginärer und auch politischer. Durch die Kommerzialisierung und Eingliederung von Rap in den Mainstream ergibt sich eine widersprüchliche Beziehung der Peripherie zum Zentrum: “[Rap] is at once part of the dominant text and, yet, always on the margins of this text; relying on and commenting on the text’s center and always aware of its proximity to the border” (Rose 1994: 19). Repräsentation ist daher immer stark mit dem Anspruch auf Authentizität verbunden, der sich anhand der Spaltung der Hip-Hop-Bewegungen in *Underground*, Hardcore-, oder kommerzielle Musik zeigt, die allerdings in jedem lokalen Kontext anders definiert, differenziert und mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden[80]. Die Tendenz der Aneignung von Hip-Hop durch marginalisierte Bevölkerungsgruppen tritt aber deutlich hervor (vgl. Mitchell 2001: 1).

[80] Für ein spezifisches Beispiel siehe Raab 2006: 102ff.

4.2.4. ‚Subversive' Elemente der Subkultur

> "African American music is first and foremost, though not exclusively or universally, a countercultural practice with deep roots in modes of religious transcendence and political opposition. Therefore it is seductive to rootless and alienated people disenchanted with existential meaningless, disgusted, with flaccid bodies and dissatisfied with the status quo" (West 2000: 474).

Dieses subversive Potential, das der schwarze Intellektuelle Cornell West afroamerikanischen Musikformen zuschreibt, kann als eine Kulturgeschichte des Widerstands aufgrund von jahrhundertelanger Ausgrenzung und Repression gesehen werden (vgl. Bärnthaler 1998[81]). Vertreter des US amerikanischen Hip-Hop verorten sich durch intertextuelle Praktiken wie des *Sampling* wie auch verbal artikulierte Bezüge in dieser Tradition. So rappt Chuck D von Public Enemy: "And on the stage I rage/ And I'm rollin'/ To the poor, I pour it on in metaphors/ Not bluffin'it's nothin'/ We ain't did before". (zit. nach Rose 1994: 99).

Die Subversität, die Hip-Hop innewohnt, wurde auch in anderen lokalen Kontexten auf der ganzen Welt genutzt. Scharenberg unterscheidet hier drei verschiedene Trends in der globalen Verbreitung der Subkultur: „Hip-Hop als zeitgenössische Form panafrikanischer ‚Négritude', als Inspiration für andere ethnische und nationale Minderheiten, insbesondere in den Ländern des Westens, sowie als Medium für Protest(-kultur)" (Scharenberg 2004: 38). An diesem Punkt sei aber noch einmal darauf hingewiesen, dass die musikalische Attraktivität, der Unterhaltungsaspekt und die künstlerische Ausdruckskraft der Subkultur durch die Betrachtung unter dem Aspekt des Widerstands nicht ausgeblendet werden sollen.

Die kulturellen Praktiken dienen den Akteuren dabei, Erfahrungen von Marginalisierung und Unterdrückung zu verarbeiten. Die musikalische Subkultur bietet hier Möglichkeit für die Regulierung des kollektiven Gedächtnisses und der gemeinsamen Erfahrungen sowie die Erzeugung eines Gemeinschafts- und Solidaritätsgefühls (vgl. Gilroy 1991: 211). Dabei werden wichtige Grundlagen für soziale Widerstandsbewegungen gelegt, zum Beispiel „sustaining narratives" (Rose 1994: 39), die ständigen Transformationsprozessen unterworfen sind. Diese ‚Erzählungen' drücken sich auch im Style aus, der immer in Abgrenzung zu einer Mainstream Kultur gesehen werden soll und so die Community stärkt (vgl. ebd.: 61; Hebdige 1991: 94f).

Hip-Hop kann als „selbstreferentielles und selbstreflexives Universum" (Mikos 2003: 73) bezeichnet werden, da im Gegensatz zu vielen anderen Subkulturen die Intertextualität sehr

[81] http://www.hausamgern.ch/NJAHBIC/28turntables.html (letzter Zugriff 3.1.09)

stark ausgeprägt ist und das entstandene Kommunikationssystem hochgradig kodiert ist (vgl. ebd.; Bärnthaler 1998[82]). Verstärkt wird das durch die häufige Kooperation von Vertretern auch über nationale Grenzen hinaus, wie zum Beispiel im Falle der ‚Black August' Bewegung, die den Austausch zwischen US amerikanischen und kubanischen Künstlern fördert (vgl. Movimiento 2004: 40ff).

Einerseits wird „Hip-Hop als Zeichensystem" (Bärnthaler 1998[83]) so zum Mittel der Abgrenzung, um Freiräume für kreative Entfaltung, Autonomie und dissidente Politik zu schaffen (vgl. ebd.). Andererseits werden die kodierten Handlungsweisen und diskursiven Strategien verwendet, um den dominanten Diskurs und Herrschaftsstrukturen zu destabilisieren. Durch die Repräsentation des Marginalen, zum Beispiel das Ghetto, werden „verleugnete, stigmatisierte und ‚verruchte' Lebenswelten" (Scharenberg 2004: 24) in den Vordergrund gerückt, was Scharenberg als diskursive Revolte bezeichnet (ebd.). Ebenso steht das Partikulare durch den starken lokalen Bezug wie auch durch die oft personalisierten Raptexte in Opposition zu vereinfachenden Kategorien des dominanten Diskurs und ermöglicht so eine „Pluralisierung der Subjektpositionen" (ebd.: 33). Im Hip-Hop werden so die „herrschenden Repräsentationsverhältnisse" (Menrath 2003: 220) kritisiert und dekonstruiert.

Diskursive Strategien wie das ‚Signifying' werden ebenfalls eingesetzt, im linguistischen wie auch im übertragenen Sinne. Der Sprachgebrauch in Hip-Hop-Communities ist meist charakterisiert durch eine Umkodierung der Sprache, zum Beispiel durch die Verwendung von Dialekten oder Minderheitensprachen (vgl. Mitchell 2001; Menrath 2003). Neben grammatikalischen Veränderungen ist es vor allem das Vokabular, das durch Bedeutungsverschiebungen sowie Neologismen neu gestaltet wird (vgl. Bärnthaler 1998[84]). Mit einer Analyse des Skandals um Ice T's Song ‚Copkiller' zeigt Werner Zips, wie der Rapper als Figur des ‚Trickster' oder ‚Signifying Monkey' interpretiert werden kann, indem er die Polizei und die Plattenfirma als Vertreter der Übermacht gegeneinander ausspielt (Zips/Kämpfer 2001: 325–347).

Die Subversion im Hip-Hop kann also vor allem als Dekonstruktion des dominanten Diskurses gesehen werden. Mit Musikern wie Public Enemy oder KRS-One hat sich Rap als Gegendiskurs etabliert, der eine alternative Öffentlichkeit und autonome Räume schafft (vgl. Bärnthaler 1998). In fast jedem Land haben sich Hip-Hop-Formationen gebildet, die einen radikalen politischen Standpunkt einnehmen, jedoch ist die Militanz meist auf Per-

[82] http://www.hausamgern.ch/NJAHBIC/28turntables.html (letzter Zugriff 3.1.09)
[83] http://www.hausamgern.ch/NJAHBIC/28turntables.html (letzter Zugriff 3.1.09)
[84] http://www.hausamgern.ch/NJAHBIC/28turntables.html (letzter Zugriff 3.1.09)

formanz und verbale Artikulation beschränkt. Andererseits gibt es Zusammenarbeit mit Machtinstitutionen, um die Lebenssituation von sozial Marginalisierten zu verbessern, wie Klaus Raab anhand von Aidskampagnen in Tanzania zeigt (Raab 2006: 110ff).

4.3. Hip-Hop in Kuba

Auch auf Kuba wurde die US amerikanische Subkultur rezipiert und den Prozessen der lokalen Aneignung unterworfen. Dabei ergibt sich ein interessantes Beziehungsgeflecht im nationalen wie auch internationalen Kontext. Alan West-Durán beschreibt den kubanischen Hip-Hop als Produkt einer doppelten Diaspora, da er in einem „dynamic and powerful transnational Caribbean and Afrodiasporic dialogue" (West-Durán 2004: 6) entsteht (ebd.). Im hegemonial geprägten Konflikt mit den USA wurde kubanischer Rap wie Rockmusik mit Kulturimperialismus des nördlichen Nachbarn assoziiert und sollte daher einer „Kubanisierung" unterzogen werden, um als nationales Kulturgut anerkannt zu werden (vgl. Hernández Baguer[85]). Für das kubanische System bedeutete die Hip-Hop-Bewegung eine Herausforderung, weil sie marginalisierte Stimmen repräsentierte, die, wie die etablierte kubanische Musikwissenschaftlerin Grizel Hernández Baguer bemerkt, im Widerspruch zum Ideal des nationalen Sozialismus steht (vgl. ebd.) und so auf die oft ausgeblendeten sozialen Missstände im heutigen Kuba hinweist.

Nach meinem ersten Feldforschungsaufenthalt war ich überzeugt, dass diese faszinierende subkulturelle Bewegung kaum Aufmerksamkeit im akademischen Bereich gefunden habe. Im Laufe meiner Recherchen stellte sich jedoch heraus, dass die Anfänge und die Entwicklung des Hip-Hop auf Kuba bis ca. 2004 gut dokumentiert sind. Differenzen der Darstellungen sind besonders deutlich hinsichtlich der Bedeutung von Ethnizität und Rassismus. Während Hernandez und Garofalo die kosmopolitische Identität der *Raperos*[86] betonen (Hernandez/Garofalo 2004: 102f), bezeichnet Fernandes strukturellen wie auch gesellschaftlichen Rassismus als wichtigen Faktor für die Konstituierung der Subkultur auf Kuba (Fernandes 2006: 88ff)[87]. Unbestreitbar ist jedoch, dass sich Hip-Hop als soziale Bewegung und besonders Rap als Ausdrucksmittel in der *Período Especial* etablierte (vgl. Hernández Baguer [88]), die von der Marginalisierung der ökonomisch Schwächeren wie auch von zunehmendem Rassismus geprägt war.

---

[85] http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/GrizelHernandez.pdf (letzter Zugriff 3.1.09)

[86] Der spanische Begriff *Raperos* wird meistens allgemein für Mitglieder der Hip-Hop-Bewegung verwendet, unabhängig davon ob sie selbst rappen oder nicht. Allerdings grenzen sich manche der Underground Rapper davon ab und bezeichnen sich als MCs um sich von kommerziellen Musikern und Regueton abzugrenzen.

[87] Für eine ausführliche Behandlung dieser Thematik vgl. Perry (2004).

[88] http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/GrizelHernandez.pdf (letzter Zugriff 3.1.09)

4.3.1. Der Ursprungsmythos: Alamar – Peripherie Havannas, Oriente – Peripherie Kubas

Wer nach dem Ursprung von Hip-Hop auf Kuba fragt, wird in der Regel als unmissverständliche Antwort den Namen *Alamar*, eine Vorstadt von ‚La Habana', erhalten, was in zahlreichen Medienberichten über die Bewegung reproduziert wird (zum Beispiel: Edwards 2007; Henkel 2005[89]). Oft wird auf die Parallelen der Zustände in der Plattenbausiedlung nach sowjetischem Modell und den South Bronx in den Siebzigern hingewiesen: Dislokation, instabile soziale Netzwerke, eine zunehmende soziale Marginalisierung u.a. (vgl. Fernandes 2006: 87). Mit Radioantennen wurden hier Radiosendungen aus Miami empfangen, die den ersten Zugang zu Rapmusik aus den USA darstellten.

Ähnlich beschreibt DJ Muerto, wie er und seine Freunde in Vedado, einem anderen Stadtviertel Havannas, in den frühen 80er Jahren Songs vom US amerikanischen Rundfunk auf Audiokassetten aufzeichneten und als Diskjockeys tätig wurden (Interview DJ Muerto, 4.1.08: 18:00). Auch er beansprucht sein *Barrio* (Viertel) als Ursprungsort für die Hip-Hop-Bewegung. Was in der Hauptstadt kaum Erwähnung findet, ist, dass auch im Osten der Insel die Subkultur schon früh verbreitet war. Einerseits war der Einfluss von jamaikanischem Raggamuffin sehr bedeutend, aber auch Musikformen aus Spanisch sprachigen Ländern wie Puerto Rico, die der Rapmusik sehr ähnlich sind (Interview Skiudys 20.12.07; Interview Mr.Cobre 18.12.07: 17:00). Andererseits war der Militärstützpunkt in Guantanmo eine Quelle für Musikaufnahmen, wie er auch Interaktionen mit Nordamerikanern ermöglichte (vgl. Mennel 2005), wodurch die stärkere Verbreitung von Breakdance erklärt werden kann.[90]

Tatsache ist, dass an verschiedenen Orten auf der Insel parallel die Jugendlichen Interesse an der Hip-Hop-Kultur entwickelten. Voraussetzung waren sowohl Radio- und Fernsehsendungen mit afroamerikanischer Musik sowie regelmäßige Veranstaltungen in Nachtlokalen mit derselben (Interview DJ Muerto, 4.1.07: 2:40; Interview Skiudys, 20.12.07: 6:30). ‚Black Music' wurde unter dem Begriff *Moña* zusammengefasst (vgl. Hernandez/Garofalo 2004: 106), die breit rezipiert wurde. Mit den neuen Musikprodukten des US Hip-Hop wurden bald sogenannte *Bonches*[91], Straßenfeste, und Privatfeste veranstaltet, besonders in urbanen Räumen (vgl. Her-

[89] http://www.siafu.ca/files/pdf/Siafu-Jan-Feb.pdf??;
http://www.norient.com/html/show_article.php?ID=71 (letzter Zugriff 3.1.09)

[90] Diese Ignoranz gegenüber den Entwicklungen in *Oriente* kritisieren viele Vertreter der Hip-Hop-Bewegung, die aus dem Osten stammen. So beansprucht auch Mr.Cobre den Ursprung des Hip-Hop in Kuba für seinen Herkunftsort: "La primera base de Hip-Hop está en Guantanamo, despues segunda base en La Habana" (Das erste Fundament des Hip-Hop ist in Guantanamo, danach die zweite in La Habana) (Interview Mr.Cobre, 18.12.07: 9:50).

[91] Auch heute sind *Bonches* noch weit verbreitet in vielen Teilen der Insel, wobei vor allem Reggae Musik gespielt wird und live gesungen wird. Die Veranstaltungen gleichen auf diese Weise stark den ursprünglichen Hip-Hop-Jams in den Bronx.

nández Baguer[92]). Da die technische Ausrüstung begrenzt und DJing damit kaum möglich war, stand Breakdance vorerst im Vordergrund der Hip-Hop-Bewegung (vgl. Hernandez/Garofalo 2004: 91). Ähnlich wie bei den US-amerikanischen ‚B-Boys' und ‚B-Girls' bildeten sich Formationen, die in ständigem Wettstreit standen (Interview DJ Muerto, 4.1.08: 20:20).

Abbildung 4: Eine Reggae Straßenparty, „Bonche", in Santiago de Cuba

Anfang der 90er wurde der zunehmend stärkeren Bewegung in ‚La Habana' eine öffentliche Einrichtung, die Open Air Bühne *La Piragua* am Malecón, zur Verfügung gestellt, was von der *Asociación Hermanos Saiz* (AHS)[93] unterstützt wurde. Nach der Schließung 1994 ergriff ein DJ und Rapper die Initiative und etablierte eine regelmäßige Veranstaltung in einem Club, eine sogenannte *Peña,* die besonders Rappern einen Raum gab ihre Kunst weiterzuentwickeln (vgl. Fernandes 2006: 90; Hernandez/Garofalo 2004: 92). Diese Orte im Zentrum der Hauptstadt dienten der Netzwerkbildung und dem Austausch von Wissen wie auch Tonträgern, wodurch die Bewegung sich immer mehr etablierte (Interview DJ Muerto, 4.1.08: 34:00).

In diesem Umfeld wurde ein Verband von Rappern gegründet, die schließlich 1995 das erste *Festival de Rap* in *Alamar* organisierten (vgl. Fernandes 2006: 90). Dieses Event hat

[92] http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/GrizelHernandez.pdf (letzter Zugriff 3.1.09)
[93] Die AHS ist eine offiziell unabhängige Organisation zur Förderung kultureller Aktivitäten von kubanischen Jugendlichen. Sie ist der *Unión de Jóvenes Cominstas* (UJC) der Partei quasi unterstellt (vgl. Fernandes 2006: 90).

bis heute nachhaltigen Einfluss auf die Hip-Hop-Bewegung. *Raperos* aus dem ganzen Land trafen sich hier in den folgenden Jahren. Den Jugendlichen wurde der Zugang zu mehr Informationen und einem umfassenderen Bild über die Subkultur ermöglicht. Recluso-Uno erinnert sich an seine Erfahrungen auf den darauffolgenden jährlichen Festivals: "el festival fue enseñanza; nos dio cuenta que el Hip-Hop era más que rima, más que cogían los discos, los grabadores, más que eso!" (Interview Recluso Uno, 4.1.08: 2:00)[94]. Bis heute werden die Festivals in Alamar veranstaltet, was dem Vorstadtviertel den Ruf der „Ciudad del rap", Stadt des Rap, einbrachte (Interview Insubordinado 17.12.07: 2:00).

Abbildung 5: Graffitis in Centro Habana: Das Malen wird hier für Ausländer ermöglicht wogegen die kubanischen Grafiteros nur wenig Zugang zu Material und Flächen haben.

Rap entwickelte sich unter diesen Rahmenbedingungen zum zentralen Ausdrucksmittel des kubanischen Hip-Hop[95]. Verschiedene Elemente der US amerikanischen Subkultur wurden adaptiert und transformiert, um die Lebensrealitäten der Generation der *Período Especial* in

[94] „Das Festival war Erziehung; uns fiel auf, dass Hip-Hop mehr war als reimen, mehr als die Platten wiedergaben, mehr als die Tontechnik, es war mehr!"

[95] Die anderen Elemente der Subkultur rückten in den Hintergrund. Breakdancing ist heute in Kuba nicht mehr weit verbreitet. DJing ist durch die mangelnde technische Ausrüstung stark benachteiligt (Interview DJ Yary, 4.1.08). Auch Graffiti Kunst war aufgrund des Mangels an Sprühdosen eingeschränkt, jedoch wird oft mit anderen Farben gemalt. Allerdings ist die Einstellung der Regierung dazu zweifelhaft: kubanische *Graffiteros/Graffiteras* werden nicht unterstützt, ausländischen Sprayern werden Wände in der Innenstadt zur Verfügung gestellt. In einigen Projekten wie *La Fabri-K* in der Hip-Hop-Community wird versucht, alle Elemente der Subkultur zu fördern.

Worte zu fassen. Im Wettstreit des Festival de Rap etablierten sich heute bekannte Musikgruppen wie Primera Base, Doble Filo, Amenaza, Obsesión, Instincto oder Anónimo Consejo, die von anderen Raperos auch *Vanguardia del Rap Cubano* (Avantgarde des kubanischen Rap) genannt werden. Ihre Texte zeichnen sich durch starke Sozialkritik aus, oftmals gepaart mit Patriotismus aus (vgl. Fernandes 2006; Wunderlich 2006). Das wird besonders deutlich in dem Song ‚Las Apariencias Engañan' von *Anónimo Consejo:*

Por mí Cuba lo doy todo soy feliz	Für meauf Kuba gebe ich alles, ich bin glücklich, und du rügst mich immer wieder, lass mich frei,
Y tú sigues reprendía en mí,	
suéltame a mí	
No te confundas con la	Lass dich nicht verwirren
arena que pisas	vom Sand, auf den du trittst
Dos pasos más y se te recuerdas	Zwei Schritte mehr und du erinnerst dich, dass du in einer Devisenzone bist
que estas en área divisa	
Varadero	Varadero
Todo no es como lo pintan	Es ist nicht alles wie es gemalt wird und ich gehe weiter konfrontiert mit den Problemen, ertrage mit meiner Hand das heiße Eisen
y yo sigo aquí de frente a los problemas	
Aguantando con mi mano el hierro caliente	
Sin pasarme por la mente coger una balsa	Ohne dass mir der Gedanke käme ein Floß zu nehmen
Y probar suerte en	Und mein Glück zu versuchen
otra orilla - a 90 millas	An einem anderen Ufer – 90 Meilen weiter, nicht alles ist wie es gemalt wird, und ich bleibe hier
Todo no es como lo pintan	
y yo sigo aquí	
Cada paso en la calle es una preocupación	Jeder Schritt in der Straße macht Sorgen,
Extranjero en busca de comunicación	Ausländer die mit der Bevölkerung Kontakt suchen,
Con la población,	
5 minutos de conversación	5 Minuten Konversation
Policía en acción sin explicación	Polizei in Aktion ohne Erklärung
Andando pa' la estación	Ab zur Polizeistation
Trabajes o no trabajes,	Arbeitest du oder nicht,
ellos no pueden creer	sie glauben dir nicht,
Que estés hablando de cualquier otra cosa	dass du über andere Sachen sprichst,
Que no sea de negocio (de madre socio)	die nichts mit Geschäften zu tun haben
Coge tu acta de advertencia (...)	Nimm deine Verwarnung mit (…)
Yo que vivo y muero aquí	Ich der hier lebt und stirbt
Yo que nací con el concepto y el ideal de José Martí	Ich der geboren wurde mit dem Konzept und dem Ideal von José Martí
Déjate de abuso (...).	Hör auf mit dem Missbrauch (…).

(Anónimo Consejo: 'Las Apariencias engañan', 2005)

Abbildung 6: Anónimo Consejo, Vertreter der Vanguardia, bei einem Konzert im Casa de la Musica von Nuevo Vedado

4.3.2. Institutionalisierung der kubanischen Hip-Hop-Bewegung

Obwohl die kubanische Hip-Hop-Bewegung von ihren Anfängen bis heute vor allem auf informellen Netzwerken basiert, ist das jährliche *Festival de Rap* von zentraler Bedeutung. Die Veranstaltung animierte Rap Konzerte in anderen Lokalitäten, besonders in den *Casas de la Cultura* (vgl. Hernandez/Garofalo 2004: 96f). Die Organisation oblag meist der AHS, die relativ unabhängig von der Regierung agierte. Auch der Initiative von Einzelpersonen ist die Förderung des kubanischen Rap zu verdanken, wie Pablo Herrera als wichtiger Musikproduzent, Ariel Fernández als DJ wie auch Kulturkritiker oder Nehanda Abiodun (vgl. Fernandes 2006: 90ff). Letztere ist eine Aktivistin der ‚Black Power'-Bewegung in den USA, die auf Kuba im Exil lebt[96]. Abiodun formte die Bewegung nicht nur ideologisch (vgl. Wunderlich 2006: 171f), sondern organisierte den Austausch mit der US amerikanischen Hip-Hop-Community, vor allem mit dem ‚Black August Hip-Hop Project'. Diese Vereinigung brachte bekannte *Underground* Rapper wie Black Star, Dead Prez oder Paris zum Festival in ‚La Habana' und organisierte Konzerte von kubanischen Rappern in den USA (vgl. Fernandes 2006: 92f).

[96] Auch Assata Shakur der Black Panthers lebt im Exil in Kuba. Da sie die Taufpatin von Tupac Shakur ist, hat ihre Präsenz auf der Insel einen hohen symbolischen Wert.

Im Gegensatz dazu war die Unterstützung auf Seiten der Regierung am Anfang sehr gering. Beim ersten Festival war die zur Verfügung gestellte technische Ausrüstung minderwertig und es wurde kaum darüber berichtet (vgl. Hernandez/Garofalo 2004: 95f)[97], dasselbe zeigte sich auch bei anderen Events. Das änderte sich Ende der 90er, als kubanische Rapmusik nicht nur von offizieller Stelle als ‚authentisch' anerkannt wurde (Henkel 2005[98]), sondern ihr auch finanzielle Förderung gewährt wurde[99]. Die Regierung widmete angesichts der wachsenden Zahl von Jugendlichen in der Hip-Hop-Bewegung, des großen Erfolges des jährlichen Festivals wie auch des internationalen Erfolgs vor allem der Gruppe Orishas der Subkultur mehr Aufmerksamkeit. Bis dahin waren es die kommerziell ausgerichteten Gruppen, die Rap meist mit anderen kubanischen Musikrichtungen mischten, wie SBS oder Cubanitos 2001, die sowohl in den Medien wie auch auf Konzerten auf Kuba vertreten waren (vgl. Fernandes 2006: 118). Jetzt erkannte die Regierung, dass die Förderung von *Underground* Hip-Hop nicht nur ihrem Image nach außen im Hinblick auf Toleranz zu Gute kam, sondern auf diese Weise die Kontrolle über *Raperos* mit radikalen, sozialkritischen Texten auch eher möglich war.

So wurde 2001 die *Agencia Cubana de Rap* gegründet, die von anderen *Empresas* unabhängig ist und direkt dem *Instituto Cubano de Música* untersteht. Einige bekannte Hip-Hop-Gruppen wurden von der Agentur engagiert, wie Obsesión oder Anónimo Consejo, die sich innerhalb der Revolution verorten und die staatliche Anerkennung sehr schätzten. Seitdem ist die Agentur neben AHS Organisator von allen offiziellen Hip-Hop-Events. Diese Einbindung von Hip-Hop in offizielle Strukturen machte es möglich, dass Raperos bei staatlich organisierten Veranstaltungen mitwirken können. Ihre Auftritte in Schulen, bei offiziellen Anlässen und in kulturellen Einrichtungen schaffen ein größeres Publikum in der Gesamtgesellschaft (vgl. Henkel 2005 [100]).

Allerdings stellte sich schon bald heraus, dass sich durch die Gründung der staatlichen Institution nicht viel änderte: "rappers complained that the problems of discrimination, marginalization, and lack of resources were still as bad as they had always been" (Fernandes 2006: 123f)[101]. Hinzu kam, dass die erste Direktorin für den Posten denkbar ungeeignet

[97] Technisches Equipment wurde Ende der 90er von *Black August* durch Benefizkonzerte in den USA zur Unterstützung der kubanischen Hip-Hop-Bewegung gestiftet (vgl. Hernandez/Garofalo 2004: 96f).
[98] Der Kulturminister Abel Prieto erklärte 2001 Rock und Rap zu authentischer kubanischer Musik.
[99] Ein Artikel von Danny Hoch (http://www.villagevoice.com/1999-09–28/music/not-only-built–4-cuban-bronx/1), den man mir in Kuba am CIDMUC als Literaturquelle angab, spricht von einer Förderung von 50.000 US Dollar für das Festival 1999, das zum Beispiel für Transportkosten, Unterkunft und Versorgung der Raperos aus dem ganzen Land aufgewendet wurde. Allerdings konnte ich keine weiteren Informationen über Förderungen bzw. eine Bestätigung dieser Zahl finden.
[100] http://www.norient.com/html/show_article.php?ID=71 (letzter Zugriff 3.1.09)
[101] Hier sei angemerkt, dass der Regionalismus auch stark zum Tragen kommt. Die Institution ist nur in der Hauptstadt vertreten und die inkorporierten Musikgruppen stammen fast ausschließlich aus La Habana (Interview Skiudys 2.1.08: 1:00).

war, das sie weder zu der Hip-Hop-Community gehörte noch viel Interesse dafür zeigte (Interview Mestizo, 10.12.07: 15:00). Die Kontrolle über die Musikproduktion wurde jedoch umgehend stärker, was sich vor allem in der Zensur zeigte (Fernandes 2006: 124). Sujatha Fernandes spricht das Dilemma der Hip-Hop-Künstler, die der Agentur angehören, an: einerseits sehen sie sich als Vermittler zwischen der Revolution und der breiten Masse von frustrierten Jugendlichen (ebd.: 85f), andererseits haben sie durch ihre Position in der Institution ihre Autonomie verloren (ebd.: 124).

4.3.3. Hip-Hop heute in ‚La Habana'

Der Großteil der heute bekanntesten Vertreter des kubanischen Hip-Hop stammt aus ‚La Habana'. Neben dem jährlichen Festival gibt es hier auch zahlreiche Lokalitäten, die mehr oder weniger regelmäßige Hip-Hop-Partys veranstalten. Im Kulturzentrum *La Madriguera,* das zur AHS gehört (vgl. Henkel 2005[102]), sowie im *Parque Almendares* finden Konzerte statt, hinzu kommen zahlreiche Nachtclubs, die entweder Live Performances oder kubanische Hip-Hop-DJs bieten. Viele junge Menschen, die sich weniger von kommerzieller Musik in Radio und Fernsehen, sondern mehr von den sozialkritischen Raps der *Underground* Szene angezogen fühlen, kommen hier in den Kontakt mit der Hip-Hop-Community (Interview DJ Yary, 4.1.08: 32). Die Subkultur bietet durch die kreativen Elemente, Style und alternative Ideologien nicht nur Freiräume, sondern auch eine Möglichkeit der Abgrenzung zur Gesamtgesellschaft, die von einer zunehmenden sozialen Erosion und konsumeristischen Lebenseinstellung geprägt ist (Interview Papá Humbertico, 21.12.07: 8:20; 3.1.08: 2:00).

Da die Hauptstadt uneingeschränktes kulturelles wie auch wirtschaftliches Zentrum ist, sind Produktions- wie auch Distributionsverhältnisse für alle Musiker hier besser, sowohl wenn sie in informellen Tonstudios arbeiten oder ein ausländisches Label finden wollen. Besonders Letzteres ist in ‚La Habana' leichter möglich und wie der Erfolg von der Gruppe ‚Orishas', die bei EMI unter Vertrag stehen, aber in Frankreich leben, gezeigt hat, auch durchaus attraktiv. Gerade durch diesen Prozess der Vermarktung wird die Hip-Hop-Community immer mehr entzweit: in den kommerziellen und den *Underground* Rap. Schon früh machte sich diese Spaltung bemerkbar (vgl. Fernandes 2006: 86), die heute ein ganz prägendes Merkmal der Bewegung ist (siehe Kapitel 4.4.; Kapitel 5.3.).

[102] http://www.norient.com/html/show_article.php?ID=71 (letzter Zugriff 3.1.09)

Abbildung 7: Konzert von Anónimo Consejo und anderen Bands im Kulturzentrum Madriguera

4.4. *‚La Segunda Generación'* – Aktuelle Trends in der Hip-Hop-Bewegung der Hauptstadt

Trotz der überwiegend enthusiastischen und positiven Berichten über die Entwicklung der Hip-Hop-Bewegung auf Kuba befindet diese sich seit etwa drei Jahren in einer Krise. Das Ausbleiben des jährlichen Rapfestivals sowie die drastische Limitierung von Auftrittsmöglichkeiten und Lokalitäten allgemein sind offensichtliche Symptome dieser Entwicklung (Interview DJ Yary, 4.1.08: 18:00; Interview Mestizo, 19.12.07: 10:00). Von offizieller Seite wird das zum Beispiel damit begründet, dass Hip-Hop seine soziale Funktion schon erfüllt hat (Acosta 2007[103]) oder die junge Musikrichtung *Reguetón* beim Publikum besser ankommt (vgl. Hernández Baguer/Casanella Cué 2005). Viele Betroffene, also junge Musiker, die sich weiterhin Hip-Hop widmen, interpretieren die Entwicklung als Folge einer bewussten strukturellen Ausgrenzung sozialkritischer Stimmen. Die Regierung versuche durch die Kontrolle der Institutionen, der äußerst niedrigen Medienpräsenz und der Förderung kommerzieller Musik den „revolutionären" Hip-Hop, trotz der offiziellen Anerkennung, zu schwächen (vgl. Acosta 2007 ebd.; Interview Mestizo, 10.12.07: 22:00; Interview Insubordinado, 17.12.07: 12:00).

[103]http://ipsnews.net/news.asp?idnews=36988 (letzter Zugriff 3.1.09)

Die Bewegung ist allerdings auch destabilisiert durch die massive Emigration, da in den letzten Jahren bekannte *Underground Raperos* wie zum Beispiel Las Krudas oder Los Paisanos sowie andere zentrale Persönlichkeiten wie Ariel Fernández das Land verlassen haben. Andere haben sich lukrativeren Musikrichtungen zugewendet, vor allem dem *Reguetón*. Die nächste Generation von sozialkritischen Rappern kritisiert dieses profitgeleitete Denken genauso wie Kompromisse gegenüber staatlichen Institutionen (Interview Insubordinado, 17.12.07: 3:00). Hinzu kommt die steigende soziale Ungleichheit als Faktor für eine Radikalisierung und Politisierung der *Underground* Bewegung in ‚La Habana'. So kommentiert Pablo Herrera in dem Magazin *Movimiento* der Rapagentur: "[La Segunda Generación] Es fuego, humo por el capó (…). Está muy bien, pero te digo, lo estoy oyendo un poco agresivo, muy serio" (Movimiento 2004: 27)[104].

Unter diesen Rahmenbedingungen wird für die *Segunda Generación* der kubanischen Hip-Hop-Bewegung die Dichotomie kommerzielle und *Underground* Musik zu einem zentralen Deutungsmuster. *Underground* sollte hier jedoch nicht nur als Konzept gesehen werden, sondern auch als Genre im kubanischen Hip-Hop, das sich besonders in ‚La Habana' als Protestbewegung profiliert hat. Allerdings befasst sich die vorliegende Forschung auch mit Vertretern anderer Genre, die sich selbst ebenso als *Underground* sehen und im Widerstand verorten.

4.4.1. Zentrale Charakteristika der ‚Segunda Generación'

Die Repräsentanten der zweiten Generation, mit denen ich in den letzten zwei Jahren zusammengearbeitet habe, lassen sich nur schwer pauschal beschreiben. Hinsichtlich ihrer Lebensumstände, Identitätskonstruktionen, Ideologien und ihrer Verortung bzw. Zuschreibungen gegenüber den anderen Mitgliedern der Hip-Hop-Community unterscheiden sie sich teilweise sehr stark. Insgesamt teilen sie jedoch die Erfahrung von Marginalisierung, bezeichnen sich per Eigendefinition als *Underground* Rapper und sehen Hip-Hop – wenn auch nicht immer primär – als Ausdrucksmittel von Widerstand.

Hauptsächlich arbeitete ich im Zentrum von ‚La Habana', in den Vierteln *Centro Habana* und *Habana Vieja,* die zwar geografisch nicht die Peripherie der Hauptstadt darstellen, aber deren Bewohner innerhalb dieser Zone von einer zunehmenden Ausgrenzung betroffen sind. Während die *Habaneros* unter ihnen sich von der besonders im Zentrum ausgelebten Konsumgesellschaft distanzieren, fühlen sich die Zugewanderten aus dem Osten unter mei-

[104] „[Die zweite Generation] ist Feuer, Rauch aus der Kühlerhaube (…). Sie ist sehr gut, aber ich sage dir, mir kommt es aggressiv vor, sehr ernst".

nen Interviewpartner genau davon angezogen und versuchen sich darin durch ihre Musik oder kriminelle Aktivitäten zu behaupten. Daher ist es einigen von ihnen wichtig, ihre Demo CDs an Touristen zu verkaufen, wie Los Sicarios, andere lehnen jede kommerzielle Verwertung ihrer Musik ab, zum Beispiel Satira&Mestizo.

Abbildung 8: Trotz sehr unterschiedlichen Auffassungen bezüglich der Vermarktung ihrer Musik sympathisieren Donaton und Mestizo

Durch die Limitierung von Konzerten und anderen Veranstaltungen sowie die Ablehnung der staatlichen Medien gegenüber ihren Musikprodukten, ist für die *Raperos* heute Studioarbeit von großer Bedeutung (Interview Mestizo, 19.12.07: 13:00). Produktions- und Distributionskanäle sind so „privatisiert", wobei die für lokale Verhältnisse teuren Tonaufnahmen oft von ausländischen Bekannten finanziert werden (ebd.; Interview Insubordinado, 22.12.07: 33:30). Diesem hohen Stellenwert von Musikstudios hat *Real Setenta*[105], das von Rapper und Produzent Papá Humbertico betrieben wird, den hohen Bekanntheitsgrad und die zentrale Bedeutung für das Netzwerk der *Underground* Bewegung wohl zu verdanken. Mittlerweile ist das Musikstudio durch den Verlust des Vertrauens in staatliche Institutionen und beding durch den Mangel an anderen Freiräumen als Treffpunkt für Austausch von Ideen wie auch Musikprodukten sehr wichtig, was zahlreiche Tribute in Tonaufnahmen, die in *Real Setenta* entstanden sind, zur Folge hat (vgl. auch Cubanet, 15.1.07)[106].

Abbildung 9: Donaton und Skiudys bei Aufnahmen im Studio Real 70, das recht einfach eingerichtet ist

[105] Der Name Real Setenta ist zusammengesetzt aus dem Namen der Straße und der Hausnummer von Papá Humbertico im Vorort *Barreras*. Ein gleichnamiger Dokumentarfilm über das Studio, Papá Humbertico, und einige der Raperos und Raperas, die damit verbunden sind, soll bald erscheinen, siehe: http://www.callereal70.com/

[106] (http://www.cubanet.org/CNews/y07/jan07/18e4.htm, 12.10.08)

Abbildung 10: Papá Humbertico (links) ist sowohl Rapper wie auch Musikproduzent

Die Texte sind entsprechend der zugespitzten sozialen Situation, die die Rapper als Teil der ärmeren Bevölkerungsschichten erleben, radikal und artikulieren immer wieder offen politische Opposition (z.B. Juventud Re-verde, Satira&Mestizo). Andere kritisieren heftig die Konsumgesellschaft und die materiellen Werte, die auf Kosten der sozial Benachteiligten etabliert wurden (z.B. Papá Humbertico, Juventud Re-verde, Satira&Mestizo). Jedoch gibt es auch Raperos, die sich mehr am US amerikanischen ‚Gangsta Rap' orientieren und aus individueller Perspektive über ihre Lebensumstände rappen (z.B. Los Sicarios). Anhand der subversiven Strategien (siehe Kapitel 5.) wird deutlich, dass diese Inhalte aber nicht als reine *Crónica Social* (Sozialchronik) gesehen werden können, sondern politischen Widerstand ausdrücken.

Während sich die Inhalte der Texte oft nicht drastisch von denen der ersten Generation unterscheiden, sind es die politische Intention, ihre Kompromisslosigkeit, die Distanzierung zu Institutionen und ihre klare Opposition zur kubanischen Regierung, die die zweite Generation charakterisieren (Interview Insubordinado, 17.12.07: 3:40). So weist MC Magia im Gespräch darauf hin, dass nicht nur politische Aspekte im Rap behandelt werden sollten, sondern mehr gesellschaftliche Prozesse und Identitätsbildung (Interview MC Magia, 6.1.08: 50:00). Die Argumentation vieler Vertreter der *Segunda Generación* drückt sich in Mestizos Worten aus: "Es una obligación decir la verdad; pero no soy político, no me interesa por la política – es solo que en ese país todo está politizado" (Interview Mestizo,

10.12.07: 10:30)[107]. Allerdings darf dabei nie vergessen werden, dass auch mit wenigen Ausnahmen diese Raperos sich innerhalb der Revolution, die hier nicht gleichzusetzen ist mit der Regierung, verorten bzw. das Konzept *Revolución dentro de la Revolución* (siehe Kapitel 5.2.) in der Hip-Hop-Bewegung noch immer zentral ist[108].

Yompy von Junior Clan beschreibt das Verhältnis zwischen der ersten und zweiten Generation so, dass sie eigentlich dieselbe Mission hätten, aber entsprechend der Verschärfung der sozialen Situation sich auch die Musik verändert habe: "La situación es más critica, nosotros somos más fursiosos" (Interview Yompy, 30.12.07: 21:30)[109]. Das spiegelt sich auch in den Erzählungen einiger *Raperos* über die Anfänge ihrer musikalischen Karriere wider. Sowohl Satira als auch Insubordinado begannen unabhängig voneinander im Militärdienst zu rappen. Obwohl sie die Musik schon vorher kannten, schien es ihnen in dieser prekären Situation notwendig, die Erfahrungen von Repression und Ungerechtigkeiten[110] in Rap auszudrücken und zu verarbeiten (Interview Satira, 14.12.07: 1:00; Interview Insubordinado, 17.12.07: 16:30). Die Motivation zu rappen war also primär jene, ihren Widerstand gegen das System auszudrücken, während einige andere wie Donaton oder Toño behaupten, mit dieser Musik aufgewachsen zu sein und sie daher das naheliegendste Ausdrucksmittel für jegliche Erfahrungen im Leben ist (Interview Donaton und Toño, 19.11.06: 17:00).

Obwohl Widerstand und die Einigkeit des *Underground* Hip-Hop als subversive Bewegung für viele der Rapper im Vordergrund stehen (Interview Insubordinado, 17.12.07: 20:00), zeigt sich, dass Hip-Hop als breit umfassende Subkultur für die jungen Menschen von Bedeutung ist (Interview Donaton, 6.1.08: 2:20). Ihr soziales Netzwerk ist größtenteils innerhalb der Community angesiedelt, was sie nicht nur mit politisch Gleichgesinnten zusammenführt, sondern ein alternatives Wertesystem, Kommunikationsstrukturen und Freiräume bietet. Papá Humbertico singt daher:

Hip-Hop es mi causa es mi credo y posición,	Hip Hip ist meine Mission mein Kredo und meine Positionierung,
Hip-Hop mi naturaleza, mi mayor pasión.	meine Natur, meine größte Leidenschaft.
(...)Hip-Hop yo represento al hablar al	(…) Ich repräsentiere Hip-Hop beim

[107] „Es ist eine Pflicht die Wahrheit zu sagen; aber ich interessiere mich nicht für Politik, eigentlich interessiere ich mich nicht für Politik, aber in diesem Land ist alles politisiert".
[108] Im Gegensatz dazu lehnen die Sicarios, die aus dem Osten der Insel und aus sehr armen Verhältnissen stammen, das Castro Regime kategorisch ab und haben auch kein Vertrauen in dessen Ideologie. Sie orientieren sich vorwiegend an demokratischen, kapitalistischen Ländern (informelle Gespräche).
[109] „Die Situation ist kritischer, wir sind wütender".
[110] Satira erzählt zum Beispiel von mangelnder Versorgung, die zum Tod seines Freundes im Militärdienst führte. Die Aufseher versuchten auch die jungen Männer vom Rappen abzuhalten, zerstörten ihre Notizen und peinigten sie (Interview Satira, 14.12.07: 6:00; 23.12.07: 4:00).

caminar,	Sprechen, beim Gehen,
Hip-Hop mi expresión mi manera de actuar.	Hip-Hop mein Ausdruck meine Verhaltensweise,
(...)Hip-Hop mi socialismo revolución y bandera,	(…) Hip-Hop ist mein Sozialismus Revolution und meine Flagge,
Hip-Hop mi consigna de luchar otra manera.	Hip-Hop meine Parole auf andere Art zu kämpfen.
(...)Hip-Hop es el valor la rebeldía el cimarronaje,	(…) Hip-Hop ist Mut Rebellion Cimarrón zu sein,
Hip-Hop es el amor la poesía el mensaje.	Hip-Hop ist Liebe Poesie und Botschaft.
Hip-Hop es ese tatuaje que va marcando mi vida,	Hip-Hop ist das Tattoo, das mein Leben prägen wird,
Hip-Hop es mi escape mi solución mi salida.	Hip-Hop ist meine Flucht meine Lösung mein Ausweg.
Hip-Hop sanó mis heridas en la oscuridad fue mi luz,	Hip-Hop heilte meine Wunden war mein Licht im Dunkeln,
Hip-Hop mi religión mi dios mi Jesús.	Hip-Hop ist meine Religion mein Gott mein Jesus.
(Papá Humbertico: ‚5, 11, 83 Hip-Hop', 2007)	

4.4.2. Negative Konsequenzen für die ‚Segunda Generación' durch die Institutionalisierung des Hip-Hop in Kuba

Trotz der Einrichtung der *Agencia Cubana de Rap* erhält die Hip-Hop-Bewegung wenig Unterstützung von staatlichen Stellen. Hinweis darauf geben die immer noch äußerst niedrige Medienpräsenz sowie der Zugang zu Lokalitäten (Interview Mestizo, 19.12.07: 13:00; Interview Insubordinado 17.12.07: 12:00). In der Gesellschaft herrscht daher auch mangelndes Interesse an und Wissen über *Underground* Hip-Hop, was die Rapper vor allem auf die von ihnen heftig kritisierte Falschdarstellung in den öffentlichen Medien zurückführen (Interview Recluso-Uno, 4.1.08: 6:30). Das Vertrauen in staatliche Strukturen existiert folglich in der *Segunda Generación* kaum mehr[111].

Besonders die Rapagentur hat unter den *Underground* Rappern einen äußerst negativen Ruf, da sie ihre Mitglieder zwar wie alle staatlichen *Empresas* unterstützt, unter diesen aber fast keine Vertreter der *Segunda Generación* sind, dafür *Reguetoneros,* die sehr kommerzi-

[111] Fast alle Rapper aus La Habana (Juventud Re-verde, Satira&Mestizo, Papá Humbertico) erwähnen in diesem Zusammenhang den Verlust von Ariel Fernández, der vor einigen Jahren ausgewandert ist. Er war eine der wenigen Personen, die Teil der Hip-Hop-Bewegung wie auch staatlicher Institutionen war. Hinzu kam, dass er durch seine unermüdliche Arbeit als Journalist wie auch Kulturkritiker Informationen über die Subkultur in der Gesellschaft verbreitete.

elle Musik machen (Interview Papá Humbertico, 3.1.08: 18:00). Auch die neue Direktorin der Agentur, MC Magia, kann sich nicht erklären nach welchen Prinzipien die Mitglieder bisher ausgesucht wurden (Interview MC Magia, 6.1.08: 33:00). Schon bald nach der Gründung stellte sich heraus, dass die Agentur auch Auslandsreisen für Künstler kaum erleichterte (ebd.), sondern im Gegenteil für Nicht-Mitglieder erschwerte[112]. Daher fühlen sich die meisten Rapper durch die Agencia in der kubanischen Gesellschaft, in den Medien sowie auch im Ausland nicht repräsentiert (Interview Papá Humbertico, 3.1.08: 19:30).

Diejenigen Mitglieder der Rapagentur, die tatsächlich zur *Vanguardia* gehörten, wie Anónimo Consejo, Obsesión oder Doble Filo, finden sich in einem Abhängigkeitsverhältnis wieder (Interview Recluso-Uno, 4.1.08: 22:00). Sie genießen zwar immer noch Respekt und Ansehen in der Community, ihr Rap hat allerdings an Wirkungsmacht verloren (Insubordinado, 17.12.07: 4:00)[113]. MC Magia versucht nun die Agentur zum Vorteil der Mitglieder umzugestalten, um der Hip-Hop-Bewegung wieder mehr Raum einzurichten wie auch ein breiteres Publikum zu schaffen (Interview MC Magia, 6.1.08: 5:00). Ihr Ehemann, als Rapper El Tipo Este bekannt, fügt an diesem Punkt hinzu, dass die Rapper in der Agentur einem Prozess der Professionalisierung unterzogen werden, die nötig ist um die Musikrichtung zu etablieren (Interview El Tipo Este, 6.1.08: 3:00).

Obwohl MC Magia einige Hoffnung auf eine produktive Zusammenarbeit mit staatlichen Institutionen gibt (Interview Papá Humbertico, 3.1.08: 20:00), überwiegt eine kategorische Ablehnung unter den Rappern. Mestizo meint, dass die Rapagentur nur aus einem einzigen Grund geschaffen wurde, nämlich um die Hip-Hop-Bewegung zu zerstören (Interview Mestizo, 10.12.07: 23:00). Auch Recluso-Uno ist der Meinung, dass *Underground* Hip-Hop nur außerhalb staatlicher Strukturen praktiziert werden kann und bezeichnet sich als „Artista sin carnet“[114]. Entsprechend dieser Situation werden viele Konzerte illegal in Clubs veranstaltet oder mit Genehmigung der lokalen Behörden, wie der CDR, im kleinen Rahmen als unabhängige Projekte (Interview Papá Humbertico, 21.12.07: 17:00).

---

[112] Vor einem Jahr plante das polnische Plattenlabel Prosto die Gruppe Los Sicarios auf eine Tournee nach Polen einzuladen. Auf der kubanischen Botschaft wurde dem Vertreter eine Liste von verfügbaren Rappern vorgelegt und gleichzeitig eine Zusammenarbeit mit den Sicarios kategorisch abgelehnt (Gespräche mit Sokol von Prosto).

[113] Diese Einstellung zeigt sich auch auf Live Konzerten wie am 29.12.07 in der Madriguera, wo Anónimo Consejo ihr neues Album präsentierten. Die meisten der anwesenden Repräsentanten der zweiten Generation kommentierten den Auftritt mit Hinweisen auf ihre Zusammenarbeit mit der Agentur und der mittlerweile wirkungslosen Texte.

[114] „Künstler ohne Identitätskarte“ – Das weist darauf hin, dass sie sich durch informelle Netzwerke der staatlichen Kontrolle im Musikbereich entziehen, die Recluso-Uno mit den ständigen Ausweiskontrollen im öffentlichen Raum vergleicht. Diese Bezeichnung kann auch für Musikgruppen wie die Sicarios herangezogen werden, die auf kommerzieller Ebene ihre Demo CDs an Touristen verkaufen, wodurch sie die staatliche Abschöpfung von Dollarprofiten umgehen.

Abbildung 11: Unabhängig von Institutionen: Donaton und Moya singen auf der Straße unterstützt von Backgrounds aus dem Autoradio

4.4.3. Siegeszug des Kommerzes – Die zunehmende kulturelle und ökonomische Ausgrenzung des sozialkritischen Raps auf dem Musikmarkt, den Medien und den staatlichen Institutionen

Die zunehmende Kommerzialisierung, die im gesamten Musikbereich durch die Öffnung zum Ausland und die Etablierung eines limitierten nationalen Musikmarktes möglich wurde, spaltet die kubanische Hip-Hop-Bewegung. Ariel Fernández nennt folgende Merkmale kubanischer *Underground* Musiker: sie haben eine radikale und orthodoxe Einstellung gegenüber der Entstehung des Genre, distanzieren sich von jeglicher Fusion zum Zwecke der Kommerzialisierung und integrieren politische Haltungen in ihre Texte (Fernández in Fernandes 2006: 93). Sie grenzen sich so gegen Rapper ab, die Hip-Hop mit *Salsa*, *Trova* oder seit kurzem vor allem *Reguetón* mischen. Die Kategorisierung spiegelt allerdings auch "Real contests over access to resources and diverging ideological positions" (Fernandes 2006: 94) wider, wie die Erfolge von Musikgruppen wie die Orishas zeigen (ebd.).

Die Grenzziehung zwischen *Underground* und kommerziellem Hip-Hop ist jedoch problematisch. Aufgrund des limitierten Musikmarktes auf Kuba kann kaum von Kommerz ge-

sprochen werden und viele US amerikanische Rapper betrachten aus diesem Grund die gesamte kubanische Hip-Hop-Bewegung wie auch wegen der symbolischen Bedeutung der kubanischen Revolution als *Underground* (ebd.: 95)[115]. Unter den kubanischen Rappern ist die Klassifizierung Kommerz oft eine negative Fremdzuschreibung, die auch im Kontext des internen Konkurrenzkampfes gesehen werden sollte. Die Grenzziehung ist daher meistens willkürlich bzw. die Haltung der meisten Rapper ist widersprüchlich:

> "Moreover, an exploration of underground rap demonstrates the contradictory desires and impulses present within the genre. Consumerism and black nationalism overlap in multiple ways, as those who identify as underground fuse activism with consumerist desire, style with politics, and hard-edged critique with a celebration of black culture" (ebd.: 127).

Kommerzialisierung wird derzeit oft mit *Reguetón* assoziiert, eine Musikrichtung, die auf der Insel seit einigen Jahren weit verbreitet ist. Während diese Musik zuerst aufgrund der obszönen, gewaltvollen Texte verboten war, ist sie mittlerweile durchaus etabliert, wird in den öffentlichen Medien gespielt und regt mit einem schwungvollen Rhythmus zum Tanzen an (vgl. Hernández Baguer/Casanella Cué 2005). Manche *Underground* Rapper bezeichnen sie daher nicht nur als Inbegriff des Kommerz, sondern auch als Grund für die Krise der Hip-Hop-Bewegung (Interview Insubordinado, 17.12.07: 5:00). Andere kritisieren eher die Förderung von *Reguetón* in den Medien, sehen aber keine kausale Verbindung zu ihrer Situation (Interview Mestizo, 19.12.08: 14:00). Donaton von Los Sicarios verwendet selber manchmal *Reguetón* Rhythmen, wobei er ausdrücklich darauf hinweist, dass diese Musik durchaus auch subversive und politische Elemente enthält (Interview Donaton, 6.1.08: 12:30).

Im Gegensatz dazu setzt sich innerhalb des *Underground* Rap ein Trend durch, den Papá Humbertico als „Aldeanomanía" (vgl. Movimiento 2007: 55) bezeichnet. Er bezieht sich dabei auf die Gruppe Los Aldeanos, die durch kritische und sehr direkte Texte nicht nur in der Hip-Hop-Bewegung, sondern auch darüber hinaus, recht bekannt sind. Obwohl die Gruppe unter den anderen Rappern umstritten ist[116], wird ein ähnlicher Stil reproduziert, der meist als *Underground* deklariert wird und als Subgenre gesehen werden könnte. Was Insubordinado als Charakteristika von *Underground* allgemein beschreibt, bezeichnet eher das

[115] Trotzdem weist die Kategorisierung Ähnlichkeiten auf mit dem Anspruch US-amerikanischer Rapper auf Authentizität, was mit dem Konzept von ‚keepin it real' verbunden ist.

[116] Die Aldeanos leben in einem eher wohlhabenden Stadtteil und scheinen dank ihrer Familien relativ abgesichert zu sein. Für viele der Rapper, die tatsächlich den täglichen Überlebenskampf in La Habana erleben, macht das ihre Texte nicht-authentisch bzw. weisen sie darauf hin, dass es aus dieser Position viel leichter ist, systemkritische Texte zu produzieren.

Subgenre: die Texte stehen voll im Vordergrund, die Musik bricht mit der Harmonie, was die Botschaft unterstreicht und zeigt, dass sie auf keinen Fall für kommerzielle Vermarktung gedacht ist (Interview Insubordinado, 17.12.07: 7:50).

Abbildung 12: Papá Humbertico und Aldo von der Gruppe Los Aldeanos

Trotz dieser Vereinnahmung von *Underground* durch Vertreter dieses Subgenre, die einen Großteil meiner Interviewpartner ausmachen, will ich darauf hinweisen, dass das Konzept *Underground* (im Detail: Kapitel 5.2.) in anderen Genres präsent ist. Auch andere Rapper kritisieren diese strikte Abgrenzung, wobei El Tipo Este meint, eine Weiterentwicklung und harmonischere Rapmusik für ein breiteres Publikum sei nötig (Interview El Tipo Este 6.1.08: 5:00). Musiker, die aus dem Osten nach ‚La Habana' gekommen sind wie Mr. Cobre, betonen die Bedeutung von Wortspielen und Reimen, die in dem Subgenre *Underground* zurückgedrängt wird (Interview Mr.Cobre, 18.12.07: 12:40). So meint auch Skiudys:

"Ante todo el Hip-Hop es poesía; nunca van a entender eso; en ‚La Habana' tienen un falso concepto – el mejor rapero es que más critica… una ola de gente esa, que piensan que la mas tu criticas más fuerte la hecha" (Interview Skiudys, 2.1.08: 20:00)[117].

4.5. Genderspezifische Tendenzen und Aspekte innerhalb der kubanischen Hip-Hop-Bewegung

Hip-Hop wird oftmals mit Misogynie assoziiert, was vor allem zurückführbar ist auf US amerikanischen ‚Gangsta Rap', dessen Vertreter häufig ausgesprochen sexistische Texte wie auch Musikvideos produzieren und dessen Vermarktung im Vergleich zu anderen Genres äußerst erfolgreich ist. Daher erhielt Sexismus in der Rapmusik seit den 80ern hohe mediale Aufmerksamkeit[118], wobei Verallgemeinerungen und Dekontextualisierung zu einer äußerst negativen Darstellung von Rap beitragen (vgl. Rose 1994: 104f). Während manche afroamerikanische Intellektuelle wie Henry Louis Gates Jr. sexistische Elemente im Sinne afroamerikanischer Kulturtraditionen als satirisch und parodistisch interpretieren (Gates und Ward 1991)[119], betrachten andere wie Paul Gilroy (Gilroy 1993: 84) oder Tricia Rose sie als regressiv (Rose 1994: 104). Allerdings sollten sie immer im Zusammenhang mit der kontinuierlichen Abwertung einer ‚black masculinity' im dominanten Diskurs gesehen werden (vgl. ebd.: 15), was Sexismus aber auf keinen Fall entschuldigen soll.

Wie Tricia Rose (ebd.: 104) weist auch die Schwarze Intellektuelle bell hooks darauf hin, dass eine Kontextualisierung der Misogynie junger Rap Musiker nötig ist. Sie kritisiert, dass die Produktion und Reproduktion von sexistischen Rollenbildern, die in den patriarchalen Strukturen der Gesamtgesellschaft vorherrschen, isoliert dargestellt wird eine Ideologie von schwarzen jungen Männern. Deren Sozialisierung ist aber geprägt von den großen Machtstrukturen und der daraus resultierenden Unterdrückung, basierend auf Rassismus, Sexismus und der Klassengesellschaft (vgl. hooks 2006: 136f). hooks stellt fest:

> "The sexist, misogynist, patriarchal ways of thinking and behaving that are glorified in gangsta rap are a reflection of the prevailing values in our society, values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy" (ebd.: 135).

---

[117] „Vor allem ist Hip-Hop-Poesie; das werden sie nie verstehen. In La Habana haben sie ein falsches Konzept – der beste Rapper sei der, der am meisten kritisiert… eine Welle von diesen Menschen, die denken, je mehr du kritisierst, umso stärker ist dein Werk".

[118] In Ländern, wo eine lokale Aneignung von Gangsta Rap stattfindet, werden diese sexistischen Tendenzen wie auch die öffentlichen Debatten darum oft fortgeführt, wie zum Beispiel in Deutschland. Dort liegt der Fokus auf einer neuen Strömung im deutschen Rap, deren bekannteste Vertreter beim Label Aggro Berlin unter Vertrag sind.

[119] Henry Louis Gates Jr. Verteidigte die 2 Live Crew, die 1990 aufgrund von Obszönität in ihrer Musik angeklagt wurden, vor Gericht mit eben diesem Argument.

Daher sollten sexistische Darstellungen im Hip-Hop immer im gesamtgesellschaftlichen Kontext betrachtet werden. Auch innerhalb der Subkultur sowie in der Musikindustrie setzen sich diskriminierende Strukturen fort.

Frauen sind folglich im Hip-Hop unterrepräsentiert, weil ihr Zugang zu Ressourcen innerhalb der Bewegung limitiert ist und sie häufig diskriminiert werden. Rap ist aber auch für Frauen, in den USA besonders afroamerikanische Frauen, ein wichtiges Ausdrucksmittel, das dem doppelt marginalisierten Subjekt eine Stimme verleiht. Rapperinnen fokussieren meistens für Frauen relevante Thematiken, wobei sie sowohl auf den vorherrschenden männlichen Diskurs im Rap wie auch auf gesamtgesellschaftliche Diskurse reagieren (vgl. Rose 1994: 146ff).

4.5.1. Raperas – Die weibliche Revolution?

Von Beginn an waren Frauen in der kubanischen Hip-Hop-Bewegung involviert, die nicht nur versuchten sich gegenüber ihren männlichen Kollegen zu behaupten, sondern auch den in der kubanischen Gesellschaft vorherrschenden *Machismo* und andere patriarchal geprägte Strukturen zu kritisieren[120]. Nicht selten werden Rassismus und Sexismus zusammen als Ausgrenzungsmechanismen, die Frauen betreffen, behandelt (vgl. Acosta 2008 [121]). Das spiegelt die Tendenzen der Marginalisierung seit dem Einsetzen der *Período Especial* wider, die entlang der Demarkationslinien der Gesellschaft vor 1959 verlaufen, wie dies bei Gender oder Ethnizität der Fall ist (vgl. Pichler 2003). Ähnlich wie im Umgang mit Rassismus sind alternative, feministische Stimmen außerhalb der staatlichen Institutionen kaum vorhanden, was Rapmusik zu einem wichtigen Ausdrucksmittel für junge Frauen macht (vgl. Wooldridge 2007: 7 [122]). Aufgrund ihrer antidiskriminierenden und oft profunden Sozialkritik wurden *Raperas* in Studien und Medienberichten, die angesichts ihrer tatsächlichen Anzahl überproportional häufig vorhanden sind, als sehr progressiv dargestellt (vgl. Acosta 2008, ebd.; Joffe 2006 [123]).

Anhand einiger Beispiele von Frauen in der Hip-Hop-Bewegung wird auch deutlich, wie verschiedene Strategien dazu dienen, sich zu etablieren. Die erste Gruppe von *Raperas*, die in den 90ern bekannt wurde, war Instinto, die feministische Songtexte mit einem provokati-

[120] Für eine aktuelle Darstellung der Genderbeziehungen in Kuba siehe Smith/Padula (1996). Obwohl die Revolutionsregierung viele bedeutende Veränderungen der Situation der Frau in der kubanischen Gesellschaft durchgesetzt hat, wie das Recht auf Abtreibung, die staatliche Kinderbetreuung oder das Recht auf Scheidung, herrscht noch immer ein starker Machismus und patriarchale Strukturen bestimmen viele Teile des sozialen Lebens auf der Insel (vgl. ebd.).
[121] http://ipsnews.net/news.asp?idnews=38873 (letzter Zugriff: 9.10.08)
[122] http://www.yorku.ca/cerlac/documents/wooldridge2007.pdf (letzter Zugriff 3.1.09)
[123] http://mrzine.monthlyreview.org/joffe130206.html (letzter Zugriff: 9.10.08)

ven, sexy Style kombinierten und schließlich einen lukrativen ausländischen Plattenvertrag erhielten (vgl. Wooldridge 2007: 7[124]). Im Gegensatz dazu bildet MC Magia Teil der Gruppe Obsesión, die heute aus ihr und ihrem Ehemann El Tipo Este besteht, und präsentiert bei Auftritten einen Afro-Style. Das unterstreicht nicht nur ihre afrokubanische Identität, sondern soll auch auf die Selbstbestimmung über den weiblichen Körper hinweisen (vgl. Fernandes 2006: 116). Die Texte von Las Krudas sind noch radikaler, da die Gruppe aus drei Frauen besteht, die sich offen zu ihrer Homosexualität bekennen (vgl. ebd.: 115f). Mit ihrer harten Gesellschaftskritik, die besonders Rassismus, Sexismus und Homophobie betreffen, haben sie sich sowohl einen hohen Bekanntheitsgrad wie auch Respekt innerhalb der Bewegung verschafft[125].

Die am meisten etablierte Rapperin in der gesamten Hip-Hop-Community ist wohl MC Magia, die sich durch ihre Erfolge mit Obsesión, mit dem Projekt *La Fabri-K* und seit kurzem als Direktorin der Rapagentur einen Namen gemacht hat. Für junge weibliche Talente ist sie eine wichtige Leitfigur, die innerhalb der Bewegung immer wieder genderrelevante Themen anspricht und außerdem versucht, jungen Frauen Zugangsmöglichkeiten zu kritischen Ausdrucksformen zu bieten (Interview DJ Yary, 4.1.08: 22:00). Viele andere *Raperas* haben sich entweder von Hip-Hop distanziert oder das Land verlassen. So auch Las Krudas, die jedoch weiterhin von Los Angeles aus mit den acht Mitgliedern der Frauengruppe *Omega Kilay* zusammenarbeiten. *Omega Kilay* ist ein Zusammenschluss von acht weiblichen DJs, MCs, Graffiti KünsterInnen und anderen Künstlern. DJ Yary ist ein Mitglied, das noch immer auf Kuba lebt und sie betont, wie wichtig es für sie ist, die kubanischen Frauen, die weiter in ihrem Land leben wollen, auf der Bühne zu repräsentieren sowie sie zu inspirieren, ihre Situation zu verbessern (ebd.: 15:00).

Obwohl die männlichen Mitglieder des *Underground* Hip-Hop betonen, dass sie keine sexistischen Texte produzieren sowie Frauen in der Bewegung nicht diskriminieren (vgl. Hernandez/Garofalo 2004: 100; Interview Insubordinado, 22.12.07: 17:00), zeigt sich schon anhand der Reaktionen auf weibliche Gruppen ein ideologischer Sexismus (Interview MC Magia, 6.2.08: 17:30). Häufig werden Frauen mit kommerzieller und Tanzmusik assoziiert (Interview DJ Yary, 4.1.08: 8:00), was zum Teil auch an der erfolgreichen Vermarktung von einigen Sängerinnen liegen mag (vgl. Wooldridge 2007: 7f [126]). Für viele *Raperos* scheinen auch die Texte über Genderangelegenheiten schwer zugänglich bzw. sie kritisie-

[124] http://www.yorku.ca/cerlac/documents/wooldridge2007.pdf (letzter Zugriff 3.1.09)
[125] Als ich nach bedeutenden weiblichen Repräsentanten der Hip-Hop-Bewegung fragte, wurden eigentlich immer neben MC Magia Las Krudas genannt und als Underground beschrieben. Leider sind die drei Frauen der Krudas mittlerweile in die USA ausgewandert.
[126] http://www.yorku.ca/cerlac/documents/wooldridge2007.pdf (letzter Zugriff 3.1.09)

ren, dass Frauen ausschließlich über solche rappen (Interview Insubordinado, 22.12.07: 14:20). Hinzu kommt, dass dominant auftretende Musikerinnen oft gesamtgesellschaftlich auch als homosexuell gesehen werden, da sie nicht in die weiblichen Rollenbilder passen (vgl. Wooldridge 2007: 10).

Diesen Tendenzen versuchen weibliche Mitglieder der Hip-Hop-Bewegung entgegen zu wirken. So wurden genderspezifische Themen im jährlichen *Simposio de Rap*[127] behandelt, ein Netzwerk mit feministischen Bewegungen aufgebaut (vgl. Fernandes 2006: 110), sowie Konzerte nur für Frauen veranstaltet, wobei MC Magia im Interview betont, dass sowohl sie wie auch Las Krudas diese Segregation nicht gut heißen (Interview MC Magia, 6.1.08: 28:30). Trotzdem zeigt sich in der zweiten Generation besonders im *Underground* Hip-Hop eine deutliche Abnahme weiblicher Partizipation.

4.5.2. „Somos pocas" – Die zunehmende Ausgrenzung von Frauen innerhalb der Hip-Hop-Community

Während Sujatha Fernandes vor einigen Jahren eine positive Entwicklung von Genderpolitik allgemein und in der Hip-Hop-Bewegung bemerkte (Fernandes 2006: 109), schließe ich aus meinen Interviews, dass in den letzten Jahren die Marginalisierung von Frauen in der Hip-Hop-Bewegung tendenziell zugenommen hat. Einerseits kann dies als eine Konsequenz der allgemeinen Krise des Hip-Hop, wie oben beschrieben, betrachtet werden, andererseits soll hier auf einige wichtige gesamtgesellschaftliche Faktoren wie auch Transformationen innerhalb der Bewegung hingewiesen werden.

Generell befanden sich Frauen im kubanischen Hip-Hop in einer marginalen Position: die Machtpositionen in- und außerhalb der Bewegung sind von Männern besetzt (außer der Direktorin der Rapagentur), der Zugang zu technologischem Wissen ist aufgrund der herkömmlichen Geschlechterrollen erschwert und sie werden oft unterschätzt bzw. diskriminiert von ihren männlichen Kollegen (Interview MC Magia, 6.1.08: 16:00). Trotzdem gab es bis vor kurzem viele enthusiastische *Raperas* in der Community. Heute sind viele emigriert oder frustriert ausgestiegen, andere haben geheiratet und eine Familie gegründet, wodurch Hip-Hop keinen Platz mehr in ihrem Leben hat (ebd; Interview DJ Yary, 4.1.08: 8:00).

[127] Das *Simposio de Rap* wird von den Mitgliedern des Projekts *Fabri-K* veranstaltet, die zusammen mit Intellektuellen, Journalisten, Kulturkritikern und Rappern aus allen Provinzen Informationen über die Hip-Hop-Subkultur erarbeiten, die Teilnehmer weiterbilden und Strategien für die Etablierung entwerfen (Interview MC Magia, 6.1.08: 8:40).

Während erstere Faktoren auch bei Männern häufig vorkommen, sind Heirat und Familie eher für Frauen ein Grund, ihre musikalischen und künstlerischen Aktivitäten aufzugeben, was im gesamtgesellschaftlichen Kontext situiert werden sollte. Trotz der Erfolge in der Gleichstellung der kubanischen Frau wohnt der Genderpolitik des Staates eine Doppelmoral inne (vgl. Smith/Padula 1996), die sich besonders in der Zeit der ökonomischen Krise sehr ungünstig für einen Großteil der weiblichen Bevölkerung auswirkt. Bei einem Abbau der Sozialleistungen wie auch der Verbreitung kapitalistischer Wirtschaftsformen sind berufstätige Frauen, die überwiegend in staatlichen Betrieben arbeiten, besonders stark belastet bei niedriger Bezahlung. Recht häufig befinden sie sich auch in Abhängigkeitsverhältnissen zu ihren Partnern oder sind sogar alleine verantwortlich für ihre Familie. Unter diesen Bedingungen ist eine Beteiligung in subversiven, risikoreichen Bewegungen wie dem *Underground* Hip-Hop überaus schwierig[128]. So meint DJ Yary:

> *"Aquí, si quieres tener un niño y haces Hip-Hop, tienes que decidir; porque Hip-Hop no te va dar el dinero para comprarle leche al niño; entonces muchas [raperas] fueron desilusionando. La mujer es muy susceptible a esas cosas" (Interview DJ Yary, 4.1.08: 8:00)*[129].

Aber auch die Radikalisierung der *Segunda Generación* in der Hip-Hop-Bewegung produziert neue Sexismen, die darauf hinweisen, dass trotz aller Bemühungen sexistische Strukturen weiterhin vorherrschen (Interview MC Magia, 6.1.08: 26:30). Die Dichotomie von Kommerz und *Underground* formt auch die Vorurteile gegenüber *Raperas*. DJ Yary meint, dass Frauen ihre sozialkritischen Texte oft auf eine subtilere und sanftere Art übermitteln. Viele Vertreter des *Underground* assoziieren das aber von vornherein mit Kommerz, *Jineterismo* (im Musikgeschäft) und der Konsumgesellschaft, daher ist es für sie schwer sich zu behaupten (Interview DJ Yary, 4.1.08: 6:00, 10:00).

Tatsächlich begegnete ich auch in Interviews oft diesen diskriminierenden Einstellungen, wobei die *Raperos* aber Sexismus als solchen in der Gesellschaft heftig kritisieren. Die Meinung herrscht vor, dass die kubanische Frau grundsätzlich nicht für den Widerstand und

---

[128] Meiner Meinung nach ist auch die Herkunft aus vermehrt verarmenden Schichten ausschlaggebend, da zum Beispiel bei den *Roqueros* tendenziell mehr junge Frauen beteiligt sind, weil sie aus sozial sicherem Umfeld stammen. Im Gegensatz dazu sind junge und alleinerziehende Mütter in sozial benachteiligten Schichten häufiger.

[129] „Hier, wenn du ein Kind haben willst und Hip-Hop machst, musst du dich entscheiden; weil Hip-Hop wird dir kein Geld bringen, mit dem du Milch für das Kind kaufen kannst; daher waren viele [Raperas] desillusioniert. Die Frau ist sehr anfällig für solche Sachen". DJ Yary weist hier besonders mit der Erwähnung von Milch auf die gesamtgesellschaftlichen Veränderungen hin, da Leistungen, für die das sozialistische System bekannt war, wie den täglichen Liter Milch für Kleinkinder (vgl. Burchardt 1999: 105), längst nicht mehr gewährleistet sind.

den Kampf geschaffen sei. Das führe daher, dass sie immer Kompromisse eingehe, meint Mestizo (Interview Mestizo, 19.12.07: 16:30). Insubordinado hingegen bedauert eher die fehlende Partizipation der Frauen, was er aber mit ihrer konsumeristischen Ideologie begründet:

> *"Creo que los principios de la mujer cubana están basados en una ideología comercial (...) y la lucha del Hip-Hop es una lucha espiritual y sentimental. Cosa que aparta a la mujer y nuestro género underground" (Interview Insubordinado, 22.12.07: 16:00)*[130].

Das Resultat dieser Geschlechterkonstruktionen sowie der abnehmenden Partizipation ist eine generelle Abwesenheit von genderrelevanten Themen in den Texten vieler derzeit tätiger *Underground* Interpreten.

Engagierte Frauen in der Hip-Hop-Bewegung, die sozialkritische und subversive Texte produzieren wollen, befinden sich folglich in einem Dilemma. Einerseits werden sie innerhalb der *Underground* Bewegung wenig respektiert. Andererseits ist kommerzielle Musik, ob Hip-Hop oder Regueton, beherrscht von sexistischen Haltungen, wodurch Frauen meist als Sexobjekt dargestellt werden. Ihre Marginalisierung zeigt sich in der mangelnden Thematisierung von sozialen Problemen, die besonders kubanische Frauen betreffen, bzw. wenn sie behandelt werden, geschieht ihre Darstellung aus männlicher Perspektive[131].

[130] „Ich glaube, dass die Prinzipien der kubanischen Frau auf einer kommerziellen Ideologie basieren (…) und der Kampf des Hip-Hop ist ein spiritueller, gefühlvoller Kampf. Eine Sache, die die Frau und unser Genre des Underground trennt".

[131] Einen interessanten Vergleich dazu stellt Sujatha Fernandes an, indem sie einige Songs von Hip-Hop-Künstlern analysiert, die sich mit dem Thema *Jineteras* befassen. Der Unterschied zwischen den Texten der männlichen Rapper und einem solchen von MC Magia macht klar, wie wichtig weibliche Stimmen in diesem kritischen Diskurs sind (Fernandes 2006: 103–114).

5. ADAPTION UND TRANSFORMATION: STRATEGIEN DES KULTURELLEN WIDERSTANDES

Unter dem Aspekt des Widerstands sollen nun Transformationsprozesse von kulturellen Elementen durch die sozialen Akteure beleuchtet werden. Innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen, die vor allem durch den oben gezeichneten sozialen Wandel des letzten Jahrzehnts geprägt sind, greifen die *Raperos* auf bestehende Symbol- und Repräsentationssysteme zurück und schaffen durch kreative Eigenleistung neue Bedeutungen. Dabei ist zu beachten, dass die Akteure von der Adaption und Transformation der US-amerikanischen Subkultur durch die erste Generation des kubanischen Hip-Hop geprägt sind. Die daraus entstandenen Konzepte wie *Revolución dentro de la Revolución* wie auch die Umdeutung von *Underground* im kubanischen Kontext werden entsprechend der tendenziellen Radikalisierung der Bewegung neu bewertet und im Sinne des Widerstands strategisch eingesetzt.

Die subversiven Strategien dienen aber nicht nur der Artikulation von Widerstand. Auch die Verarbeitung von negativen Erfahrungen (wie zum Beispiel der Repression durch die Polizei), die Bildung positiver Identitäten im Gegensatz zu zunehmender Diskriminierung sowie die Schaffung eines Freiraums für künstlerische Ausdrucksformen und ein darin situiertes Kommunikationssystem[132] können als Ziele betrachtet werden. Die Strategien sind einerseits auf einer diskursiven Ebene angesiedelt, wie durch Songtexte und Repräsentationen in Interviews deutlich wird, andererseits finden sie auch durch Performanz oder Style Ausdruck (vgl. Dimitriadis 2004; Hebdige 1991).

Dieser Aneignungsprozess von kulturellen Elementen einerseits des Hip-Hop und andererseits des kubanischen Kontext soll anhand einiger zentraler Konzepte hier deutlich gemacht werden. Die Selektion wie auch Transformation durch die Akteure verläuft teils bewusst, teils sicherlich auch unbewusst. Die daraus hervorgehenden neuen Bedeutungen und Bedeutungszusammenhänge werden in Bezug zum intentionalen Widerstand der Subjekte gesetzt, wobei andere Aspekte der Kulturproduktion dadurch vielleicht vernachlässigt werden.

---

[132] Bärnthaler beschreibt Hip-Hop als „hochgradig kodiertes und selbstreferentielles Kommunikationssystem“, das eine „‚abhörsichere‘ Kommunikation unter Gleichgesinnten“ möglich macht (Bärnthaler 1998, a.a.O.). Ebenso könnten diese Elemente der Hip-Hop-Subkultur mit James Scotts Theorie zu Widerstand als „hidden transcripts“ beschrieben werden (vgl. Rose1994: 100ff).

5.1. *Afrocubanismo revisited* – Identitätsprozesse im Kontext der afrikanischen Diaspora

Die Verwendung des Begriffes *Afrocubanismo*[133] soll in diesem Kontext darauf hinweisen, dass Hip-Hop auf Kuba (neben anderen Bewegungen wie die Rastafaris) geprägt ist von einem auf Ethnizität beruhenden Identitätskonzept. Ähnlich wie die Bewegung in den 30ern berufen sich die meisten Vertreter auf ihre afrikanische Deszendenz, die positiv bewertet wird, und verorten sich in der Diaspora. Dies kann durchaus als Reaktion auf die jüngsten gesellschaftlichen Veränderungen, die besonders die afrokubanische Bevölkerung betreffen, gesehen werden (siehe Kapitel 3.).

Der Rückgriff auf ideologische Referenzpunkte in afroamerikanischen Traditionen, meistens durch die repräsentative Verwendung von Namen wie Marcus Garvey oder Malcolm X, kann im Kontext einer „Black Atlantic culture" (Gilroy 1993) gesehen werden. Mit Paul Gilroys Konzept ist es möglich, Bedeutung und Wirkung von „black identity" zu beschreiben ohne ethnische Essenzialismen zu unterstützen:

> "Black identity is not simply a social and political category to be used or abandoned according to the extent to which the rhetoric that supports and legitimizes it is persuasive and institutionally powerful. (…) it is lived as a coherent (if not always stable) experiential sense of self. Though this identity is often felt to be natural and spontaneous it remains the outcome of practical activity: language, gesture, bodily significations, desires" (Gilroy 1991: 127).

Die kontinuierliche Verhandlung von Identität, die das im Hip-Hop entstandene, offene Identitätsmodell (vgl. Menrath 2003: 220) erfordert, beschränkt sich aber auch nicht auf afrozentrische Kulturelemente. Im lokalen kubanischen Kontext wie auch in globalen Beziehungen bieten sich Identifikations- und Repräsentationsmöglichkeiten. Daher berufen sich nur sehr wenige Rapper auf eine ausschließlich afrokubanische Identität, da Identitätskonstruktionen ständigem Wechsel und performativer Veränderung unterworfen sind.

Einige *Raperos* orientieren sich auch stark an postkolonialer Politik und ordnen sich in die Tradition des internationalen Widerstands ein. Diese Positionierung lässt sich auch mit der

[133] Unter der repressiven Machado Herrschaft wurde Musik als Ausdrucksmittel wie auch als Flucht vor dem Terror von zunehmender Bedeutung. Die afrokubanische Musik fand große Aufmerksamkeit, was vor allem durch zahlreiche Studien gefördert wurde, wie zum Beispiel Fernando Ortiz Werke. Die in den 30ern entstandene Bewegung des *Afrocubanismo* war so vor allem ein Mittel zur Abgrenzung gegenüber der Hegemonialmacht USA (vgl. Moore 1997: 114–146).

Rolle Kubas in der internationalen Politik der vergangenen Jahrzehnte erklären[134], wobei der Kampf gegen den globalen Imperialismus und Ungleichheiten im Vordergrund steht. Hier ist anzumerken, dass im Hip-Hop aufgrund der marginalen Positionen des ‚Anderen' der Akteure postkoloniale Strategien der Subversion zu finden sind (vgl. Scharenberg 2004: 31ff). Die kubanischen Vertreter streben in diesem Sinne eine Selbstrepräsentation an und führen multiple Subjektpositionen ein. Ein wichtiges Element ist dabei ein historischer Gegendiskurs, der sich zum Beispiel anhand der häufigen, expliziten Erwähnung der *Partido Independiente de Color* zeigt.

5.1.1. Afrozentristische Identitätskonstruktionen

> *"Claro que soy Latino, soy cubano! Amo a Cuba, es el país más lindo del mundo. Pero aparte de eso soy negro también. Mis ancestros, mis raíces vienen de África. Soy afrocubano. Esta piel que tengo, muy orgulloso de tenerla, viene de Africa" (Interview Yompy, 30.12.07: 32:30).*[135]

Kubanischer Hip-Hop wird vorwiegend von afrokubanischen Jugendlichen praktiziert, was sich auch in der Zusammensetzung meiner Feldforschungssubjekte widerspiegelt. Obwohl der Großteil dieser Personen als nicht-weiß gilt, ist die Bezeichnung *Negro* häufig eine Eigenbezeichnung. Aufgrund rassistischer Konzeptionen wird nämlich in der Mehrheitsgesellschaft der klare Verweis auf eine afrikanische Herkunft tendenziell vermieden (vgl. Kapitel 3.2.)[136]. Die Bezeichnung *Negro* erhält dadurch eine neue, positive Bewertung. So singt Skiudys: "Negro, más que todo es cultura/ Negro, soy lucumí, soy yoruba/ Negro, para que mi canto suba/ Negro, yo soy Cuba" (Skiudys: 'Negro', 2006)[137]. Die Identifikation mit Afrika und der afrikanischen Diaspora ist allerdings graduell unterschiedlich. Während einige es primär als politische Identität begreifen, wie Mestizo oder Papá Humbertico, praktizieren andere wie Satira auch afrokubanische Religionen, Santería. Besonders die Vertreter

[134] Seit der Revolution 1959 bemühten sich die Machthaber Fidel Castro und besonders Ernesto Che Guevara um eine Solidarisierung aller unterdrückten Völker. Das zog nicht nur militärische Interventionen wie im Unabhängigkeitskrieg Angolas nach sich, sondern auch politische Aktionen wie die Trikontinentale Konferenz 1966 in La Habana oder Guevaras außergewöhnliche Rede gegen den Imperialismus vor den Vereinten Nationen 1964 (vgl. Young 2003).

[135] „Klar bin ich ein Latino, ich bin Kubaner! Ich liebe Kuba, es ist das schönste Land der Welt. Aber abgesehen davon bin ich auch schwarz. Meine Vorfahren, meine Wurzeln kommen aus Afrika. Ich bin Afrokubaner. Diese Haut die ich habe, sehr stolz bin sie zu haben, kommt aus Afrika".

[136] Papá Humbertico würde im dominanten gesellschaftlichen Diskurs als sehr hellhäutiger Mulatte gesehen werden, doch betont er im Interview die Herkunft seiner Familie mütterlicherseits aus Afrika, wobei er weiter spezifiziert und sie den Mandingas zuordnet (Interview, 21.12.07: 14:00).

[137] „Negro, mehr als alles andere ist es Kultur/ Negro, ich bin Lucumí, ich bin Yoruba/ Negro, damit mein Gesang aufsteigt/ Negro, ich bin Kuba".

aus dem Osten der Insel erlebten von jeher afroamerikanische Kultur als dominanten und prägenden Einfluss in ihrem gesellschaftlichen Umfeld.

Trotzdem ist die verstärkte Berufung auf eine afrokubanische Identität als Reaktion auf die zunehmende Marginalisierung und Diskriminierung zu sehen (vgl. Fernandes 2006: 128f), was in folgendem Songtext deutlich wird:

Como muchas veces pasa	Wie es so oft passiert,
se rechaza nuestra raza,	lehnt man unsere Rasse ab,
nuestra vida, nuestra bemba, nuestras pasas.	unser Leben, unsere dicken Lippen, unsere Haarlocken.
Se nos considera una amenaza	Man sieht uns als Bedrohung
en cualquier organización en masa.	in jeder Massenorganisation.
Y en algunas ocasiones hasta en nuestras propias casas.	Und manchmal sogar in unseren eigenen Häusern.
¿Qué te pasa, no descansas?	Was ist mit dir los, ruhst du nicht?
No detienes nuestra marcha, se desplaza tu jodienda,	Du hältst unseren Marsch nicht auf, dein Scheißdreck wird verdrängt,
sigue firme nuestra causa.	unsere Mission bleibt standhaft.
¿Dime, porqué me miras con desprecio?	Sag mir, warum schaust du mich mit Verachtung an?
Por el simple hecho de que soy un negro necio,	Aus dem einfachen Grund, weil ich ein sturer Negro bin,
defendiendo mis derechos.	der seine Rechte verteidigt.
(Juventud Re-verde: ‘Discriminación Total’, 2007)	

Die Kategorie *Negro* kann so als „defensive collective identity (Hall 1997a: 52) gesehen werden. Die dadurch geschaffenen Subjektpositionen beruhen zwar auf Ethnizität, werden aber prozesshaft in Konfrontation mit den soziopolitischen Bedingungen verhandelt (vgl. ebd.; Gilroy 1991: 115f). Die Selbstidentifikation ist damit konstituierender Faktor für die Ausbildung politischer Identitäten.

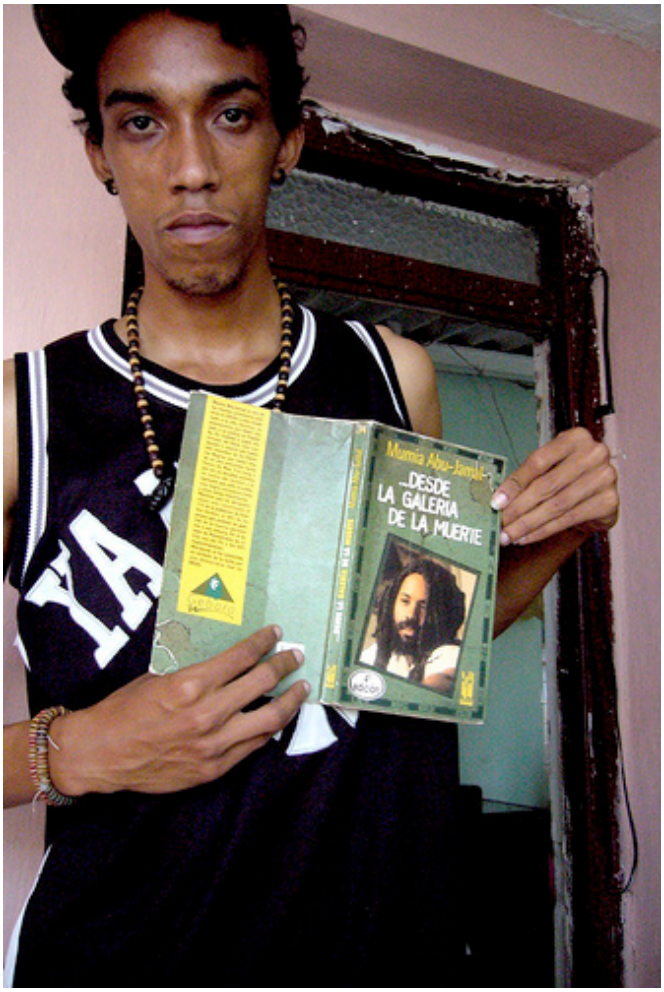

Abbildung 13: Solidarität: Insubordinado mit einem Buch von Mumia Abu-Jamal

Ein wichtiges Element ist dabei „the recovery of lost histories" (Hall 1997a: 52), wobei die afrozentrischen Ansätze im kubanischen Hip-Hop in Opposition zum dominanten Diskurs der Regierung stehen (vgl.Kapitel 3.2.). Mit geschichtlichen Bezügen, die durch verschiedene diskursive Strategien geschaffen werden, stellt der Rapper eine Kontinuität der Unterdrückung wie auch des Widerstands dar. So singt Skiudys:

De qué se me acusa?	Was wirft man mir vor?
De ser negro sin fortuna,	Dass ich ein Negro ohne Glück bin,
o de tener la fortuna de ser negro?	oder das Glück habe Negro zu sein?
Nunca niego mis raíces ancestrales,	Nie leugne ich meine Ahnen,
ni tampoco olvido como se me trajo en bulto en cadenas (...).	noch vergesse ich wie man mich als Frachtstück in Ketten herschleppte (…).
Es más que eso, negro es rebeldía.	Es ist mehr als das, Negro ist Widerstand.
(Skiudys: ‚Negro', 2006)	

Auch Insubordinado greift ebenso bewusst auf Begriffe zurück, die einen historischen Bezug schaffen. So verwendet er „latigazos“ (Peitschenhiebe) in der Beschreibung von Unterdrückung sowohl im heutigen Kuba als auch im globalen Machtsystem und den Begriff „machetazos“ (Machetenhiebe), um seinen Aufruf zum Widerstand zu unterstützen (Interview Insubordinado, 22.12.07: 33:30). Damit verorten die Rapper ihren Widerstand in der afroamerikanischen Kulturgeschichte und -tradition.

Hinzu kommt eine Kontextualisierung dieser afroamerikanischen Tradition in der kubanischen Geschichte und Gegenwart. Wie schon erwähnt, dient die *Partido Independiente de Color* und das Massaker an ihren Mitgliedern als Referenzpunkt ebenso wie die Persönlichkeit Antonio Maceo, der als schwarzer Unabhängigkeitskämpfer das Ideal des nationalen Freiheitskämpfers wie auch einer afrokubanischen Leitfigur erfüllt (Interview Papá Humbertico, 21.12.07: 22:00; Interview Skiudys, 18.12.2006: 4:00). Dies deutet nicht nur auf die Bedeutung der afrokubanischen Identität hin, sondern auch auf die Notwendigkeit ihrer politischen Repräsentation. Eine weitere Strategie, die afrozentrische Identitätskonstruktion im lokalen Kontext einzubetten, stellt die Aneinanderreihung bedeutender US Afroamerikaner und kubanischer Personen dar. In dem Song ‚Por los que no están‘ erwähnt Papá Humbertico neben Malcolm X, Tupac Shakur oder Shaka Sankofa auch Julio Mella, die *Balsero* Opfer und Benny Moré, um ihre gleichwertige Bedeutung für seine Identitätsbildung zu unterstreichen. Interessanterweise verweist er auch auf Schicksale in seinem persönlichen Bekanntenkreis sowie auf Opfer globaler Unterdrückung wie im Irak oder in Gaza, was als ‚glokale‘ Perspektive bezeichnet werden kann (vgl. Kapitel 5.4.).

Ein Konzept der afrikanischen Diaspora, das durch die Verbreitung der Rastafari Ideologie wie auch Reggae Musik global in verschiedenen Kontexten und eben auch im kubanischen Hip-Hop adaptiert wurde, ist ‚Babylon‘ als symbolischer Komplex für das westliche Herrschaftssystem. Einige Rapper verwenden es, um ihre Opposition gegenüber der wieder aufkommenden Konsum- und Klassengesellschaft auszudrücken, wobei Babylon dabei diametral zum Sozialismus gesetzt wird (Interview Yompy, 30.12.07: 16:30; Insubordinado, 4.1.08: 24:00). Andere, die sich stärker vom Sozialismus distanzieren wollen, setzen die Auswüchse des kubanischen Regimes wie Nepotismus, Repression und Ausbeutung damit in Verbindung (Interview Donaton und Toño, 19.11.06: 15:00).

Auch innerhalb der Bewegung werden kulturelle Elemente der afrikanischen Diaspora strategisch zur Abgrenzung eingesetzt. Donaton, der aus dem Osten der Insel stammt, bringt häufig Marcus Garvey als Identifikationsfigur ein, der weder in der Hip-Hop-Bewegung noch in der historischen, afrokubanischen Community bedeutenden Einfluss hatte[138]. Er

[138] Zur Rezeption von Marcus Garvey in Kuba siehe: Fernández Robaina, Tomás (1998): Marcus Garvey

begründet dies damit, dass in seinem gesellschaftlichen Umfeld die Ideologie Garveys sowie Geschichten über ihn sehr präsent waren und ihn nachhaltig geprägt haben. Im Interview fügt Donaton gleich hinzu, dass er ja auch mit „cultura negra", mit Palo Monte, Yoruba und so weiter aufgewachsen sei (Interview Donaton, 6.1.08: 22:00). So versucht er seine Identität, die stärker auf einer Identifikation mit afrokaribischen als nordamerikanischen Diaspora Traditionen beruht, in Abgrenzung zu Rappern aus ‚La Habana' zu konstituieren und zu legitimieren. Dies findet auch auf musikalischer Ebene Ausdruck, indem Donaton häufig Hip-Hop mit Raggamuffin kombiniert.

5.1.2. Performative Identitäten: „Black Metacommunication" und Repräsentation

Im Hip-Hop wie auch in Black Music allgemein wird der performative Charakter von Identität besonders deutlich[139]. Performanz sollte in diesem Kontext alle Elemente einer „black metacommunication" (Gilroy 1991: 113) umfassen, also die Artikulation von Differenz und Identifikation durch Style, Gestik, Dramaturgie und Körpersprache sowie natürlich auf textueller Ebene (vgl. ebd.; Menrath 2003: 218f). In der künstlerischen Peformance werden dann die Bezüge und Bedeutungszusammenhänge im Identitätsprozess deutlich, die je nach Publikum bestimmte Deutungsmuster innerhalb der Hip-Hop-Community, der afroamerikanischen Diaspora oder der kubanischen Gesellschaft ansprechen. In diesem Sinne ist Performanz auch eine Repräsentationshandlung (vgl. Menrath 2003: 219f)[140].

Ein sehr anschauliches Beispiel dafür bieten Los Sicarios, die ich während meiner Feldforschung sehr häufig begleitete. Donaton und Toño, die beide zu der Zeit als *Palestinos* in ‚La Habana' lebten, kleiden sich sehr auffällig in illegal importierten US-amerikanischen Modeartikeln, wie Baseballcaps oder Basketballshirts. Mit solchen Stilmitteln grenzen sie sich nicht nur von der Mehrheitsgesellschaft ab. Auch innerhalb der Hip-Hop-Community deuten sie damit auf ihre Identifikation mit dem ‚Gangsta Rap' hin, dessen Konzepte sie einsetzen. um ihre Lebenswelt zu beschreiben (vgl. Kapitel 5.4.). Auch die Gesten dieses Genre, die als Symbole für ‚West- und Eastcoast' dienen, werden eingesetzt, allerdings um auf den lokalen Konflikt des *Regionalismo* und der *Palestinos* hinzuweisen. Insbesondere sollen jedoch Touristen, mit denen die Sicarios häufig interagieren, durch den auffälligen Stil auf die Parallelen der Situation armer Afroamerikaner auf Kuba und in den USA aufmerksam gemacht werden (Interview Donaton, 6.1.08: 4:00). Die zwei Rapper sehen sich als deren

in Cuba: Urrutia, Cubans, and Black Nationalism. In: Lisa Brock und Digna Castañeda Fuertes (eds): *Between Race and Empire: African-Americans and Cubans before the Cuban Revolution,* 120–128. Philadelphia: Temple University Press.

[139] Judith Butler beschreibt die Beziehung so, dass Performativität als wiederholende Praxis Identitäten produziert (vgl. Menrath 2003: 220).

[140] Repräsentation als Kulturtechnik wird unter 5.2. genauer diskutiert.

als deren Repräsentanten und wenden sich gegen das von der Regierung geförderte neokolonialistische Bild von Kuba als Land eines utopischen, anachronistischen Tropensozialismus (vgl. Pichler 2007: 93). Noch dazu rappen die beiden oft in den Straßen der Altstadt, wo die Polizeipräsenz sehr hoch ist. Als ich sie befragte, warum sie sich trotz der Verfolgung aufgrund ihres illegalen Status so auffällig verhalten, meinte Donaton: "Quiero que sepan cuando se acercan a mí que sea mi cultura; nuestras ropas son nuestra cultura, el Hip-Hop es nuestra cultura. Siempre la policía en esta cultura ha intervenido" (Interview Donaton, 6.1.08: 6:00)[141]. Identitätskomponenten aus dem ‚Gangsta Rap', wie der ‚Kriminelle wider Wille'[142], stellen Donaton und Toño auch performativ dar, wenn sie in Anwesenheit von Touristen von Polizisten angehalten, kontrolliert oder sogar abgeführt werden[143].

Auch andere Identitätsmerkmale werden strategisch eingesetzt, um innerhalb wie auch außerhalb der Hip-Hop-Community einen persönlichen Style zu prägen. So dienen Dreadlocks nicht nur zum Ausdruck afroamerikanischer Identität im gesamtgesellschaftlichen Kontext (vgl. Perry 2004), sondern werden bewusst als Signal des Widerstands eingesetzt (Interview Satira, 23.12.07: 14:00). Im Gegensatz dazu drückt Mestizo mehr seine Individualität innerhalb der Hip-Hop-Bewegung aus, wenn er viele Lebensbereiche nach seinem großen Idol Malcolm X, den er als antiimperialistischen und antikapitalistischen[144], radikalen Aktivisten sieht, ausrichtet. In informellen Gesprächen mit mir wie auch in seinem Bekanntenkreis weist er auf grundlegende Prinzipien hin, die er auf beeindruckend radikale Art und Weise lebt, wie zum Beispiel: Ablehnung aller Vorurteile bzw. die Bewertung von Individuen nach konkreten Handlungen, Respekt gegenüber Frauen und Treue in der Ehe. Mestizo beabsichtigt, mit dieser Performanz wie auch durch seine Texte, in denen sich seine Orientierung an Malcolm X und die teilweise Umdeutung seiner späten ideologischen Grundsätze ausdrückt, die Aufmerksamkeit seines Umfelds und des Publikums bei seinen Auftritten auf die afroamerikanische Widerstandsgeschichte zu lenken (Interview Mestizo, 19.12.07:

[141] „Ich will, dass sie wissen, wenn sie sich nähern, dass das meine Kultur ist; unsere Kleidung ist unsere Kultur, Hip-Hop ist unsere Kultur. Die Polizei hat sich schon immer gegen diese Kultur gestellt".

[142] So verweisen sie zum Beispiel auf Raps von Tupac Shakur, wie „Instead of war against poverty they got a war on drugs/ so the police can bother me/ and I ain't never did a crime I ain't have to do" (Tupac Shakur, *Changes*).

[143] Von Beginn an versuchen die beiden in Gesprächen mit Touristen die herrschende Repression zu erklären. Die Ungerechtigkeiten unterstreichen sie dann mit Aussagen wie „No robo, no mato – porqué me dan preso?" („Ich stehle nicht, ich töte nicht – warum verhaften sie mich also?"), in diesem Falle nach einem mehrtätigen Gefängnisaufenthalts aufgrund des Umgangs mit Touristen.

[144] Anders als oftmals im US-amerikanischen Hip-Hop orientiert sich Mestizo nicht an Malcolm X als Vertreter des Black Nationalism, der Nation of Islam oder als Separatisten. Er bezieht sich auf seine späteren Lebensjahre, in denen sich Malcolm X auch dem Sozialismus und eiem globalen Befreiungskampf zuwendetet. Dementsprechend steht in seiner Betrachtung die muslimische Religion nicht im Vordergrund, zu der er wenig Bezug hat.

9:00). Der Zusammenhang zwischen Performanz und Repräsentation, der hier deutlich wird, drückt auch Recluso-Uno in Bezug auf seinen *Guerrillero* Style folgendermaßen aus: „Es un imagen, que muestra: soy capaz de algo, de representar lo que estoy hablando. Entonces somos más que MC, somos soldados“ (Interview Recluso-Uno, 4.1.08: 12:00).

Abbildung 14: Donaton und Toño identifizieren sich mit Gangsta Rap

Abbildung 15: Die Sicarios tragen nicht nur eindeutige Modeartikel sondern artikulieren diese Identifikation auch durch die Gesten, die ‚East Coast' symbolisieren (rechts)

Die Hip-Hop-Kultur wird von den meisten meiner Feldforschungssubjekte auch als Unterricht bezeichnet, jedoch soll die Vermittlung von deren Wissen auch als Aufforderung zum Widerstand dienen. Das versuchen die Rapper zu erreichen, indem sie die Repräsentation kultureller Zeichen (wie Elemente des afroamerikanischen Widerstands in den USA), die im Aneignungsprozess schon transformiert wurden (vgl. Menrath 2003: 222f), mit Beschreibungen der lokalen Situation, mit der sich das Publikum identifiziert, verbinden (Interview Insubordinado, 22.12.07: 4:00). Diese Strategie lässt sich anhand des Songs ‚Libertad Ahora' von Juventud Re-verde nachvollziehen. Zuerst wird der Bezug zur Situation des Zielpublikums hergestellt (die täglichen Kontrollen, Perspektivlosigkeit, Strafen usw.), dann offen zur Rebellion herausgefordert: "Subterránea lucha no te estanques, aunque te cosan la lengua/ aunque te arranquen a pedazos nunca te acobardes/en las revoluciones se derrama sangre" (Juventud Re-verde:' Libertad Ahora', 2007)[145]. Der letzte Teil ist nicht nur ein Hinweis auf die kubanische Revolution und den Guerillakampf, sondern beinhaltet auch einen Verweis auf die bekannte Rede von Malcolm X „The Ballot or the Bullet": "Historically, revolutions are bloody. Oh, yes, they are. They haven't never had a blood-less revolution, or a non-violent revolution" (Malcolm X 1964 [146]). Die unterschiedlichen Repräsentationspositionen der Subjekte konstituieren so in einem dynamischen Prozess ihre Identität (vgl. Menrath 2003: 223).

5.1.3. Das Erbe des ‚Che' – Postkoloniale Elemente im Widerstand des kubanischen Hip-Hop

Die Nähe kubanischer Rapper zum postkolonialen Projekt[147], sowohl als ideologische Basis wie auch politischer Aktivismus, drückt sich in vielen Texten explizit aus. Es handelt sich dabei um Referenzen zu Persönlichkeiten, die mit Postkolonialismus verbunden sind[148],

[145] „Der Untergrund Kampf darf nicht stagnieren, auch wenn sie dir die Zunge zusammennähen/ auch wenn sie dich in Stücke reißen, lass dich nicht einschüchtern/ in Revolutionen wird Blut vergossen".

[146] http://www.americanrhetoric.com/speeches/malcolmxballotorbullet.htm (letzter Zugriff: 3.1.09)

[147] Young fasst die zentralen Elemente des Postkolonialismus zusammen in dem Argument der dominanten Machtposition von Europa und Nordamerika gegenüber den drei benachteiligten Kontinenten Afrika, Asien und Lateinamerika; dem politischen wie auch philosophischen Aktivismus gegen diese Ungleichheit; und dem Kampf nicht nur für die Verbesserung der Lebensbedingungen der betroffenen Menschen, sondern auch für die Akzeptanz ihrer Kulturen (vgl. Young 2003: 4).

[148] Zum Beispiel im Song ‚Revolucion Necessaria' (Insubordinado, 2007): "Gloria para Patricio Lumumba, para el Che Guevara, Amilcar Cabral, Lenin. Gloria para Ho Chi Minh, Jomo Kenyatta, Sékou Touré, Emiliano Zapata, Julius Nyerere, Camilo Cienfuegos, Malcolm X, Antonio Maceo, Agostinho Neto. Necesitamos héroes como estos!". Fast alle genannten Persönlichkeiten waren an antikolonialistischen Freiheitskämpfen beteiligt (darunter auch zweifelhafte, spätere Politiker wie Touré) und werden von dem Rapper als Helden bezeichnet. Man bemerke die absolute Exklusion von weiblichen Vorbildern.

sowie die Solidarisierung mit den Unterdrückten im globalen Machtsystem. Dem Kontinent Afrika kommt so als Symbol für weltweite Ungerechtigkeit und den westlichen Imperialismus eine zusätzliche Bedeutung zu:

> *"Los temas de los raperos cubanos se reflejan mucho con el continente africano… claro, por la descendencia de Africanos. Tratamos también ese tema, porque es el continente más explotado través la historia, es el que más necesita que se aporte su grano de arena a lo que proponemos nosotros" (Interview Mestizo, 19.12.07: 6:40)*[149].

Mestizo sieht auf diese Weise die Interessen der kubanischen Rapper in Einklang mit der unterdrückten Bevölkerung Afrikas im Sinne eines postkolonialen Befreiungskampfes[150].

Abbildung 16: Mestizo an seinem Arbeitsplatz: Posters von Subcomandante Marcos, Bob Marley und Che Guevara drücken das Konzept einer transnationalen Widerstandsbewegung aus.

[149] „Die Texte der kubanischen Rapper befassen sich viel mit dem Kontinent Afrika… klar, wegen unserer afrikanischen Deszendenz. Wir behandeln dieses Thema aber auch, weil es der Kontinent ist, der in der Geschichte am meisten ausgebeutet wurde, der noch am meisten seinen Beitrag leisten muss zu dem, was wir vorhaben".

[150] Allerdings gibt es durchaus auch Rapper, die die gemeine Unterdrückung auf Rassismus zurückführen. Das thematisierte Recluso-Uno, als ich ihn auf seine häufigen Bezüge auf Lumumba und Neto ansprach: „Unsere Mutter ist Afrika. Von dort gehen alle Kriege aus, die Sklaverei, die Unterdrückung der ‚Negros'. Wir beziehen uns auf die großen afrikanischen Führer, weil sie fähig waren für Afrika zu sterben… es war nicht nur ein Krieg gegen die Besetzung, um Land, es war auch ein Rassenkrieg" (Recluso-Uno, 4.1.2007: 15:00).

Diese Standpunkte können durchaus in Einklang mit der schon erwähnten postkolonialen Politik der kubanischen Regierung gesehen werden, was sich zum Beispiel auch in der gemeinsamen Verehrung von Che Guevara zeigt. Allerdings war zum Beispiel die Solidarität mit dem afrikanischen Kontinent des Öfteren ein wichtiges Mittel, um ethnische Konflikte auf Kuba zu beschwichtigen (vgl. Fernandes 2006: 119f). Daher wenden sich die *Raperos* mit postkolonialen Strategien gegen die Regierung. So kann das Verlangen nach Selbstrepräsentation, das sich vor allem in den oben beschriebenen afrokubanischen Identitätskonzeptionen äußert, ausgedrückt werden. Diese Strategien stellen Gegenentwürfe zu den verfügbaren Identitäten im dominanten Diskurs dar, der von Propaganda und Zensur geprägt ist[151]. Die divergierenden Erfahrungswelten und die zunehmenden Differenzen können so zum Ausdruck gebracht werden.

Die Identitätsprozesse bringen dadurch eine Pluralisierung der Subjektpositionen hervor, wobei durch die Repräsentation der Marginalisierten die Peripherie ins Zentrum gerückt wird (vgl. Scharenberg 2004: 23f, 33). Über die Motivation des Songs ‚Oración', in dem Satira tragische Schicksale von Bekannten beschreibt (der Tod eines Freundes im Militärdienst aufgrund von Nachlässigkeit der Vorgesetzten, seiner Tante wegen mangelnder medizinischer Versorgung), sagt der Rapper: "Ese tema surgió de… como todas esas personas que mencionamos aquí, yo los tenga en la gloria… [es] por lo cubano que pasa mucha necesidad, mucha miseria" (Satira, 23.12.06: 1:50)[152]. Im Diskurs der Regierung sind diese Menschen, die von den Konsequenzen der ökonomischen Krise und der zunehmenden Ungleichheit in der Gesellschaft betroffen sind, kaum repräsentiert, da die Regierung noch immer versucht, die drastische soziale Lage im Land zu verbergen. Hip-Hop gilt für die Rapper als Medium der Marginalisierten:

> *"El Hip-Hop es expresión de lo que siento, de lo que vivo. Muchas personas sufren, pero no tienen el arte de mostrar tanto sufrimiento, sufrimiento mundial. Entonces el Hip-Hopper es una persona encargada de hacerlo… la pobreza sea la arte, todo que pasa alrededor – hacerlo arte; hablar para un millón de gente que no puede hacerlo. En esa forma el Hip-Hop puede representarles" (Interview Recluso-Uno, 4.1.08: 3:30).*[153]

[151] Der gesamtgesellschaftliche Diskurs ist in Kuba stark gespalten – man könnte ihn auch als schizophren bezeichnen. Während im privaten Raum der Alltagsdiskurs von einer oppositionellen Haltung gegenüber Fidel Castros und dem Regime geprägt ist, wird im öffentlichen Raum die Propaganda aufrecht erhalten bzw. kaum Kritik geäußert. Daher ist es oft schwer, den „dominanten Diskurs" als solchen zu identifizieren.

[152] „Dieser Song ist entstanden aus… also alle Personen, die wir erwähnen, ich halte sie in Seligkeit… es ist für den Kubaner, der so viel Not, so viel Elend durchmacht".

[153] „Hip-Hop ist der Ausdruck von dem, was ich fühle, was ich lebe. Viele Personen leiden, haben aber nicht die Kunst, um dieses Leid aufzuzeigen, soviel Leid weltweit. Also ist der Hip-Hopper die beauftragte Person, das zu tun… die Armut sei die Kunst, alles was rundherum passiert – es wird zu Kunst ge-

Auch neue Subjektpositionen werden geschaffen, wie zum Beispiel die des *Palestinos*. Die *Raperos* aus dem Osten, die Rassismus, soziale Ausgrenzung und ökonomische Notlage mit Tausenden anderen illegalen Binnenmigranten teilen, thematisieren ihre Situation in Songs. In seiner Kritik an der Marginalisierung der Zuwanderer aus dem Osten greift Skiudys die Stigmatisierung an:

Señores y sociedad, usted tiene la culpa de esto:	Herrschaften und Gesellschaft, Sie haben Schuld daran:
Me mantengo marginado como siempre,	Ich bleibe ausgegrenzt wie immer,
marginado hasta por mi propia gente,	ausgegrenzt sogar von meinen eigenen Leuten,
marginado es la cruz donde tu lengua me ha clavado (...).	Ausgrenzung ist das Kreuz wo deine Zunge mich festgenagelt hat (…).
Entonces la palabra libertad sería cinismo, revolución puro egoísmo.	So würde das Wort Freiheit zu Zynismus werden, Revolution nur Egoismus.
Están apoyando al regionalismo,	Sie unterstützen den Regionalismus,
están abriendo un abismo entre tu mundo y mi mundo.	sie öffnen einen Abgrund zwischen deiner und meiner Welt.
Los niños ellos gritan: ilegales!	Die Kinder, sie schreien: Illegale!
Tu la celebras en la gracia, y a la larga tu veras una desgracia por gritarme Palestino.	Du feierst es in Wohlwollen; auf die Dauer wirst du Unglück sehen, dafür, dass du mich Palestino gerufen hast.
Y el genio de nuestro siglo, el tipo que nos gobierna, tu sabes dónde vino? (...)	Und das Genie unseres Jahrhunderts, der Typ der uns regiert, weißt du woher er kommt?
Reconoce mi talento, y te guste o no te guste: al Oriente yo represento!	Erkenne mein Talent an, und ob es dir gefällt oder nicht: Ich repräsentiere Oriente.

(Skiudys: *Marginado,* 2006)

Skiudys befasst sich in diesem Songs besonders mit den diskursiven Techniken, die zur Ausgrenzung führen und den Zuwanderer aus dem Osten als ‚Anderen' konstruieren. Die

macht; [Hip-Hop] ist für eine Million Menschen zu sprechen, die es nicht können. So kann Hip-Hop sie repräsentieren".

Kritik richtet sich abwechselnd an die Gesellschaft, an die Regierung und besonders an die *Habaneros* innerhalb der Hip-Hop-Community. Dabei dekonstruiert er vorherrschende Stereotype und Abwertungen, indem er auf die Herkunft von Fidel Castro hinweist.

Die erwähnten subversiven Strategien wie auch die ideologischen Positionierungen bezüglich der globalen Machtverhältnisse stellen kubanischen Hip-Hop in einen postkolonialen Kontext. Der Kampf gegen Ungleichheit drückt sich in der antiimperialistischen Haltung, dem Widerstand und der Einforderung der Menschenrechte aus. Hip-Hop ist dabei das Medium, wie Satira feststellt:

> *"El Hip-Hop es una manera de salvar mis vivencias, lo que estoy viviendo en la calle… si cambias tu forma de vida, es imposible que tu hables sobre eso, si por ejemplo mañana me voy por la India… pero siempre voy a seguir defendiendo los derechos humanos y hablando de la vivencia que tienen los cubanos" (Interview Satira, 23.12.07: 28:40)*[154].

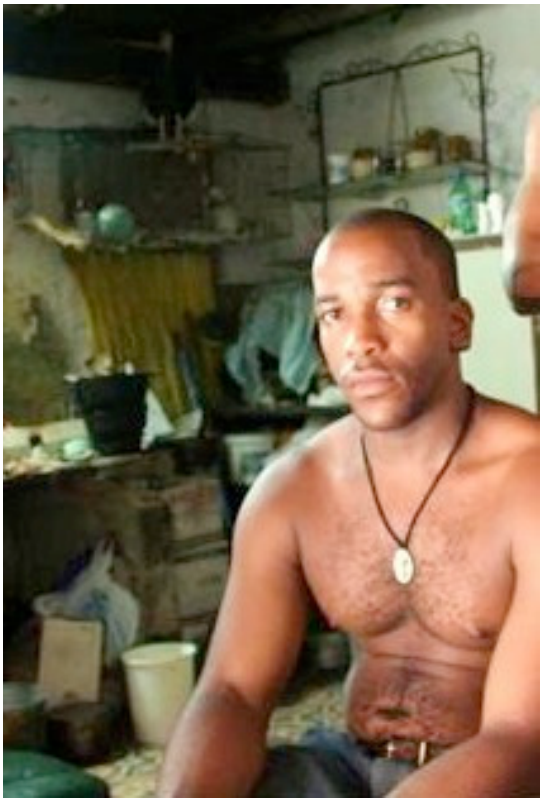

Abbildung 17: Satira sieht Hip-Hop als Verteidigung der Menschenrechte

[154] „Hip-Hop ist eine Möglichkeit meine Erlebnisse auszudrücken, das, was ich in der Straße erlebe… wenn du dein Leben änderst, ist es unmöglich weiter darüber zu sprechen, wenn ich zum Beispiel morgen nach Indien gehen würde… aber ich werde immer weiter die Menschenrechte verteidigen und über die Erlebnisse der Kubaner reden".

5.2. „Viva la Revolución!“ – Der diskursive Herzstück des kubanischen Sozialismus

Der Begriff wie das Konzept Revolution ist auf Kuba omnipräsent, da es die Geschichte des Landes seit 1959, die Politik der Kommunistischen Partei, die Ideologie vor allem von Fidel Castro und vieles anderes umfasst. Die Durchdringung der Politik in sämtliche Lebensbereiche der KubanerInnen macht es zu einem bedeutenden Element des vorherrschenden Symbolsystems. Allerdings ist besonders für die Generationen nach 1959 die *Revolución permanente*[155] zunehmend ein Symbol für Stagnation und ein veraltetes, rigides Regime.

Trotzdem bleibt es Bestandteil der kulturell geteilten „maps of meaning“ (Hall 1997b: 29), auf den Individuen zurückgreifen, um Ereignisse zu interpretieren wie auch Gedanken und Projekte auszudrücken (vgl. ebd.). Die Bedeutung und die Repräsentation des Konzeptes werden aber den Umständen entsprechend transformiert. So prägte die erste Generation des kubanischen Hip-Hop den Ausdruck *Hip-Hop Revolución* und *Revolución dentro de la Revolución*. Vertreter der zweiten Generation führen diese Umdeutungen fort, wobei entsprechend der tendenziellen Radikalisierung Hip-Hop militaristisch dargestellt wird.

Besonderes Augenmerk soll hier auf den diskursiven Mitteln, die die *Raperos* einsetzen, liegen. Mit der Verwendung des Konzeptes Revolution bewegt sich der Gegendiskurs der Hip-Hopper zwar innerhalb des hegemonialen Diskurses. Doch die Transformation des Konzeptes Revolution ist subversiv, da die absolute Definitionsgewalt sonst bei Fidel Castro und einer kleinen politischen Elite liegt[156]. Im Zuge der Umdeutung und des impliziten Widerstands verwenden die Rapper teilweise sehr bewusst diskursanalytische Methoden, um den dominanten Diskurs zu dekonstruieren. In der folgenden Analyse des Gegendiskurses sowie den diskursiven Strategien stützte ich mich auf Jägers methodische und theoretische Grundlagen der kritischen Diskursanalyse (vgl. Jäger: 1999).

5.2.1. Die Revolution trifft Hip-Hop

Eine frühe Umdeutung erfuhr der Begriff Revolution im kubanischen Hip-Hop durch die immer noch äußerst bedeutenden Vertreter der *Vanguardia* – Anónimo Consejo. Bis heute wird das Konzept *Hip-Hop Revolución* in der Bewegung zur Positionierung gegenüber der

[155] Fidel Castro lehnte hier an das Konzept der permanenten Revolution von Trotzki an, mit der Zeit wurde es jedoch durch die massive Propaganda zu einer leeren Phrase.

[156] So schreibt Spörk in Bezug auf die Zensur im Kunstbereich: „Denn der Begriff der künstlerischen Freiheit in der kubanischen Verfassung ist kein Zitat, das man als Kunstschaffender oder Musiker einfordern, geschweige denn einklagen kann. Es sei denn, man hat Definitionshoheit darüber, was gerade ‚revolutionär‘ ist und was nicht. Die hat in Kuba jedoch seit 1959 im Grunde nur eine Person, nämlich Fidel Castro“ (Spörk 2007: 143).

Regierung und zur Verortung innerhalb des Sozialismus wie auch der Nationalkultur verwendet. Der Rapper Sekou Messiah des Duo definiert es folgendermaßen:

> *"Lo más importante en la defensa de este concepto era mostrar la realidad del Hip-Hop, el porqué del nacimiento de esta cultura y como ha logrado insertarse en otros países, su esencia como canción protesta educativa y de crónica social, como movimiento revolucionaria y la función y el papel que debe jugar en Cuba (...). Revolución es definirse y ser consecuente con tus principios ante cualquier situación. Es un modo de vida que hay que enfrentar y asumir. Hemos asumido este término como una revolución de pensamiento, de forma de escribir, de expresarse y representar el Hip-Hop y la vida" (Movimiento 2003: 6).*[157]

Anhand dieser Stellungnahme wird deutlich, wie Hip-Hop dem Konzept von Revolution als Lebensart und permanentem Prozess angeglichen wird. Wenn das subversive Element als vordergründig für die Adaptation und Transformation in anderen regionalen Kontexten wie auch auf Kuba angesehen wird, sollte dies daher immer im Zusammenhang mit dem entsprechenden, gesellschaftlich vorherrschenden Symbolsystem betrachtet werden.

Tatsächlich führte diese Verbindung der Revolutionsideologie mit der US-amerikanischen Subkultur nicht nur zu einer gewissen Akzeptanz der kubanischen Regierung (vgl. Fernandes 2006: 118–126), sondern auch zu der vorherrschenden Vorstellung innerhalb der wachsenden Hip-Hop-Community, dass authentischer kubanischer Hip-Hop dadurch entstanden sei (Interview Skiudys, 20.12.07: 8:00). Auch in der zweiten Generation wird diese Meinung geteilt und Anónimo Consejo wie auch ihrem Konzept Respekt gezollt. Daher sehen die meisten das ‚Revolutionieren' als Hauptziel ihres künstlerischen Schaffens (Interview Insubordinado, 17.12.07: 36:00; Interview Donaton, 22.12.06: 54:20).

Hip-Hop-Revolution wird aber nicht auf die Veränderung der sozialen Situation auf Kuba limitiert, sondern als Symbol für Veränderung schlechthin verwendet. Yompy charakterisiert sie als „la revolución universal" (Yompy, 30.12.07: 4:00). So grenzen viele das Konzept auch gegenüber der *Revolución permanente* ab (ebd.: 6:00; Interview Insubordinado, 17.12.07: 34:30). Für die individuellen Rapper ist es daher seine Aufgabe, die Menschen im Publikum durch die Bewusstmachung ihrer Situation zu befähigen, ihre eigene Lebensführung zu än-

[157] „Das Wichtigste in der Verteidigung dieses Konzeptes war es, die Realität des Hip-Hop zu zeigen, den Grund für die Geburt dieser Kultur und wie sie es geschafft hat, sich in anderen Ländern einzufügen, ihre Essenz als erzieherisches Protestlied und Sozialchronik, als revolutionäre Bewegung und die Funktion und die Rolle, die sie in Kuba tragen soll (…). Revolution ist sich zu definieren und konsequent seine Prinzipien zu verfolgen in jeder Situation. Es ist eine Lebensart, mit der man sich auseinandersetzen und sie übernehmen muss. Wir haben diesen Begriff übernommen wie eine Revolution der Gedanken, eine Form zu schreiben, sich auszudrücken und den Hip-Hop und das Leben zu repräsentieren".

dern. Nach diesem Prozess der Veränderung innerhalb der Hip-Hop-Community soll diese Revolution nach außen getragen werden (ebd.; Interview Mestizo, 10.12.07: 11:30).

Ähnlich wird das Konzept *Revolución dentro de la Revolución* in der *Segunda Generación* verwendet. Es deutet konkreter auf die nötigen Veränderungen im kubanischen System hin, wird aber gleichzeitig auch häufig eingesetzt, um negative Entwicklungen innerhalb der Community, wie etwa die Kommerzialisierung, zu kritisieren. Papá Humbertico, der sein jüngstes Album 'Revolución dentro de la Revolución' nennt, rappt im gleichnamigen Song:

De revolución te hablo, de las cosas cambiar,	Über Revolution spreche ich, darüber Dinge zu ändern,
de romper grilletes, de la vida mejorar.	darüber Fußfesseln zu brechen, das Leben zu verbessern.
Tiempo de revolucionar lo revolucionado,	Zeit das Revolutionierte zu revolutionieren,
hora de erradicar conceptos caducados.	die Stunde um veraltete Konzepte auszurotten,
Prejuicios heredados por colonizadores, absurdas teorías de burgueses señores.	vererbte Vorurteile von Kolonisatoren, absurde Theorien von bourgeoisen Herren.
(...) En pie una nueva sociedad ha de levantarse,	(…) Eine neue Gesellschaft muss sich erheben,
de otra forma el individuo ha de comportarse.	das Individuum muss sich anders verhalten.
Es necesario quitarse de los ojos el vendaje,	Es ist nötig die Augenbinden abzunehmen,
reconocer por parte de una clase alta el ultraje.	die Beleidigung von Seiten der Oberschicht zu erkennen.
(...) Unámonos y una nueva revolución haremos,	(…) Vereinen wir uns und machen wir eine neue Revolution,
por lo que merecemos por lo que nos pertenece luchemos.	für das was wir verdienen, was uns zusteht kämpfen wir.
No descansemos tiempo de hacer renovaciones,	Wir würden keine Zeit verlieren Erneuerungen vorzunehmen,

de ciertas personas es necesario hacer sustituciones.	bestimmte Personen müssen ersetzt werden.
Démosle soluciones a problemas que hoy nos afectan,	Wir würden ihm Lösungen geben für die Probleme die uns heute betreffen,
apartemos del medio aquello que no molesta.	würden den aus dem Medium verdrängen, der nicht lästig ist.
Eliminemos jefes que apestan absurdas leyes impuestas,	Wir würden Oberhäupter eliminieren, die absurde Gesetze, Steuern einführen,
a interrogantes no respondidas démosles respuesta.	auf unbeantwortete Fragen gäben wir Antworten.
(...) Será uno solo el motivo que nos conlleve a reaccionar,	(…) Es wird ein Motiv allein sein, das unsere Reaktion hervorruft,
contra un pueblo unido no puede la fuerza militar.	gegen ein vereintes Volk kann das Militär nichts machen.
(...) El objetivo es la paz no dictadura no opresión,	(…) Das Ziel ist der Frieden, keine Diktatur noch Repression,
será estudiado cada movimiento y progresista cada acción.	es wird jede Bewegung studiert und jede Aktion progressiv sein.
Para vencer esta es la solución,	Um zu siegen ist das die Lösung,
Revolución dentro de la Revolución!	Revolution innerhalb der Revolution!
(Papá Humbertico: 'Revolución dentro de la Revolución', 2007)	

Humbertico hat dieses Konzept sicherlich maßgeblich geprägt und seine Darstellung des Inhalts wird von vielen Rappern, wie zum Beispiel auch Juventud Re-verde, in seinem Umfeld geteilt. In Zusammenhang mit *Revolución dentro de la Revolución* werden konkrete Missstände wie Misshandlungen durch die Polizei oder rassistische Diskriminierung sowie politische Ziele ausformuliert (Interview Papá Humbertico, 21.12.07: 11:30). Die Kritik der benachteiligten jungen Menschen an der aktuellen Politik kann aufgrund der mangelnden oppositionellen Institutionalisierung nur im Hip-Hop ausgedrückt werden. Die Verwendung von Vokabular, das eindeutig in die Revolutionsrhetorik des Castro Regimes einzuordnen ist, wie es in dem Song „Señores burgueses" eingesetzt wird, die Geringschätzung der „cla-

se alta“ sowie „un pueblo unido“, hat eine doppelte Funktion. Auf diese Art vereinnahmen die Rapper die Revolution für sich bzw. zeigen auf, dass Revolution nicht mit der derzeitigen Regierung gleichgestellt werden kann. Andererseits weist dies auf die klare Verortung im Sozialismus hin und damit auf die Ablehnung US-amerikanischen Einflusses auf Kuba, die Humbertico in jedem Interview wie auch in informellen Gesprächen explizit betont.

Wie die Umdeutung von Revolution sind auch die bekanntesten Phrasen der Propaganda wie *Hasta la victoria siempre* oder *Venceremos* im Kontext von Hip-Hop einem Bedeutungswandel unterworfen. So kommentiert Skiudys seine Verwendung von *Hasta la victoria siempre* in Songs folgendermaßen: “el político lo interpreta con su política, pero el sufrido sabe que estoy diciendo, que hay que resistir” (Interview Skiudys, 18.12. 2006: 15:30) [158]. Die Verwendung von Doppeldeutigkeit sieht er als zentrales diskursives Mittel im Hip-Hop:

> *“Yo sí uso el doble sentido. Si no había usado el doble sentido, tuviera preso. Es un recurso que siempre hace falta, porque te ayuda a pensar; lo primero que tu tienes que dar en la mente humana es la duda – la duda es la que te obliga a aprender” (Interview Skiudys, 20.12.07: 35:00)*[159].

Für diese Strategie stellt der von der Regierung konstruierte Komplex um den Begriff Revolution ein Reservoir an Konzepten dar, die für die Artikulation des Widerstands subversiv umgedeutet werden[160].

Ein grundlegender Unterschied zwischen der ersten und zweiten Generation wird anhand von Revolutionskonzepten deutlich. Während die Vertreter der *Vanguardia* Revolution im Hip-Hop eher als konstruktives Mittel betrachten, um mit der Obrigkeit in einem kritischen Prozess zu Verbesserung der Lebensumstände beizutragen (Interview El Tipo Este, 6.1.08: 22:30), wenden sich die nachkommenden Talente gegen die Regierung. Die Revolution mit ihren sozialistischen Werten wird erweitert im Kontext von Hip-Hop und verwendet, um sich in Opposition zur Regierung zu positionieren. El Tipo Este bezeichnet (wiederum in

[158] „Der Politiker interpretiert es mit seiner Politik, aber der Leidende weiß, was ich sage, dass man Widerstand leisten muss“.
[159] „Ja, ich verwende Doppeldeutigkeit. Wenn ich das nicht benutzt hätte, wäre ich im Gefängnis. Es ist ein Mittel, das immer gebraucht wird, weil es dir hilft zu denken; das erste was du dem menschlichen Geist geben musst, ist Zweifel – der Zweifel ist es, der dich antreibt zu lernen“.
[160] Allerdings ist die Verwendung des „doble sentido“ im kubanischen Hip-Hop umstritten. Die Vertreter des Underground Genre lehnen sie ab, da die Sozialkritik so direkt wie möglich formuliert werden soll. Insubordinado bezeichnet diese Ablehnung als Zeichen dafür, dass der Rapper keinen kommerziellen Erfolg anstrebt, wodurch er auch nichts zu verbergen hat. Allerdings bin ich der Meinung, dass dabei eine andere Strategie verfolgt wird, nämlich das Austesten der Grenzen von Meinungsäußerung, eine kontinuierliche Provokation der staatlichen Stellen. Der „doble sentido“ hingegen ist, wie Skiudys beschreibt, mehr auf das Publikum und die Community gerichtet.

Rückgriff auf das Konzept) die Rolle seiner Generation als „MC con compromisa social“ (MC mit sozialem Engagement) im Gegensatz zu der zweiten Generation der *Underground* Rapper, die wie ein „movimiento de clandestinaje en la revolución“ (Untergrundbewegung in der Revolution) agieren (ebd.:25:00).

5.2.2. Das Wort als Waffe: Diskursiver Guerillakrieg

Y así creamos y vamos clandestinamente.	Und so erschaffen wir und gehen im Untergrund.
Revolución potente musical e ideológica,	Eine starke musikalische und ideologische Revolution,
Para el jefe una grave cuestión psicológica. (Papá Humbertico: ‘Rap del Bueno’, 2007)	Für den ‚Jefe‘ [F.Castro] eine schwerwiegende, psychologische Frage.

Hip-Hop und Rap werden in der *Segunda Generación* nicht nur als Rebellion, sondern im Symbolsystem der Revolution als Untergrundbewegung interpretiert[161]. Dementsprechend benennen sich die Gruppen auch, wie zum Beispiel Las Tropas (Die Truppen – die Fusion von Juventud Re-verde und Satira&Mestizo) oder Mano Armada (Bewaffnete Hand – El Discípulo und Papá Humbertico). Die Waffen des Hip-Hop in diesem Kampf beschreibt Humbertico folgendermaßen: “La mano está armada del microfono, el spray, de los platos, de la pluma” (Interview Papá Humbertico, 21.12.07: 19:00)[162]. Im Rap ist es daher das Wort, das die Waffe und Munition darstellt, ob es sich um den strategischen Einsatz von Bedeutungsveränderungen wie oben dargestellt handelt oder um explizit formulierte Kritik.

In ihren diskursiven Attacken gegen die Regierung und die von ihr produzierte Propaganda, deren Darstellungen oft als *Hipocresía* (Heuchelei) bezeichnet werden, greifen einige *Raperos* bewusst sensible Themen der jüngeren Geschichte Kubas auf. So zum Beispiel die Mysterien um den Tod von Che Guevara wie auch Camilo Cienfuegos, die beide als Repräsentanten der Guerilla gelten und vom Regime als Helden stilisiert werden (vgl. Zeuske 2004: 112). Entsprechend singt Papá Humbertico: “No han cicatrizado heridas del pasado,

[161] Zur Bedeutung des Konzepts „Underground“ in diesem Zusammenhang siehe 5.3. Sehr häufig wird der Widerstand mit Underground gleichgesetzt und als „lucha clandestina“ (geheimer Untergrundkampf) bezeichnet.
[162] „Die Hand ist bewaffnet mit dem Mikrofon, mit der Sprühdose, mit der Füllfeder“.

el dolor no desaparece/ Camilo una y mil veces" (Papá Humbertico: 'Los mismos temas', 2007)[163]. Ähnlich bezieht sich Satira auf die Umstände von Guevaras Tod: "Mentira respiran de la muerte de Che Guevara" (Satira: *Mi Pueblo*, 2007)[164]. Der Kontext dieser Äußerung im Song ‚Mi Pueblo' (Satira&Mestizo, 2007) muss genauer beleuchtet werden.

Abbildung 18: Camilo Cienfuegos ist für Insubordinado und viele andere Rapper ein Symbol der Revolution wie auch des Widerstands gegen die herrschende Ungerechtigkeit.

Am Beginn dieses Songs wird eine Tonaufnahme der Rede von Fidel Castro 1965 hörbar, in der er den Brief von Guevara verlas, der seinen Rücktritt von öffentlichen Ämtern und seine Mission des revolutionären Kampfes in anderen Ländern bekannt gab (Castañeda 1997: 378ff). Der berechtigte Zweifel, ob Guevara diese Entscheidung freiwillig traf (ebd.: 368ff) oder ob sie mehr durch Fidel Castros Intention autokratisch zu regieren veranlasst wurde,

[163] „Sie haben die Wunden der Vergangenheit nicht geheilt, der Schmerz ist nicht verschwunden/ Camilo, ein und tausend Mal!". Ein kubanisches Publikum versteht diese Anspielung auf den mysteriösen Tod von Camilo Cienfuegos, der angeblich bei einem Flugzeugabsturz 1959 ums Leben kam, wobei der Vorfall nie aufgeklärt wurde.
[164] „Lügen erzählen sie über den Tod von Che Guevara".

wird von Mestizo und Satira thematisiert. Dabei werden immer wieder Teile der Originalaufnahme (hier fett markiert) eingespielt:

Las palabras no pueden expresar lo que quisiera.	**Worte können nicht ausdrücken was ich sagen will.**
Las mías si!	Meine können es!
Y nuestro pueblo…	**Und unsere Volk…**
Mi pueblo!	Mein Volk!
Hasta la victoria siempre!	**Immer bis zum Sieg!**
Tenemos ideas, métodos, eso es todo,	Wir haben Ideen, Methoden, das alles,
guerrilleando por siempre contra intrigas (...).	für immer mit Guerilla Kampf gegen Intrigen (…).
No se den cuenta a aquellas lomas de guerra en el jaleo clandestino aquí.	Sie bemerken die Schlachtfelder im Untergrundkampf hier nicht.
Blasfemen los enemigos, supuestos amigos (...).	Mögen die Feinde, angebliche Freunde, auch lästern (…).
Vive el subterráneo en el corazón de veras,	Der Untergrund soll in den wahren Herzen leben,
expresa solamente la injusticia!	er drückt nur die Ungerechtigkeit aus!
(Satira&Mestizo, 2006)	

Anhand dieses kurzen Ausschnittes soll dargestellt werden, wie diskursiv das Machtmonopol Fidel Castros im Sinne eines absoluten Wahrheitsanspruchs angegriffen wird. Mestizo illustriert mit seinen Zwischenrufen, dass der Revolutionsführer längst seine Funktion als Repräsentant des kubanischen Volkes verloren hat. Daher steht es ihm auch nicht zu, die Worte Che Guevaras (*Hasta la victoria siempre*) zu verwenden, was vor allem auch die Instrumentalisierung seines Andenkens zur Machterhaltung kritisiert. Die Ideale der Guerilla und der Kampf für Gerechtigkeit werden auf die *Underground* Hip-Hop-Bewegung übertragen.[165]

[165] Durch die Doppeldeutigkeit des Songs werden gleichzeitig auch Mitglieder der Hip-Hop-Bewegung kritisiert, die die wahren Ideale des Underground wie auch der Revolution in Satira und Mestizos Auffassung verraten. Dieser diskursive Angriff muss daher sowohl im Kontext des Widerstands gegen die Regierung wie auch des Konkurrenzkampfs innerhalb der Community gesehen werden.

Diese Gegendiskurse versuchen die dominante Diskursposition von Castro und seiner Regierung zu schwächen, wobei dies auch eine Demokratisierung impliziert.[166] Einerseits sind sie ein weiterer Ausdruck der Vereinnahmung der Revolutionsideologie, andererseits zeigen sie, wie stark sich viele Vertreter der zweiten Generation im Kontext des Guerillakriegs verorten. Widerstand im Hip-Hop soll nicht nur eine Sozialchronik und konstruktive Kritik sein, sondern vor allem auch das Publikum politisch mobilisieren.

Der kubanische Guerillakrieg, eine historisches, tradiertes Element des Revolutionskonzepts, fungiert hier als Metapher für Veränderung, die von den Akteuren selbst herbeigeführt werden muss. So wird die Guerilla und die Revolution klar abgegrenzt vom heutigen Regime:

Esta es mi obra maestra,	Das ist mein Meisterwerk,
la que te demustra,	das dir zeigt,
que hace falta otro Girón,	dass es wieder eine Schweinebucht,
otro Fidel, que no hizo falta un Mariel.	einen anderen Fidel braucht, dass es keine Mariel Krise gebraucht wurde.
Sino otra Sierra Maestra!	Sondern wieder eine Sierra Maestra!

(Skiudys (unbekannt), 2006)

Sowohl die Verteidigung des Landes gegen die Exilkubaner und die US-amerikanische Übermacht wie auch Fidel Castro als Person und Regent werden von Skiudys positiv verwertet. Die *Balsero* Krise im Hafen von *Mariel*, die hier als repräsentativ für die Politik der *Período Especial* gesehen werden kann, markiert jedoch die Notwendigkeit eines Machtwechsels. Dieser wird durch die Berge der *Sierra Maestra* symbolisiert, von wo aus die Guerilla von Castro agierte. Die Identifikation mit der Revolution einerseits und die Notwendigkeit eines Machtwechsels andererseits drückt Recluso-Uno aus: “Soy joven como lo fuiste tú/ Qué hiciste tú?/ Eso mismo haremos nosotros/ las voces perdidas en las calles, las mentes distraídas en las clases” (Juventud Re-verde: ‘Libertad Ahora’, 2007)[167].

Die Verbindung zur Hip-Hop-Bewegung und zum Rap wird in dem Song ‚Maldito Comercio‘ deutlich hergestellt:

[166] Am Ende des Songs äußert Satira eine Aufforderung zur Demokratisierung.
[167] „Ich bin jung, so wie du es warst/ Was hast du damals gemacht?/ Genau dasselbe werden wir machen/ die in den Straßen verlorenen Stimmen, die in den Klassen zerstreuten Geister“.

Esto es Hip-Hop revolución, es rebelión (...), esto es contracultura, estás conmigo?	Das ist Hip-Hop Revolution, es ist Rebellion (…), das ist Gegenkultur, bist du bei mir?
Entonces únete a mi escuadra de galácticas palabras espaciales,	Also schließe dich meinem Geschwader der galaktischen Worte an,
Si te cuadra, agarra pluma, corazón y pensamiento,	Wenn es dir gefällt, ergreife deine Füllfeder, Herz und Gedanken,
yo te doy el arma en las montañas!	ich gebe dir die Waffe in den Bergen!
(Juventud Re-verde: 'Maldito Comercio', 2007)	

Abbildung 19: Ein Flyer von Clan Completo, eine Fusion von Las Tropas und brasilianischen Rappern

Eine Militarisierung, die in der *Segunda Generación* weit verbreitet ist, drückt sich primär im Vokabular aus, wodurch eine Analogie zur Guerilla hergestellt werden soll. Manche *Raperos*, wie Juventud Re-verde, drücken diese Identifizierung aber auch performativ aus. So treten sie bei einem illegalen Konzert am 18.12.07 in ‚La Habana' mit militaristischer Kleidung mit Camouflage Muster bzw. olivgrüner Uniform auf. Der Background ihres ersten Liedes beinhaltet Elemente von Militärmärschen und immer wieder heizen sie das Publikum an mit Phra-

sen wie „Quieres guerra?“ (Willst du Krieg) oder „Hip-Hop Underground – sonido guerra“ (Hip-Hop Underground – Klang des Krieges). Insubordinado begründet diesen Style, den er und Recluso-Uno seit zwei Jahren verfolgen, folgendermaßen:

> *“Ahora somos ‘Las Tropas’. Hace falta representar lo que somos: un ejército. No contra nadie, pero contra todo que está mal aquí. Es una forma de lucha. Sin embargo utilizamos los uniformes del mismo ejército de aquí” (Interview Insubordinado, 4.1.08)*[168].

Der Bedeutungswandel von Revolution und Widerstand wird so also auch mithilfe von materiellen Gegenständen wie den Uniformen ausgedrückt.

Abbildung 20: Juventud Re-verde bei einem Live Auftritt. Recluso-Uno singt ‚Sonido Guerra‘

Im Zuge dieser Militarisierung und Orientierung am Guerillakampf wird Hip-Hop auch zusehends als männliches Metier empfunden. Der Widerstand wird als Krieg gedeutet, für den Frauen nicht geschaffen sind. Mestizo kommentierte die mangelnde Präsenz von Frauen in der zweiten Generation damit, dass die Frau nicht für Widerstand geschaffen sei, da sie aufgrund der Kindererziehung und Haushaltsführung immer Kompromisse eingehen

[168] „Jetzt nennen wir uns ‚Las Tropas‘. Es ist nötig darzustellen, wer wir sind: eine Armee. Nicht gegen jemanden, aber gegen alles, was hier fehlerhaft ist. Es ist eine Form des Kampfes. Allerdings benutzen wir die Uniformen eben dieses Heeres von hier“.

müsse (Interview Mestizo, 19.12.07: 43:00). Zusammen mit anderen Faktoren wirkt sich diese den meisten Rappern kaum bewusste Nebenerscheinung der ideologischen Verortung sicherlich auf die Ausgrenzung von weiblichen MCs aus.

Mit zu beachten ist auch die globale Komponente dieser Auffassung von Widerstand. Revolution wird keineswegs nur auf den kubanischen Kontext bezogen. Auf diskursiver Ebene zeigt sich das anhand der verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten im Hinblick darauf, wer adressiert wird: andere *Raperos*, die Regierung oder imperialistische Mächte. Wichtig ist hier noch einmal explizit darauf hinzuweisen, dass sich fast alle Rapper in Opposition zu Kapitalismus und dem Westen als Übermacht stellen (Interview Papá Humbertico, 21.12.07: 2:00; Interview Insubordinado, 4.1.08: 16:00). So wird in ‚La revolución crece' (Die Revolution wächst) von Las Tropas zuerst der lokale Widerstand thematisiert, gefolgt vom Refrain: "Las Tropas, el Clan Completo y un pueblo, firme de frente marchemos!/Underground – Hip-Hop subterráneo!"[169]. Der Song endet aber mit der Aufforderung zu einer internationalen Bewegung: "Cuba, seguimos en pie de guerra/ Àfrica, unamos nuestra fuerza. Power to the people!"[170].

5.3. Vom *Underground* zum *Subterraneo*

Underground ist ein Hip-Hop-Genre in den USA, das sich vor allem mit sozialkritischen, engagierten Texten und sparsamen Beats von stark kommerzialisierten Genres wie dem ‚Gangsta Rap' abgrenzt. Allerdings wird *Underground* als Konzept auch allgemeiner verwendet für diejenigen, „die ihre Kreativität gemäß den Grundsätzen des HipHop einsetzen und die nicht ihr Wissen über den Lebensstil HipHop kommerziell nutzen" (Menrath 2001: 107). Diese Beschreibung zeigt schon die Vagheit des Begriffes, der sehr subjektiv besetzt ist. Im globalen Kontext erfährt das Konzept Bedeutungsveränderungen entsprechend der lokalen Situation in Bezug auf den Musikmarkt, soziale Konflikte oder die Beziehung zur Staatsmacht[171].

In der kubanischen Hip-Hop-Bewegung wird *Underground* als politische wie auch ökonomische Kategorie gesehen. Einerseits wird es im Symbolsystem der Revolution mit dem Guerillakampf gleichgesetzt, wobei dem Kampf für das Recht auf Meinungsäußerung im kubanischen Staat hier besondere Bedeutung zukommt. Andererseits hat kommerzieller

[169] „Die Truppen, Clan Completo [eine weitere Fusion] und ein Volk, standhaft schreiten wir voran!/Underground Hip-Hop-Untergrund!".
[170] „Kuba, wir sind weiter auf Kriegsfuß/ Afrika, vereinen wir uns unsere Kraft. Das Volk an die Macht!".
[171] So beschreibt Raab die Umdeutung von Underground in Tanzania, wo es rein auf den ökonomischen Erfolg bezogen wird. Underground wird daher nicht positiv bewertet, da das soziale Engagement davon losgelöst ist (vgl. Raab 2006: 110f). In fast jedem lokalen Kontext wird Underground allerdings mit Authentizität assoziiert, wie Raab in der Gegenüberstellung von *Bongo Flava* und *Swahili Hip-Hop* zeigt (ebd.).

Erfolg im Gegensatz zum US-amerikanischen Musikmarkt auf Kuba eine andere Bedeutung, wodurch die konstruierte Binarität von Kommerz und *Underground* deutlich wird. *Underground* wird aber nicht nur als Verteidigung oder als Kampf gegen die Unterdrückung gesehen, sondern auch als Repräsentation der Peripherie. Hier soll noch einmal auf Repräsentation als „zentrale Kulturtechnik im Hip-Hop“ (Menrath 2003: 219) eingegangen werden.

5.3.1. La lucha subterranea – Ideologischer Untergrundkampf der ‚Segunda Generación‘ gegen Unterdrückung

Besonders deutlich wird die Transformation des *Underground* Konzeptes im kubanischen Kontext im Zusammenhang mit dem Symbolsystem der Revolution. Es wird nicht nur diskursiv in diesen neuen Kontext gesetzt, sondern auch oft die spanische Übersetzung des Begriffes *Subterraneo* verwendet, besonders in Songs von Juventud Re-verde und Satira&Mestizo mit Bezeichnungen für Hip-Hop wie *Lucha subterranea* (der Untergrundkampf). *Underground* wird in dem Aneignungsprozess von einem Großteil der Rapper mit sozialistischen Werten und der Revolutionsideologie besetzt. Alternative Interpretationen von *Underground* wie von den Sicarios, die es als Unabhängigkeit sowohl vom kapitalistischen wie auch sozialistischen System deuten (Interview Donaton und Toño, 19.11.06: 2:00), werden im beschriebenen Subgenre nicht akzeptiert.

Abgesehen von ökonomischen Faktoren (vgl. Kapitel 5.3.2.) ist ein zentrales Element des *Underground* soziale Missstände zu kritisieren, wobei sich nahezu alle Rapper mit denen ich gearbeitet habe einig sind. Problematiken wie *Jineterismo*, die *Palestinos* oder Rassismus werden in Songs thematisiert, was den Widerstand gegen Zensur und Repression ausdrückt. In dieser Hinsicht kann *Underground* auch als Kampf für das Recht auf Meinungsäußerung gesehen werden.

Für die Vertreter des Subgenres, die sich stark sozialistisch positionieren und eine sehr strenge Auffassung von *Underground* Rap haben, dient das Konzept zur Abgrenzung. Das wird deutlich im Song ‚Algunos Consejos‘ von Papá Humbertico, wo zuerst innerhalb der Bewegung Vertreter der ersten Generation mit ihrer „autosuficiencia“ (Selbstgenügsamkeit) kritisiert werden wie auch des ‚Gangsta Rap‘: “Underground no es hablar mal ni aparentar ser un sicario” (Interview Papá Humbertico, 2007)[172]. Es folgt die Gegenüberstellung zur Konsumgesellschaft allgemein und die Kommerzialisierung im Musikgeschäft, die als große Versuchung dargestellt werden:

[172] „Underground ist weder zu lästern noch vorzuspielen man sei ein Killer“.

Que no crezca en ti la idea de las putas y el dinero (...).	In dir soll nicht die Idee von Huren und Geld wachsen (…).
Tu honor mantén por encima de firmas y contratos,	Bewahre deine Ehre über Unterschriften und Verträgen,
no cambies tu ideal por un papel barato.	ändere nicht dein Ideal für ein billiges Stück Papier.
Como el buen DJ al acetato tu arte respeta,	Wie ein guter DJ sein Azetat sollst du deine Kunst respektieren,
pensando solo en la venta no produzcas las maquetas.	in Gedanken beim Verkauf produzierst du keine Modelle.
(Papá Humbertico: ‚Algunos Consejos', 2007)	

5.3.2. Zwischen den Fronten – der Gegensatz zwischen sozialistischen Werten und kommerziellem Erfolg

Der Situation des kubanischen Musikmarktes, die von Zensur und der mittlerweile starken Vermarktung von Reguéton geprägt ist, begegnen die Rapper sehr unterschiedlich. Die kritische Haltung gegenüber der Institutionalisierung drückt sich in der Meinung aus, dass *Underground* Rapper nicht mit der Agencia oder der AHS zusammenarbeiten können (Interview Recluso-Uno, 4.1.08: 18:30). Staatliche Strukturen werden abgelehnt, aber auch ausländische Plattenverträge kritisch gesehen. Damit befinden sich die meisten *Underground Raperos* im Zwiespalt, da sie sich ja das Ziel eines hohen Bekanntheitsgrades setzen.

Dementsprechend variieren auch die Definitionen von *Underground* nach ökonomischen Prinzipien. Die Sicarios, die teils gezwungenermaßen aufgrund ihres Status als *Palestinos* in ‚La Habana' teils aus Protest das sozialistische System ablehnen, verkaufen ihre Tonträger zu Dollarpreisen direkt an Touristen. *Underground* bedeutet für sie Unabhängigkeit von staatlichen sowie internationalen Institutionen:

> *"es no tener contrato con ninguna disquera, que solo con su sacrificio con o sin dinero como sea ellos mismos se promueven – con fuerza, honestidad, nunca se rinden, siguiendo pa'delante" (Interview Donaton, 6.1.08: 20:00)*[173].

[173] „Es bedeutet keinen Vertrag mit irgendeiner Plattenfirma zu haben, dass sie nur eigene Opfer bringen mit oder ohne Geld wie auch immer um sich weiter zu bringen – mit Kraft, Ehrlichkeit, sich nie aufzugeben und immer weiter zu machen".

Wenn auch viele *Underground* Rapper die Musik und die Tätigkeit der Sicarios als kommerziell betrachten, stimmen sie größtenteils mit dieser Definition von *Underground* überein. Da es aber den wenigsten *Raperos* wie auch *Reguetoneros* gelingt ihre Musik zu vermarkten, ist der Verkauf von Hand zu Hand, nicht nur an Touristen, meist der einzige Weg sie zu verbreiten, was einen Künstler aber nicht als *Underground* auszeichnet (Interview Insubordinado, 17.12.07: 37:00).

Die Abneigung gegen Kommerzialisierung drückt also mehr den Protest der sozialkritischen Rapper aus sich weder der Zensur des Regimes noch den Erwartungshaltungen eines westlichen Publikums zu beugen. Humbertico meint dazu:

> *"A mí, me gustaría vivir de lo que hago, de mi música, me gustaría que se comercializaron mi música sin perder lo principio con cual yo hago esa música. Sin que me diga: tienes que decir eso en una canción, tienes que vestirte así, tienes que decir esto en una entrevista. Quiero vender mi música, pero haciéndolo real" (Interview Papá Humbertico, 3.1.08: 5:00)*[174].

Underground steht daher im ökonomischen Kontext dafür Möglichkeiten zu schaffen Musik mit politischer Relevanz auf Kuba zu vermarkten. Der Regueton wird dabei aufgrund der zunehmenden Verbreitung in den kubanischen Medien als Gegenpol stilisiert, der die Hypokrisie der staatlichen Kulturpolitik symbolisiert.

5.3.3. Repräsentation der Marginalisierten als Subversion

In den Diskussionen mit den *Raperos* über *Underground* nannten die meisten als wichtiges Element die Repräsentation der Peripherie in der Musik. Insubordinado meint: „Underground es siempre una música de abajo, del barrio, marginal, subterranea" (Interview Insubordinado, 17.12.07: 38:00)[175], während Donaton es als „defendiendo la calle" (Interview Donaton, 6.1.08: 26:00)[176] beschreibt. Das Konzept wird in diesem Zusammenhang mit Werten wie Ehrlichkeit, Demut oder Willensstärke besetzt (Interview Mestizo, 19.12.07: 31:30; Donaton, 6.1.08: 21:30). Damit erheben die Rapper einen gewissen Wahrheits- und Authentizitätsanspruch, der ihnen das Recht auf Repräsentation verleihen soll.

---

[174] „Mir würde es gefallen von dem zu leben was ich mache, von meiner Musik, mir würde es gefallen, dass sie meine Musik kommerzialisieren würden ohne das Prinzip zu verlieren, mit dem ich meine Musik mache. Ohne dass sie mir sagen du musst das sagen in einem Song, du musst dich so anziehen, du musst das sagen in einem Interview. Ich will meine Musik verkaufen, aber sie gleichzeitig real zu halten".

[175] „Underground ist immer eine Musik von unten, aus dem Viertel, marginal, Untergrund".

[176] „Verteidigung der Straße". Zum Konzept „la calle" siehe 5.4.

Rap mit diesen Prinzipien soll die ‚reale' Situation (also vor allem von sozial benachteiligten Bevölkerungsschichten) repräsentieren sowohl vor einem kubanischen Publikum, die diese selbst kennen, wie auch für Ausländer, die meist wenig darüber wissen (Interview Mestizo, 19.12.07: 58:00). Jedoch kritisieren Juventud Re-verde und Satira&Mestizo Gruppen wie Los Aldeanos, die zwar *Underground* Rap produzieren, aber aufgrund ihrer sozialen Herkunft viele der Missstände nicht selbst erleben:

> *"Ahora hay grupos con letras muy fuertes, pero que no son Underground. En una casa muy amplia, no tuviera que salir a luchar mi plato de comida, mis letras no podrían ser como son. Porque realmente si tu no vives en un barrio marginal, no tienes el derecho de decirme a mí: paso necesidad. Estoy viviendo la necesidad!"* (ebd.: 34:30)[177].

Infolgedessen wird *Underground* sowie das Recht auf Repräsentation abhängig gemacht von der individuellen Lebenssituation und auch von dem entstandenen Subgenre abgegrenzt. Satira begründet seine Verwendung des Begriffes in Songs damit: „No es estilo, yo lo digo en mis canciones porque yo lo sufro, yo me siento Underground" (Interview Satira, 14.12.07: 12:00)[178]. Zur Kommerzialisierung meint Mestizo, dass er sehr gerne seine Lage verbessern würde, durch ehrliche Arbeit und seine Musik mit Prinzipien, aber dies durch die vielen Hindernisse im Land nicht möglich sei: "El Underground no lo estoy haciendo, se está imponiendo a mi vida" (Interview Mestizo,19.12.07: 29:30)[179].

Die *Raperos* verwenden Repräsentation hier durchaus im doppelten Sinne von „darstellen" und „vertreten" (vgl. Spivak 1988: 275ff)[180]. Während sie ihre individuellen Lebensumstände beschreiben, erheben sie auch politische Forderungen, die sie als repräsentativ für die KubanerInnen derselben sozialen oder ethnischen Herkunft vorgeben. Zum Beispiel deklarieren besonders oft die *Raperos* aus dem Osten, mit denen ich zusammenarbeitete, am Beginn ihrer Songs ihre Zugehörigkeit und Repräsentationsfunktion mit Phrasen wie „For la

---

[177] „Heute gibt es Gruppen mit starken Texten, die aber nicht Underground sind. In einem großen Haus müsste ich nicht hinausgehen um mir einen Teller Essen zu erkämpfen, dann könnten meine Texte auch nicht so sein. Weil eigentlich wenn du nicht in einem marginalen Viertel lebst, kannst du nicht zu mir sagen: ich leide Not. Ich lebe die Not!"

[178] „Es ist kein Stil, ich verwende es in meinen Songs, weil ich es erleide, ich fühle mich Underground".

[179] „Ich schaffe nicht den Underground, sondern er zwingt sich meinem Leben auf".

[180] Gayatri C. Spivak zeigt in Anlehnung an Marx den Unterschied zwischen dem „sprechen von" und „sprechen für" auf. Dabei deutet sie auf die Problematik der Repräsentation von Interessen, Begehren und Projekten von Subalternen im Diskurs hin (Spivak 1988). In der spezifischen diskursiven Situation der kubanischen Rapper wird die politische Vertretung erst im künstlerischen Bereich möglich. Dadurch wird auch versucht die Darstellung „der Kubaner" im westlichen Diskurs wie auch des „Volkes" der Regierung zu durchbrechen. Inwieweit sich dieser Gegendiskurs etablieren kann ist fraglich, wobei die Raperos auch nicht unbedingt als Subalterne gesehen werden können bzw. auch in ihrem Diskurs Stimmen ausgegrenzt werden.

gente de Guantanamo, Toño y Donato“ (Für die Leute aus Guantanamo) oder „Representantes del Oriente“ (Repräsentanten von *Oriente*). Eine andere Strategie beschreibt Donaton, der im Stil des ‘Gangsta Rap’ sein soziales Umfeld darstellt indem er die Identität von Kriminellen oder Drogenabhängigen annimmt: “En todos los países del mundo hay Crack, pero cuando yo voy a un ghetto donde quiero criticar algo que es malo, yo pongo mi mismo ejemplo… no me gusta mencionar los nombres de mis amigos” (Interview Donaton, 6.1.08: 15:40)[181]. Papá Humbertico versucht lokal relevante Themen in einen globalen Diskurs einzugliedern, indem er zum Beispiel in dem schon erwähnten Song „Por los que no están“ neben weltweit medial stark repräsentierten Ereignissen wie September 11 oder Tsunami auch die *Balsero* Opfer und die „los mártires anónimos de esa revolución“ (die anonymen Märtyrer dieser Revolution; Papá Humbertico, 2007) erwähnt.

Dieser strategische Einsatz von Verallgemeinerungen zum Zwecke der politischen Vertretung geschieht aber keineswegs unreflektiert im Hip-Hop. Vielmehr deuten die ständigen Verschiebungen der Subjektpositionen auf die Fragmentierung der angenommenen Einheiten hin. Hinzu kommt, dass die repräsentierten Kollektive wie auch die Adressaten durch die Doppeldeutigkeit von Kritik innerhalb der Hip-Hop-Community aber auch an der Regierung der Interpretation offen stehen. Das *Underground* Konzept wird so auf lokaler, nationaler wie auch globaler Ebene eingesetzt um Kritik auszudrücken: “Underground es tu forma de vida, lo que tu sientes, que sufres, que vives a diario, por lo que luchas… somos nosotros: Juventud Re-verde” (Interview Recluso-Uno, 4.1.08: 10:00)[182].

5.4. *La Calle* – sozialräumliche Konstruktionen im Wandel der postsozialistischen Großstadt

Die alternative Lebenswelt der Straße, die oft auch durch andere räumliche Begriffe wie das Ghetto, ‚the hood‘ (die Nachbarschaft) oder den Häuserblock repräsentiert wird, ist im Hip-Hop ein ganz zentraler Referenzpunkt. Scharenberg spricht daher von der „Gettozentrizität“:

> „Identität im Hip-Hop kreist um das Getto, das den mehrdimensionalen (ökonomischen, sozialen, bildungsspezifischen usw.) Ausschluss der schwarzen Unterschichten von den (Re-) Produktionsmechanismen der dominanzkulturellen Mehrheitsgesellschaft symbolisiert“ (Scharenberg 2004: 28).

[181] „In jedem Land auf der Welt gibt es Crack, aber wenn ich in ein Ghetto gehe, wo ich Missstände kritisieren will, nehme ich mich selbst als Beispiel… ich will ja nicht die Namen meiner Freunde nennen“.
[182] „Underground ist deine Lebensform, was du fühlst, was du erleidest, was du täglich erlebst, für was du kämpfst… wir sind es: Juventud Re-verde“.

Im kubanischen Hip-Hop wird diese Symbolik vorwiegend im Begriff *La calle* ausgedrückt, sie jedoch aufgrund der historischen, sozioökonomischen Bedingungen Bedeutungsveränderungen erfährt.

Wesentliche Elemente der US-amerikanischen Auffassung von Straßen- oder Ghettokultur wie Waffengewalt oder Drogenhandel sind auf Kuba nicht annähernd so stark ausgeprägt. Allerdings wird ein alternatives Sozialsystem aufgrund der zunehmenden sozialen Erosion im lokalen Kontext ebenso bedeutend. Hinzu kommt die ökonomische Bedeutung des öffentlichen Raumes, wo der Schwarzmarkt essenzielles Mittel im Überlebenskampf wie auch Risiko aufgrund der repressiven Gesetze darstellt. *La calle* ist damit eng verbunden mit *La lucha*[183], wodurch der Bezug zwischen den sozialen Missständen in den armen Vierteln und dem Vorgehen des Castro Regimes seit den 90ern wie auch des globalen, kapitalistischen Machtsystems hergestellt werden kann.

Auch die Formen von Kriminalität, die in kubanischen Raptexten thematisiert werden, unterscheiden sich entsprechend der lokalen Situation stark von US-amerikanischen Gegenstücken. Oftmals wird unter diesem Gesichtspunkt die willkürliche Repression sowie Diskriminierung von sozial Schwächeren kritisiert. Allerdings finden auch Elemente des ‚Gangsta Rap', der eng mit ghettozentrischen Identitätskonstruktionen verbunden ist (vgl. Scharenberg 2004), Eingang in die kubanische Bewegung. Generell lässt sich sagen, dass die Symbolik der Straße und des Ghetto von kubanischen Rappern vor allem verwendet wird, um einen Gegendiskurs zu Darstellungen der Regierung eines funktionierenden Sozialstaates zu schaffen. Damit einher gehen wie beim *Underground* Authentizitäts- und Repräsentationsansprüche.

5.4.1. La Calle als sozialer Raum

Die Situation vieler junger KubanerInnen aus den marginalen Gesellschaftsschichten in ‚La Habana' weist Parallelen mit der US-amerikanischen Peripherie: die soziale Isolation durch die Klassengesellschaft, der Zerfall früherer sozialer Gemeinschaften, räumliche Umgestaltung zu Ungunsten der Betroffenen.[184] Nachdem ehemalige soziale Netzwerke, die auf Kuba politisch geprägt und staatlich organisiert sind, versagt haben, wird die Gemeinschaft in einem anderen Raum lokalisiert abseits von Institutionen. Die Umdeutungen, die räumliche Konstruktionen wie das *Barrio* (Viertel) oder die Straße erfahren, werden stark beeinflusst

[183] „La lucha" ist eine gängige Bezeichnung in Kuba für den alltäglichen Überlebenskampf, den ein Großteil der Bevölkerung seit der *Período Especial* führt.
[184] Diese Entwicklungen seit der *Período Especial* führen auf andere historisch Grundlagen zurück als die „postfordistische Transformation", die Scharenberg in Bezug auf die USA beschreibt (Scharenberg 2004: 24f). Allerdings sind die Parallelen für den Kontext von Aneignungsprozessen höchst interessant.

von verfügbaren Konzepten im Hip-Hop, wobei die lokale Gruppe und das Spezifische immer betont wird (Rose 1994: 34). Durchaus kann das als Gegensatz zu der Auffassung von Solidarität und Uniformität, die mit der sozialistischen Ideologie von Regierungsseite propagiert wird, gesehen werden. Die große Rolle, die diese lokale Gemeinschaft im Leben und Überleben für die *Raperos* spielt, drückt Yompy in Bezug auf seine Nachbarschaft, das Viertel *Canal del Cerro*:

Barrio subterráneo,	Ein Viertel des Untergrund,
donde abunda la pobreza,	wo die Armut reichlich vorhanden ist.
allí tengo hermanos que juntos luchamos,	Dort habe ich Brüder mit denen ich gemeinsam kämpfe,
con prosperar y crear.	um zu wachsen und zu schaffen.
Por eso la paciencia es mi ciencia,	Daher ist die Geduld meine Weisheit,
para seguir viviendo en este país.	um in diesem Land weiter zu leben.

(Yompy: 'Así es ‚La Habana'', 2007)

Anhand des Songtexts wird deutlich, dass in der prekären sozialen Lage kein Verlass auf die Regierung ist. Auch Gesellschaft und Familie versagen oftmals als Netzwerke, wodurch *La Calle* zur Alternative wird (vgl. Fernandes 2006: 99f).

Diese Unabhängigkeit vom Staat ist ein äußerst wichtiges Element des Konzepts, was durch die Verbindung von *Underground* mit dem *Barrio* verstärkt wird. Auch im Kontext der Hip-Hop-Bewegung selbst wird der Ursprung der Subkultur in der Straße als Grund für die Distanz zur kubanischen Regierung herangezogen: „Las instituciones son una mierda, el rap nació en la calle/ por nada del mundo debes olvidar este detalle" (Papá Humbertico, 2007)[185]. In den Texten von Skiudys findet sich auch häufig der Hinweis, dass die Straße die Bühne für seine Rap Performances ist, wobei nicht nur die Unabhängigkeit gemeint ist. Das Publikum, das er erreichen will, soll über die Community hinaus die sozial Marginalisierten und Benachteiligten beinhalten (Interview Skiudys, 18.12.2006: 8:00).

La calle impliziert auch immer Gewalt und Kriminalität, die aber selten verherrlicht werden. Eher stellen die *Raperos* sie als Notwendigkeit dar, die durch die veränderten sozio-

[185] „Die Institutionen sind scheiße, Rap wurde in der Straße geboren/ keinesfalls darfst du dieses Detail vergessen".

ökonomischen Rahmenbedingungen entstanden ist. Papá Humbertico beschreibt die Situation folgendermaßen:

> *"Hay violencia, mucha violencia… mucha gente vive de – como se dice aquí – del invento, de la calle, esa gente no trabaja. Y mucha gente que no trabaja vive mejor que gente que trabaja, que tiene un título de la universidad, viviendo de la calle" (Interview Papá Humbertico, 3.1.08: 11:30)*[186].

Gleich erwähnt Humbertico aber auch, dass im Gegensatz zu den USA Waffen weniger weit verbreitet sind und Gefängnisstrafen auch für kleine Delikte äußerst hoch sind.

Abbildung 21: Gangster ist hier nicht nur Image, denn Skiudys ist tatsächlich im organisierten Verbrechen tätig

[186] „Es gibt Gewalt, viel Gewalt… viele Menschen leben von – wie man es hier nennt – von ‚Erfindung', von der Straße, sie arbeiten nicht. Und viele Menschen, die nicht arbeiten, leben besser als diejenigen die arbeiten, die einen Titel der Universität haben, sie leben von der Straße". Arbeit wird hier als offizielle, vom Staat registrierte Arbeit gesehen, wobei „invento" sehr viele unterschiedliche informelle bis illegale Tätigkeiten umfasst.

Einige meiner Interviewpartner, besonders die Vertreter aus dem Osten, sind sich jedoch einig, dass auf Kuba das Leben in der Straße dem in den USA entspricht, wenn es auch nicht so weit verbreitet ist (Interview Skiudys, 20.12.07: 27:30; Interview Donaton, 22.12.06: 24:00). Teils wegen ihrer Herkunft aus äußerst armen Verhältnissen in *Oriente* teils aufgrund der Marginalisierung als *Palestinos* in der Hauptstadt, befindet sich das organisierte Verbrechen in ihrem unmittelbaren Umfeld bzw. sind sie daran beteiligt. So erzählt Skiudys, der tatsächlich stark in kriminelle Aktivitäten verwickelt ist: „Mi infancia… tienes comida, no tienes preocupaciones, pero cuando crecí, tuve que buscarme lo mío. Dondé? En la calle. Los zapatons en el invierno… de negocios" (Interview Skiudys, 20.12.07: 36:00)[187]. In Folge des Interviews weist er auf einen seiner Songs hin und meint: „Es a ellos que tienen: yo soy la voz del getto!" (ebd.)[188]:

Se olvidó que fui de aquellos.	Es wurde vergessen, dass ich auch einer von ihnen war.
Se olvidó que para mí todo era bello. Se olvidó.	Es wurde vergessen, dass für mich alles schön war. Es wurde vergessen.
Pero el dolor y sufrimiento en esta vida son un sello. (Skiudys: ‚Se olvidó', 2006)	Aber der Schmerz und das Leid in diesem Leben sind ein Siegel.

5.4.2. Das Ghetto – ‚Street Credibility' im kubanischen Kontext[189]

"Te digo, los mayores talentos hoy por hoy viven en el ghetto" (Interview Donaton, 6.1.08: 4:00)[190].

Um *La Calle* zu beschreiben die *Raperos* häufig auch auf den Begriff Ghetto zurück, der im Hip-Hop weit verbreitet ist. Sowohl in den Songs wie auch in Gesprächen verwenden sowohl Juventud Re-verde, Skiuyds oder Donaton es als Bezeichnung für ihr Viertel und soziales Umfeld. Im kubanischen Kontext ist die Verwendung kritisch, da es schwer ist von offizieller Seite Informationen über die Zustände in armen Gegenden der Städte zu erhalten. Damit ist das Wort allein schon als Widerspruch der gängigen Darstellung des sozialistischen Kubas zu sehen. Vielmehr jedoch weist die Bezeichnung auf die zunehmende Segregation im urbanen Raum hin (vgl. Pichler 2007: 93ff). Trotzdem setzt sich der Begriff gegenüber dem üblichen *Barrio* nur langsam durch, was deutlich wird in einer kurzen,

[187] „Meine Kindheit… man hat Essen, keine Sorgen, aber als ich aufwuchs, musste ich mir alles selber suchen. Wo? In der Straße. Schuhe für den Winter… am Schwarzmarkt".
[188] „Das ist für die, die etwas haben: ich bin die Stimme des Ghetto!".
[189] Street Credibility ist ein global verbreiteter Ausdruck der Hip-Hop-Subkultur, der Ansprüche auf Authentizität ausdrückt.
[190] „Ich sage dir, auch heute leben die besten Talente im Ghetto".

improvisierten Passage in einem Song von Insubordinado: "Hip-Hop Underground, sonido guerra/ desde allá, desde San Leopoldo, desde Colón/ esto es mi ghetto, esto es my ghetto – Clan Completo!" (Juventud Re-verde: ‚Sonido Guerra', 2007)[191].

Die Repräsentation der Peripherie, das Ghetto, im kubanischen Hip-Hop stellt sich gleichermaßen gegen einen westlichen, neokolonialen Diskurs wie auch die diskursive Repression von Seiten der Regierung. Die entstehende Form eines Ghettozentrismus setzt dabei die spezifische, lokale Erfahrung ein, um dagegen zu wirken (vgl. Scharenberg 2004: 23). Obwohl nicht alle der *Raperos* dieses diskursive Mittel einsetzen, ist die Darstellung vom individuellen Erleben des eingegrenzten sozialen Raums eines Viertels oder der Straße, die den dominanten Diskurs widerlegen soll, weit verbreitet. So singt Satira: "Aunque busquen en nuestras verdades/ no necesitamos prueba, de lo que estamos viviendo" (Satira&Mestizo, 2007)[192]. So wird die Definitionsgewalt und das Wissen über die Lebenswelten der Unterschichten sowohl der Regierung wie auch den Ausländern abgesprochen (vgl. Scharenberg 2004: 25ff).

Damit einher geht natürlich auch ein Authentizitätsanspruch innerhalb der Hip-Hop-Community wie schon deutlich wurde anhand der Abwertung der Aldeanos aufgrund ihrer sozialen Herkunft. Das Leben und Kennen von *La Calle* macht Songtexte glaubwürdig und wird so auch eng mit *Underground* verknüpft, wie Mestizo es ausdrückt: "Underground es viviendo su juventud en la calle, donde se aprende y donde se ve la realidad de un país – es en la calle!" (Interview Mestizo, 19.12.07: 48:00)[193]. Skiudys assoziiert den Anspruch auf Repräsentation auch mit einer hierarchischen Ordnung in einem spezifischen Raum, der sowohl auf Wettbewerb innerhalb der Hip-Hop-Community wie auch in kriminellen Netzwerken anspielt: "El ghetto es tu barrio, tu representas tu zona si tu la controlas… hablas del barrio tuya, sabes todo del ghetto, los barrios pobres aquí" (Interview Skiudys, 20.12.07: 30:00)[194]. Diese Auffassung einer hierarchischen Ordnung nach ‚Street Credibility' ist dem US-amerikanischen Ghettozentrismus sehr ähnlich (vgl. Scharenberg 2004: 26f), was sicherlich auch auf Skiudys' Einbindung in das organisierte Verbrechen zurückzuführen ist. Denn die meisten Rapper sind eher passive Beobachter dieser Bereiche von *La Calle*. Trotzdem werden sie als Marginalisierte vom Staat oftmals als Kriminelle gesehen, wodurch Kriminalität in diesem Kontext umgedeutet wird.

---

[191] „Hip-Hop-Underground, Klang des Krieges/ von dort aus, von San Leopoldo aus, von der Colón/ das ist mein Ghetto, das ist my ghetto – Clan Completo!". Insubordinado bezieht sich hier zuerst auf sein Viertel in La Habana, dann auf die Straße, in der er sein ganzes Leben wohnt, und bezeichnet den Raum dann als Ghetto, wobei die englisch Aussprache auf die Herkunft des Konzeptes und den Aneignungsprozess hinweist.
[192] „Auch wenn sie in unseren Wahrheiten suchen/ wir brauchen keine Beweise, für das was wir leben".
[193] „Underground ist seine Jugend in der Straße zu erleben, wo man lernt und wo man die Realität eines Landes sieht – in der Straße!".
[194] „Das Ghetto ist dein Viertel, du repräsentierst diese Zone wenn du sie kontrollierst… du sprichst von deinem Viertel, weißt alles über das Ghetto, die armen Viertel hier".

5.4.3. La Calle als Ort des Verbrechens

Kriminalität im heutigen Kuba sollte immer im Zusammenhang mit den repressiven Gesetzgebungen (vgl. Kapitel 3.3.), der Notwendigkeit von Schwarzmarktgeschäften aufgrund des Monetärsystems und der zunehmenden Armut gesehen werden. Die postsozialistische Situation drängt besonders die sozial schwächeren Schichten, aus der die *Raperos* stammen, in semikriminelle Bereiche. Hinzu kommen vorherrschende Vorurteile in der Gesellschaft gegenüber Schwarzen als Verbrecher, gegen die sie sich mit der Umdeutung dieser Stereotype wehren (vgl. Fernandes 2006: 100). Durch diese Faktoren werden Vertreter der Hip-Hop-Bewegung im gesamtgesellschaftlichen Kontext oftmals mit Kriminalität assoziiert (Interview Papá Humbertico, 3.1.08: 2:15; Interview Donaton und Toño, 19.11.06: 14:30).

Die Zuschreibungen, die die *Raperos* von der Staatsgewalt wie auch in ihrem unmittelbaren sozialen Umfeld erfahren, werden aber keineswegs akzeptiert, wie Papá Humbertico meint:

> *"Ahora mismo, yo para el estado soy un delincuente, porque no trabajo – por eso me dan preso, una ley que se llama 'peligrosidad social'... yo soy un delincuente, pero para mí no soy. Es lo que pasa..." (Interview Papá Humbertico, 3.1.08: 34:00)*[195].

Abbildung 22: Las Tropas stellen ein Catcheo, eine Verhaftung, nach und eignen sich die Zuschreibung als Kriminelle an.

[195] „Jetzt gerade bin ich für den Staat ein Verbrecher, weil ich nicht arbeite – dafür kriegt man Haftstrafen, ein Gesetz, das ‚soziale Gefährlichkeit' heißt… ich bin ein Verbrecher, aber für mich selbst bin ich es nicht. Das ist was abgeht…".

Andere leisten Widerstand gegen diese Stigmatisierung indem sie den vorherrschenden Stereotyp selbst vereinnahmen und umdeuten. Dies drückt sich in den Songtexten von Juventud Re-verde aus, die ihre Raps als „letra puerca“ (schweinische Texte) oder „sucia arte“ (schmutzige Kunst) bezeichnen bzw. singen „mi letra es pura delincuencia“ (Juventud Reverde, 2007)[196]. Ihren gesellschaftlichen Status als Kriminelle wird so interpretiert als Folge oder Teil des Widerstands. Recluso-Uno beschreibt, warum er diese Position einnimmt:

> *“Me ha afectado mucho la policía, me han convertido en un protestante, en una persona agresiva- antes no era así. He sufrido cadena por la policía, entonces mas o menos estoy converso un delincuente socialmente. Por un maltrato de la policía, por eso soy una persona antisocial en la sociedad, cuando realmente no lo soy… pero bueno, eso es el papel que tengo que asumir, y…yo tengo hambre también” (Interview Recluso-Uno, 27:00)*[197].

Seine Aussage bezieht sich hier nicht allein auf die Rapmusik als Rebellion, sondern auch auf den Gültigkeitsverlust der staatlichen Gesetze für die Sozialordnung aus der Perspektive der Marginalisierten. Kriminalität und die Zuschreibung ‚Verbrecher‘ werden dadurch neu und positiver bewertet.

Zwei Rapper, Skiudys und Donaton, bezeichnen sich selbst als ‚Gangster‘, wobei sie im Gegensatz zu den oben erwähnten Vertretern für die Beschreibung ihrer marginalisierten Position und die Stigmatisierung als Kriminelle auf ein Bedeutungssystem zurück, das außerhalb des kubanisch sozialistischen Diskurs liegt. Der Begriff ‚Gangster‘ wird von den beiden sowohl in Anlehnung an Leitbilder aus dem US-amerikanischen ‚Gangsta Rap‘ wie auch der Geschichte der Mafia, die ‚Cosa Nostra‘ (Interview Skiudys, 2.1.08: 9:00; Interview Donaton und Toño, 19.11.06: 21:00) verwendet. Die ‚Cosa Nostra‘ steht dabei auch für das vorrevolutionäre Kuba und scheint in den Gefängnissen des Landes stilisiert zu werden als Ausdruck eines Lebens abseits des sozialistischen Systems[198]. Obwohl die beiden

[196] „Mein Liedtext ist reine Kriminalität“.

[197] „Mich hat vor allem die Polizei angegriffen, sie haben mich zu einem Protestler gemacht, zu einer sehr aggressiven Person – das war davor nicht so. Ich habe extrem wegen der Polizei gelitten, also habe ich mich mehr oder weniger in einen sozialen Verbrecher verwandelt. Wegen einer Misshandlung der Polizei, darum bin ich eine asoziale Person in der Gesellschaft, wenn ich es eigentlich gar nicht bin… aber gut, das ist die Rolle, die ich annehmen muss, und… ich habe auch Hunger“.

[198] Erläuterungen zur Gefängniskultur erhielt ich fast nur in informellen Gesprächen mit Skiudys und Donaton, die beide seit ihrer Jugend immer wieder zu Haftstrafen verurteilt wurden. Wichtig ist jedoch anzumerken, dass die gesellschaftliche Stigmatisierung der Kriminellen in den Achtzigern viel stärker war, da seit der *Período Especial* auch kleine Delikte zu langen Haftstrafen führen können bzw. die Armut zugenommen hat. Trotzdem scheint das Deutungssystem, das durch die früheren stark marginalisierten Häftlinge um die Cosa Nostra geschaffen wurde, auch heute im Gefängnis weit verbreitet zu sein.

Raperos diese Konzepte teilen, drücken sie sich in ihrer Musik sehr unterschiedlich aus. Skiudys, der tatsächlich in kriminellen Netzwerken tätig ist, meint:

> *"Muchos en el público se identifican con Gangsta, pero poca gente sabe lo que sea… es respeto para tu familia, es ganar respeto sin tener que matar, como El Padrino. (...) No me importa hablar de Gangsta en mis canciones, porque yo lo vivo. Un callejero, un Gangsta sufre; solo trato de que las generaciones que vengan no sean como yo" (Interview Skiudys, 2.1.08: 5:00)*[199].

Im Gegensatz dazu versucht Donaton genau diese Identifikation hervorzurufen indem er sich die ‚Gangster'-Identität performativ wie auch auf textueller Ebene zu Eigen macht, wie schon der Name seiner Gruppe Sicarios (Killer) signalisiert. Der Einsatz von Elementen des US-amerikanischen ‚Gangsta Rap', die mit dem Konzept *La Calle* im kubanischen Kontext einen neuen Bedeutungszusammenhang schaffen, wird im folgenden Song deutlich:

Look in my eyes, girl, tell me what you see,	Schau mir in die Augen, Mädchen, und sag mir was du siehst,
I am your boy all the time love me (...).	ich bin dein Junge, liebe mich immer.
Famoso pistolero como Jesse James, bandido justiciero como Jesse James.	(…) Berühmter Schütze wie Jesse James, ein Bandit, der die Gerechtigkeit vertritt, wie Jesse James.
Vengo desde el Caribe, in the ghetto yo nací (...).	Ich komme aus der Karibik, im Ghetto bin ich geboren (…).
I live on the street, mamí, gran champion,	Ich leben auf der Straße, Mädchen, ein großer Champion,
para matar busca a tu sicario,	um jemanden zu töten such deinen Killer,
I killed one, two, three, four, five (...).	Ich habe einen, zwei, drei, vier, fünf getötet (…).
Quisiera tener dinero como arena tiene el mar, para yo to give dar a los pobres in the ghetto,	Ich hätte gerne soviel Geld wie das Meer Sand, um es den Armen im Ghetto zu geben,

[199] „Viele im Publikum identifizieren sich mit Gangsta, aber nur sehr wenige Leute wissen was es ist. Es ist Respekt für deine Familie, Respekt zu bekommen ohne töten zu müssen, wie Der Pate. (…) Mir ist es nicht wichtig über Gangsta in meinen Songs zu sprechen, weil ich es lebe. Einer von der Straße, ein Gangster leidet; ich versuche nur zu verhindern, dass die kommenden Generationen so werden wie ich".

Quisiera tener dinero como arena tiene el mar,	Ich hätte gerne soviel Geld wie das Meer Sand,
Para poderme casar con la chica que más quiero (...).	um das Mädchen zu heiraten, das ich am meisten liebe (…).
In the ghetto yo nací, in the ghetto me crié.	Im Ghetto bin ich geboren, im Ghetto bin ich aufgewachsen.
Yo pensaba que el dinero salvaba a los hombres, pero que va, la calle tiene su ley,	Ich dachte, dass das Geld die Menschen rettet, aber was passiert, die Straße hat ihr Gesetz,
te dan boom bye bye por el fucking money.	sie geben dir Boom Bye Bye für das verdammte Geld.
Refrain: Esto es calle, soy de la calle!	Refrain: Das ist die Straße, ich komme von der Straße.

(Donaton: 'Soy de la calle', 2006)

Die Identitätskonstruktion des ‚Gangster', der sich durch das Wissen über das Leben in der Straße und seinen Ruf als gefährlicher Krimineller auszeichnet, dient hier primär der Demonstration von Maskulinität, da es an eine Frau gerichtet ist[200]. Anhand der expliziten Identifikation mit La Calle wie auch mit dem Ghetto wird aber auch die Opposition zum staatlichen System deutlich, da sie als sich selbst überlassene soziale Räume dargestellt werden. Die Gesetze, nach denen zwingend in der Straße gehandelt wird, werden als grundkapitalistisch präsentiert, was sich anhand der Genderbeziehungen, die von materiellen Werten geprägt erscheinen, zeigt. Donaton zeichnet damit ein Bild seiner Lebenswelt, das radikal mit dem dominanten Diskurs einer sozialistischen Gesellschaft bricht. Das Elemente des ‚Gangsta Rap' sollen damit auf die Notwendigkeit von Kriminalität aufgrund der zunehmenden Marginalisierung bestimmter Gesellschaftsschichten hindeuten, was zum Beispiel durch das Bild des „bandido justiciero", des rechtschaffenden Verbrecher, unterstrichen wird.

[200] Ähnlich wie im US-amerikanischen Gangsta Rap ist es möglich die Konstruktion dieser Hypermaskulinität auf den niedrigen Status von jungen Männern aus armen, schwarzen Gesellschaftsschichten zurückzuführen (vgl. Rose 1994: 15).

5.4.4. ‚La Habana que no conoces'[201] – Repräsentationen des urbanen Raum im kubanischen Rap

Die Inszenierung der Stadt in Songtexten und Musikvideos wird im globalen Hip-Hop meist als Praktik verstanden, in der die Wiederaneignung der Stadt als sozialer Raum zentral ist (vgl. Klein/Friedrich 2003). Die Großtstadterfahrung der Rapper ist dabei von oft sehr ähnlichen Prozessen geprägt: die Musealisierung der Innenstädte, die Schaffung halböffentlicher Räume unter Ausschluss sozial Schwächeren oder die Ausrichtung des Städtischen nach neoliberalistischen Prinzipien (ebd.: 90f). Auch auf Kuba sind urbane Räume Transformationsprozessen ausgesetzt, die die Marginalisierung und Ausgrenzung eines Teils der Bevölkerung nach sich ziehen (vgl. Pichler 2007). Damit stark verbunden sind die im Ausland vorherrschenden Bilder des kubanischen Lebens, die Teil eines neokolonialistischen Diskurses sind (ebd.: 97f).

Während viele Rapper, wie die Orishas, dieses Kuba-Image nutzen, um im Ausland kommerziellen Erfolg zu erreichen (vgl. Fernandes 2006: 94), versuchen die *Underground* Rapper dem entgegenzuwirken. Die Strategien in der Darstellung besonders von der Hauptstadt können ähnlich beschrieben werden wie Pichler über einige zeitgenössische Künstler schreibt: „Die Erwartungen werden in zweifacher Weise gebrochen: Sie unterlaufen das okzidentale Imago Kubas als tropisches Paradies und sie brechen mit der von der kommunistischen Regierung inszenierten Idealinsel des Modellsozialismus“ (Pichler 2007: 98). In dem Song ‚La Habana que no conoces' beschreibt Papá Humbertico dahingehend soziale Missstände wie Prostitution, die *Palestinos* oder Bettler, die von der Regierung kaum thematisiert werden (vgl.Baker 2006):

Insomne estoy en las calles de la Habana,	Schlaflos bin ich in den Straßen von Havanna,
hacía ningún lado voy y de nada tengo ganas.	in keine Richtung gehe ich und auf nichts habe ich Lust.
Veo como se la ganan putas y proxenetas,	Ich sehe wie die Huren und die Zuhälter sich was verdienen,
veo como a esta hora nada respeta.	ich sehe wie es um diese Zeit keinen Respekt gibt.
La sirena del meta se siente en la lejanía,	Die Sirene des Streifenwagens spürt man in der Ferne,

[201] Songtitel Papá Humbertico, 2006: „Das Havanna, das du nicht kennst“.

muchos corren evitando el roce con la policía (...).	viele rennen um den Ärger mit der Polizei zu vermeiden (…).
En cada rincón su poco de corrupción,	In jeder Ecke gibt es ein bisschen Korruption,
atacado precaución le piropeas es a un maricón (...).	Vorsicht überkommt dich, wem du da schmeichelst ist ein Schwuler (…).
Un grave error cometes al pasar por ahí,	Du machst einen großen Fehler hier durch zugehen,
ciertos barrios en noche son áreas restringidas aquí.	bestimmte Viertel sind hier bei Nacht Sperrzone.
Desde allí desde su ventana se sumerge en su llanto,	Von dort aus dem Fenster versinkt in seinem Geplärr,
un niño de cuatro años mientras su madre trafica encanto.	ein Kind von vier Jahren während seine Mutter ihren Charme verkauft.
Refrain: Esta es ‚La Habana', la Habana que no conoces,	Refrain: Das ist Havanna, das Havanna, das du nicht kennst,
la capital cubana después de las doce,	die kubanische Hauptstadt nach zwölf,
que goce el extranjero que la luche el que sea de aquí,	soll der Ausländer genießen was der, der hier lebt erkämpft,
mi Habana como te quiero, que haría yo sin ti.	mein Havanna, wie ich dich liebe, was würde ich ohne dich tun.
Acurrucados en los portales duermen los mendigos,	Eingewickelt schlafen die Bettler in den Hauseingängen,
sus sueños son de cartón como sus abrigos (...).	ihre Träume sind aus Karton genauso wie ihre Mäntel (…).
Terminal de trenes abarrotada de emigrantes,	Der Bahnhof überfüllt von Emigranten,
En su mayoría obstinados jóvenes tratando de salir adelante.	größtenteils eigensinnige junge Menschen, die weiterkommen wollen.
(Papá Humbertico: 'La Habana que no conoces', 2005)	

Auch in visuellen Medien wird die Stadt von den kubanischen Rappern aus ihrer Perspektive präsentiert, wobei eine „globalisierte Symbolik des Hip-Hop“ (Klein/Friedrich 2003: 93) eingesetzt wird. Eindrücke aus US amerikanischen Hip-Hop-Videos werden im lokalen Kontext verarbeitet und so in Bezug auf die jeweiligen Stadtviertel das Viertel als Raum für sich beansprucht. Deutlich wird das zum Beispiel in einer Reportage über Juventud Reverde des US-amerikanischen Senders Cn8, in der sich die beiden Rapper über den Dächern von *Centro Habana* positionieren[202]. Ähnlich zeigen sich auch die Sicarios in dem Musikvideo ‚A Veces‘, das vom polnischen Label Prosto produziert wurde, auf einem Dach mit Sicht auf die Altstadt. Diese Perspektive wird im globalen Hip-Hop häufig verwendet (vgl. ebd.: 85f), wobei nicht nur die Raumeroberung sondern auch der damit verbundene Repräsentationsanspruch medial artikuliert wird.

Ein zweites Musikvideo „Chekeando“[203] von den Sicarios in Zusammenarbeit mit Prosto zeigt die beiden Rapper mit ihrem polnischen Kollegen Sokol durch die Straßen von *Habana Vieja* und *Centro Habana* ziehen. Dabei werden Alltagssituationen und zahlreiche namenlose Gesichter in schnellen Schnitten eingeblendet. Das Video weist damit nicht nur auf die Diskrepanz zwischen Kuba-Klischees und der gelebten Realität hin, sondern es wird eine starke lokale Identität produziert. Die „Produktion von Lokalität“[204] kann hier also als Dekonstruktion des (neo)kolonialen wie auch des repressiven, staatlichen Diskurses gesehen werden (vgl. Scharenberg 2004: 31f). Der urbane Raum wie auch die Straße werden hier durch die Identifikation mit neuen Bedeutungen besetzt. Allerdings wird die Dialektik von lokal und global von vielen Rappern auch thematisiert, da sie sich der globalpolitischen Bedeutung der Transformationen im heutigen Kuba durchaus bewusst sind:

Trasero sucio que no recibe patadas,	*Ein dreckiges Hinterteil das keine Tritte bekommt,*
Hombres que se scrifican para nada. (…).	*Männer die sich für nichts opfern (…).*
A ciegas se camina al borde de un abismo,	*Blindlings läuft man an den Rand eines Abgrunds,*
Mierda que se come todo es lo mismo.	*Dreck den man frisst alles ist dasselbe.*

[202] Art Fennell Reports: A Walk in Cuba – Race&Rap: http://www.youtube.com/watch?v=Ip4CC–2CfLg&feature=related (letzter Zugriff 2.1.09)
[203] http://www.prosto.pl/?l=pl&m=prosto&w=video&wyk=14 (letzter Zugriff 2.1.09)
[204] Appadurai prägt den Begriff „Produktion von Lokalität“, um zu beschreiben wie sozialörtliche Formationen wie Nachbarschaft mit zunehmender Globalisierung erodieren während die Imagination in dieser enträumlichten Welt für Lokalität bedeutender wird. Siehe dazu: Arjun Appadurai (1995): Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Capitalismo que arrolla problema sin solución,	*Kapitalismus, der ein Problem ohne Lösung aufrollt,*
Muertos que resucitan globalización.	*Tote die Globalisierung zum Leben erwecken.*
Declaración de un ser humano pá ti,	*Deklaration eines menschlichen Wesen für dich,*
Bocas que se abren, borrachera. (…)	*Münder die sich öffnen, Besäufnis. (…)*
Bocas que se abren, vomitera.	*Münder die sich öffnen, Kotzerei.*
Mi planeta, este es mi planeta.	*Mein Planet, das ist mein Planet.*
Mi país, este es mi país.	*Mein Land, das ist mein Land.*
Mi ciudad, es esta mi ciudad.	*Meine Stadt, das ist meine Stadt.*
Mi barrio, allí me dan por loco.	*Mein Viertel, hier halten sie mich für verrückt.*

(Papá Humbertico: ‘Declaración de un ser humano’, 2005)

6. RESUMÉ

Mithilfe der ausführlichen Beschreibungen der historischen Hintergründe (2.) wie auch der aktuellen soziopolitischen Situation (3.) auf Kuba wird Widerstand im gesamtgesellschaftlichen Kontext situiert. Die „serious games" (Ortner 2006: 129) in diesem spezifischen Feld des Hip-Hop sind geprägt von diesen Strukturen wie auch den Praktiken der Akteure. Die Machtmechanismen, gegen die sich die *Raperos* wenden, wirken daher auch innerhalb des Feldes (vgl. Ortner 2006: 47), was sich zum Beispiel anhand der Unterdrückung weiblicher Vertreter des Hip-Hop oder der Diskriminierung gegenüber *Palestinos* zeigt. Die Aneignungsprozesse, die im Zuge der Adaption und Transformation der US-amerikanischen Subkultur vor sich gehen, werden in der Analyse primär unter dem Aspekt des Widerstands und damit des strategischen Einsatzes bestimmter Elemente sowie Bedeutungszusammenhänge behandelt. Natürlich kann diese überwiegend bewusste Komponente von Agency nicht abseits von unbewussten Handlungsweisen betrachtet werden.

Agency sowie die spezifischen Praktiken des Widerstands sind immer kulturell konstruiert und von den sozioökonomischen Strukturen geprägt. Sehr deutlich wird dies anhand der für die Akteure verfügbaren Repertoires von Symbolsystemen. In den Identitätsformierungen in der kubanischen Hip-Hop-Bewegung nehmen dabei Traditionen der afroamerikanischen Diaspora eine prominente Rolle ein. Der Rückgriff darauf ist nicht nur als eine Reaktion auf den zunehmenden Rassismus in der Gesellschaft und der Repression zu sehen. Anhand der zahlreichen Bezüge zu afroamerikanischer Geschichte und Widerstand, der realpolitischen Verbindungen zu Afrika sowie der afrokubanischen Kultur, seien es Religionen wie Santería oder geschichtliche Referenzpunkte wie die *Partido Independiente de Color,* wird das umfassende Wirken der ‚black Atlantic culture' deutlich. Hip-Hop ist eine dieser Schwarzen, kulturellen Ausdrucksformen, die über transnationale Strukturen einen wichtigen Teil eines „system of global communication" (Gilroy 1991: 112) darstellen. Diaspora wie auch die globale Verbreitung von Hip-Hop kann unter diesen Gesichtspunkten abseits von Idealismus und Essentialismus betrachtet werden (vgl. ebd.; Gilroy 1993: 72ff).

Die Beschreibung einiger zentralen Konzepte im kubanischen Hip-Hop zeigen den „process of meaning making" (Droogers/Greenfield 2001: 32) auf, der aufgrund der strukturellen Veränderungen auf Kuba seit den 90ern sehr dynamisch ist:

> "When events or phenomena cannot be interpreted by an appeal to the available social and symbolic structures, structural changes will occur and new meanings will be

> added to these structures. On the other hand, events and phenomena are partly formed under the influence of social and symbolic structures" (Droogers 2001: 147).

Das Dreieck der Bedeutung kann so zum Beispiel anhand der Umdeutung von Kriminalität verfolgt werden. Ereignisse wie Polizeimisshandlungen, wie Recluso-Uno sie beschreibt oder die Diskriminierung von Migranten aus dem Osten im Fall von Donaton veranlassen die Akteure, die Fremdzuschreibungen in einen neuen Kontext zu setzen und die Bedeutung zu verändern. Die aufoktroyierten Bezeichnungen wie Verbrecher, Krimineller oder Asozialer werden in einen Bezug gesetzt zu willkürlicher Gesetzgebung und Repression, wodurch sie innerhalb der Hip-Hop-Community eine neue, positive Besetzung erhalten. Ebenso wird der Begriff „Gangster" aus dem US-amerikanischen Hip-Hop verwendet und mit lokal relevanten Bedeutungen aufgeladen. Im spezifischen Feld können sich dadurch Trends wie die Radikalisierung und Militarisierung der Hip-Hop-Bewegung sowie ein Genre wie ‚Gangsta Rap' etablieren[205]. Allerdings wird hierbei auch der Zusammenhang mit gesamtgesellschaftlichen Tendenzen deutlich, da sich die allgemeinen Auffassungen von Kriminalität seit den 90ern stark verändert haben und immer stärker in Opposition zum Diskurs der Regierung stehen.

Die kulturellen Entrepreneurs, die versuchen, die Ereignisse zu interpretieren, greifen auf verschiedene Repertoires von Bedeutungen zurück. Symbolsysteme des globalen Hip-Hop, der afroamerikanischen Diasporakulturen und postkolonialer Bewegungen sowie lokal vorhandene Bedeutungsschemata werden verwendet, nicht nur um die Lebensrealität zu beschreiben, sondern auch um den Widerstand gegen die herrschenden Machtverhältnisse auszudrücken. Die adaptierten und selektierten Konzepte werden im Zuge dieser Aneignung umgedeutet, wie Insubordinado anhand von *Babilonia* (Babylon) aus der jamaikanischen Rastafari Bewegung beschreibt:

> *"Todos nosotros representamos una cosa en cualquier parte del mundo. Entonces yo voy a extraer algo que pertenece a tu cultura, lo extraigo porque eso también me hace sentir identificado con otras personas también, en otro lugar. No tomo esa palabra como para representar Jamaica, pero para expresar lo que yo quiero decir, en esa forma" (Interview Insubordinado, 4.1.08: 26:30).*[206]

---

[205] Ähnlich wie Zips die Integration von Symbolen, Werten und Praktiken aus Western-Filmen im jamaikanischen Reggae beschreibt (2001: 169), werden auch hier bestimmte Rollenbilder und Konzepte dekonstruiert und im neuen Kontext reinterpretiert.

[206] „Wir alle repräsentieren eine Sache in irgendeinem Teil der Welt. Also werde ich etwas aus deiner Kultur herausziehen, ich ziehe es heraus weil es mich so auch mit anderen Menschen identifiziert fühle,

Konzepte wie Babylon als Symbol für Unterdrückung erhalten im kubanischen Kontext so eine neue Bedeutung, wobei sich gerade dieses vor allem dafür eignet, den Widerstand gegen die immer weiter um sich greifende Konsum- und Klassengesellschaft auszudrücken (ebd.; Yompy, 30.12.07: 16:30). Hinzu kommt, wie Insubordinado andeutet, die Betonung der afroamerikanischen Identität durch den Diaspora-Bezug wie auch die Solidarisierung mit den Unterdrückten im globalen Machtsystem.

Die Transformation der Konzepte wird durch die Schaffung neuer Bedeutungszusammenhänge durch die *Raperos* vollzogen. So deutet Papá Humbertico zum Beispiel *Cimarronaje*[207], die er in einem Song mit Hip-Hop gleichstellt, im Kontext der kubanischen Musikproduktion um:

> *"Cimarronaje es soltarme de todas, romper las cadenas de los prejuicios que hay todavía aquí con la cultura, los prejuicios que tienen los medios de difusión con el Hip-Hop, lo tienen ahí oprimido, ahí apresado, no le dejan salir a la luz y es eso… tú no quieres que vuela, yo vuelo – y me voy por el monte" (Interview Papá Humbertico, 21.12.07: 10:30).*[208]

Ein Symbol des afroamerikanischen Widerstandes – die Flucht aus der Sklaverei – wird hier eingesetzt, um im lokalen Kontext Zensur, Kommerzialisierung und Repression zu kritisieren. Subversion in der kubanischen Hip-Hop-Bewegung wird damit eingereiht in eine afroamerikanische Kulturgeschichte des Widerstands.

Auf diese Weise wird im kubanischen Hip-Hop eine neue Bedeutungsmatrix geschaffen, die die verschiedenen Konzepte zusammenführt. Besonders auch Symbolsysteme des lokalen Kontextes wie die Revolution, die für die nach 1959 geborenen KubanerInnen ein ganz zentrales Denkschema ist, werden einer Transformation unterzogen, um die eigene Lebenswelt zu interpretieren sowie Projekte zu artikulieren[209]. Die Fusion dieser lokalen, globalen und subkulturellen Elemente wird in einem Song von Juventud Re-verde besonders deutlich:

---

an einem anderen Ort. Ich nehme dieses Wort nicht her um Jamaika zu repräsentieren, sondern um das auszudrücken, was ich sagen will, in dieser Form".

[207] Spanische Bezeichnung für die Flucht von Sklaven, die im Englischen als Maroonage bezeichnet wird.

[208] „Cimarronaje ist mich zu befreien von allen, alle Ketten der Vorurteile aufzubrechen, die es hier noch immer in Kuba gibt gegenüber dieser Kultur, die Vorurteile der Medien gegenüber dem Hip-Hop, sie halten ihn hier unterdrückt, eingesperrt, sie lassen ihn nicht ans Licht, und eben das ist es… du willst nicht, dass er aufsteigt? Ich befreie mich und dann geh ich in die Berge".

[209] Projekte werden hier im Sinne von Sherry Ortner verwendet, als Ausdruck von Agency: „agency as (the pursuit of) projects" (Ortner 2006: 147). Widerstand ist hier aber nicht zwingend implizit.

Mi pueblo, esto es cultura, lucha, resistencia, son nuestros raíces,	Mein Volk, das ist meine Kultur, Kampf, Widerstand, das sind unsere Wurzeln,
aunque el gobierno obstaculice el objetivo que defienden estos valientes mambises.	wenn auch die Regierung das Ziel behindert, das diese tapferen Mambises[210] verteidigen.
Embocando cambio en estos tiempos de injusticia, de opresión y de tormento,	Wir leiten Veränderung ein in diesen Zeiten der Ungerechtigkeit, der Unterdrückung und der Pein,
hacía nosotros negros, nunca tensos, mucho menos muertos.	gegenüber uns Negros, die nie angespannt und schon gar nicht tot sind.
A África yo represento.	Ich repräsentiere Afrika.
Para que lo sepa la modista, la racista clásica, la cederista,	Damit er es weiß, der Modist, der klassische Rassist, der Opportunist,
y la chismosa sodomista del partido comunista.	und der immer schwatzende Sodomit der kommunistischen Partei.
Seguimos siendo antiesclavistas, en este mundo más racista, más materialista, y sobre todo más cobarde, ruin y chantajista.	Wir bleiben sklavereifeindlich, in dieser noch rassistischeren, materialistischeren Welt, die vor allem noch feiger, niederträchtiger und erpresserischer ist.
Hay discriminación para que lo sepan los turistas!	Es gibt Diskriminierung, das sollen die Touristen wissen!
Es expresión de libertad, de lealtad, de lucha por el Hip-Hop!	Dies ist Ausdruck von Freiheit, Ehrlichkeit und des Kampfes für den Hip-Hop!

*(Juventud Re-verde: '*Discriminación Total'*, 2007)*

Die Identifikation mit den Traditionen des Widerstands sowohl auf Kuba wie der afrikanischen Diaspora zeigt die Verschmelzung verschiedener Konzepte. Trotzdem der Song besonders gegen rassistische Ausgrenzung im heutigen Kuba gerichtet ist, werden Verweise auf zentrale Ereignisse der kubanischen Geschichte verwendet. Die äußerst explizite Kritik an der kubanischen Regierung behindert nicht die sozialistische Positionierung, die den Text durchdringt. Die

[210] *Mambises* werden die Einheiten der kubanischen Truppen im Unabhängigkeitskrieg genannt.

Bedeutungswandlungen wie auch die vielseitige Kombination der Elemente ermöglichen eine für das Publikum innerhalb der Hip-Hop-Community verständliche Botschaft, die nicht nur Kritik an den herrschenden Verhältnissen, sondern auch eine Aufforderung zum Widerstand beinhaltet.

Die verschiedenen Strategien des Widerstands, die dabei von den Akteuren eingesetzt werden, wurden anhand der zentralen Konzepte in Kapitel 5.1. bis 5.4. behandelt. Die Ziele, die durch diese Sinnzusammenhänge erreicht werden sollen, unterscheiden und verändern sich natürlich ständig. Subjektivität als Basis für Agency, wie von Ortner beschrieben, und in Folge auch für den Widerstand, wird dabei deutlich:

> "I see subjectivity as the basis of 'agency', a necessary part of understanding how people (try to) act on the world even as they are acted upon. Agency is not some natural or originary will; it takes shape as specific desires and intentions within a matrix of subjectivity – of (culturally constituted) feelings, thoughts, and meanings" (Ortner 2006: 110).

In meiner Forschung habe ich daher die Reflexivität der Akteure und ihr Bewusstsein über ihre Prägung durch die gesellschaftlichen Strukturen im Feld betont, wodurch die unbewusste Komponente im Sinne eines Bourdieuschen Habitus keineswegs vernachlässigt werden sollte.

Da die „serious games" im Feld des kubanischen Hip-Hop hier mit einer Schwerpunktsetzung auf die bewusst und unbewusst eingesetzten Strategien sowie die Intentionen und Begehren der Subjekte behandelt wurden, werden andere Aspekte ihrer Projekte vernachlässigt. Wie Ortner betont, sind die Konsequenzen der Handlungen in den Spielen erst im Laufe der Zeit beobachtbar, wobei die Beziehung zwischen den Intentionen und dem Ergebnis sehr komplex ist (vgl. Ortner 2006: 132f). Daher wäre eine umfassendere Forschung nötig, um die tatsächliche Wirkung von kulturellen und sozialen Praktiken im kubanischen Hip-Hop darzustellen. Besonders der Einfluss der hier behandelten Minderheit von politisch aktiven Rappern auf die gesamte Bewegung wie auch die Gesellschaft könnte erfasst werden. Daher wäre auch die Beschäftigung mit den Decoding Prozessen, also eine Rezeptionsforschung, dringend nötig, um eine Analyse der Bewegung aus praxistheoretischer Perspektive zu vervollständigen.

Hinzu kommen zahlreiche andere Aspekte, die in dieser Arbeit leider nicht ausreichend thematisiert werden konnten. Besonders die zunehmende Ausgrenzung weiblicher Vertreter in der zweiten Generation sollte im Zusammenhang mit gesamtgesellschaftlichen Tendenzen untersucht werden. Auch die geografische Limitierung auf die Hauptstadt vernachlässigt die äußerst dynamische Community in östlichen Provinzen von Kuba sowie die Interaktion zwi-

schen ihren Vertretern, Rappern aus ‚La Habana', staatlichen Institutionen und ausländischen Akteuren. Ebenfalls wäre die Repräsentation der Hip-Hop-Vertreter in ausländischen Medien ein interessantes, kaum behandeltes Forschungsgebiet. Die *Raperos* befinden sich dabei im Spannungsfeld eines polarisierten politischen Klimas und aufgrund des limitierten medialen Zugangs wie auch der Repression in einer marginalisierten Diskursposition.

Die vorliegenden Forschungsergebnisse sind in einem Prozess der intersubjektiven Auseinandersetzung mit der Subkultur Hip-Hop im Feld entstanden, an dem ich genauso beteiligt war wie die Akteure. Die kontinuierlichen Identitätskonstruktionen verliefen während meiner Feldforschung daher auch immer in Bezug zu meiner Position, meinem Wissen und meinen Praktiken. Besonders die komplexen Aspekte von Repräsentations- und Authentizitätsansprüchen waren eine Herausforderung in der Interaktion mit den *Raperos*, wobei ich versuche, so viele Perspektiven wie möglich hier darzustellen. Die transnationale, globale Ausdrucksform Hip-Hop steht dabei auch immer im Spannungsfeld zu den US-amerikanischen „Originalen". Die Komplexität, die diesen Identitäten im Hip-Hop innewohnt und die Art, wie ich ihnen begegnete, drückt sich in den Worten Paul Gilroys aus:

> "Today's absolutist varieties of black nationalism have run into trouble when faced with the need to make sense of the increasingly distinct forms of black culture produced from various diaspora populations. These are often forms that have deliberately reconstructed the cultural heritage of the black Atlantic world in novel ways that do not respect the boundaries of discrete nation states or the supposedly authentic political communities they express or simply contain. My point here is that the unashamedly hybrid character of these black cultures continually confounds any simplistic (essentialist or antiessentialist) understanding of the relationship between racial identity and racial nonidentity, between folk cultural authenticity and pop cultural betrayal" (Gilroy 1991: 123).

7. LITERATURVERZEICHNIS

Aguirre, Benigno E.
2002 „Social Control in Cuba“. *Latin American Politics and Society* Bd. 44 (2), S. 67–98.

Aja Díaz, Antonio
2006 „La Migración desde Cuba“. *Revista sobre Fronteras e Integración* Bd. 22, S. 7–16.

Anderson, **Benedict**
1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.

Androutsopoulos, Jannis
2003 „Einleitung“. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.): *Hip-Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken*, S. 9–25. Bielefeld: transcript.

Appadurai, **Arjun**
1993 „Patriotism and Its Futures“. *Public Culture* Bd. 5 (3), S. 411–429.

Atteslander, Peter
1984 Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin.

Auzeanneau, Michelle / Vincent Fayol
2004 „Außerungsereignis und Sprachvariabilität im senegalesischen Rap“. In: Eva Kimminich (Hg.): *Rap: More then words*, S. 205–232. Frankfrut am Main: Peter Lang Verlag.

Baker, Geoffrey
2005 „Hip-Hop, revolución! Nationalizing rap in Cuba“. *Ethnomusicology* Bd. 49 (3), S. 368–402.
2006 „‚La Habana que no conoces‘: Cuban rap and the social construction of urban space“. *Ethnomusicology Fourm* Bd. 15 (2), S. 215–246.

Basu, Dipannita / Sidney J. Lemelle
2006 *The Vinyl ain’t Final*. London: Pluto Press.

Beier, Birgit
2001 „Tourismus als wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Faktor“. In: Ottmar Ette / Martin Franzbach (Hg.): *Kuba heute: Politik Wirtschaft Kultur*, S. 371–384. Frankfurt am Main: Vervuert.

Bennett, Andy
2003 „Hip-Hop am Main: Die Lokalisierung von Rap-Musik und Hip-Hop- Kultur“. In: Jannis K. Androutsopoulos (Hg.): *Hip-Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken*, S. 26–42. Bielefeld: transcript.

Boucher, **Manuel**
1999 *Rap, espression des lascars: Significations et enjeux du Rap dans la société francaise*. Paris/Montréal: L'Harmattan.

Bourdieu, **Pierre**
1977 *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
1987 *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
1992 *Die verborgenen Mechanismen der Macht.* Hamburg: VSA Verlag.

Breuer, **Wilhelm M.**
1973 *Sozialismus in Kuba*. Cologne: Pahl-Rugenstein.

Burchardt, **Hans Jürgen**
1999 *Im Herbst des Patriarchen*. Stuttgart: Schmetterling Verlag.

Castañeda, **Jorge G.**
1997 *Che Guevara*. Frankfurt am Main/Leipizig: Insel Verlag.

Chang, **Jeff**
2005 *Can't stop won't stop: A history of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.

Comaroff, **John / Comaroff, Jean**
1992 *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder: Westview Press.

Cosculluela, J.A.
1946 „Prehistoric Cultures of Cuba". *American Antiquity* Bd. 12 (1), S. 10–18.

Cross, **Brian**
1993 *It's not about a salary: rap, race and resistance in Los Angeles*. London: Verso.

De la Fuente, **Alejandro**
1995 „Race and Inequality in Cuba, 1899–1981". *Journal of Contemporary History* Bd. 30, Nr. 1, S. 131–168
1998 „Race, National Discourse, and Politics in Cuba: An Overview". *Latin American Perspectives* Bd. 25, Nr. 3, S. 43–69
2001 *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Dimitriadis, **Greg**
2004 *Performing Identity / Performing Culture: Hip-Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*. New York: Peter Lang Publishing.

Droogers, Andre
2001 „Joana's Story: Syncretism at the Actor's Level". In: Sidney M. Greenfield und Andre Droogers (Hg.): *Reinventing Religions: Syncretism and Transformation in Africa and the Americas*, S. 145–161. Lanham: Rowman/Middlefield.

Eckstein, **Susan**
1995 *Back from the future: Cuba under Castro*. New York: Routledge.

Englert, Birgit
2004 „Africa Raps Bakc: Reflections on Hip-Hop from Tanzania and South Africa.“. In: Anne Schröder (Hg.): *Crossing Borders. Inerdisciplinary Approaches to Africa*, S. 77–98. Berlin: Lit Verlag.

Eßer, Thorsten / Patrick Frölicher
2001 „Von der Schlitztrommel zum Synthesizer: 500 Jahre Musik auf Kuba“. In: Ottmar Ette / Martin Franzbach (Hg.): *Kuba heute: Politik Wirtschaft Kultur*, S. 683–732. Frankfurt am Main: Vervuert.

Fernandes, **Sujatha**
2006 *Cuba Represent: Cuban arts, state power, and the making of new revolutionary cultures*. Durham/London: Duke University Press.

Fernandez, Nadine
1999 „Back to the Future? Women, Race and Tourism in Cuba“. In: Kamala Kempadoo (Hg.): *Sun, Sex and Gold: Tourism and Sex Work in the Caribbean*, S. 81–91. Lanham: Rowman and Littlefield.

Flores, **Juan**
2000 *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican culture and Latino identity*. New York: Columbia University Press.

Foner, **Philip S.**
1972 *The Spanish-Cuban-American war and the birth of American imperialism 1895-1902*. New York: Monthly Review Press.

Friedrichs, Jürgen
1985 Methoden empirischer Sozialforschung. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Furtak, Robert K.
1993 „Die kubanisch sowjetischen Beziehungen“. In: Rafael Sevilla (Hg.): *Kuba: die isolierte Revolution?*, S. 183–196. Unkel, Rhein: Horlemann.

Galeano, **Eduardo**
2005 *Die offenen Adern Lateinamerikas: Die Geschichte eines Kontinents*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.

Gates Jr., Henry Louis
1989 *Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism.* New York: Oxford University Press Inc.

Gates Jr., Henry Louis / Jerry W. Ward, Jr.
1991 „Interview with Henry Louis Gates, Jr.“. *New Literary History* Vol. 22, No. 4, S. 927–935. John Hopkins University Press.

Gilroy, Paul
1991 „Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a ‚Changing‘ Same“. *Black Music Research Journal* Bd. 11 (2), S. 111–136.
1993 *The Black Antlantic. Modernity and Double Conciousness.* Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.

Gratius, **Susanne**
2003 *Kuba unter Castro: das Dilemma der dreifachen Blockade*. Opladen: Leske und Budrich.

Greenfield, **Sidney M.** / **Andre Droogers**
2001 *Reinventing Religions: Syncretism and Transformation in Africa and the Americas*. Lanham: Rowman/Middlefield.

Hall, **Stuart**
1997a „Old and New Identities, Old and New Ethnicities". In: Anthony D. King (Hg.): *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity,* S.41–68. Minneapolis: University of Minnesota Press.
1997b *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage.

Hebdige, **Dick**
1991 *Subculture: The meaning of style*. London: Methuen.
1994 *Cut 'n' mix: culture, identity and Caribbean music*. London: Routledge.

Helg, **Aline**
1995 *Our Rightful Share: The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886–1912*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Hernandez, Deborah Pacini / Reebee Garofalo
2004 „The emergence of *rap Cubano*: an historical perspective". In: Sheila Whiteley, Andy Bennett, Stan Hawkins (Hg.): *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, S. 89–107. Aldershot: Ashgate.

Hernández Baguer, Grizel / **Liliana Casandellas Cué**
2004 „Eine spannungsgeladene Beziehung: Die Revolution und der Rap". In: Thorsten Eßer, Patrick Frölicher (Hg): *Alles in meinem Dasein ist Musik: Kubanische Musik von Rumba bis Techno,* S.353-364. Frankfurt am Main: Vervuert.
2005 *Informe sobre el Reguetón*. ‚La Habana': Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.

Hoffmann, **Bert**
2002 *Internet und Politik in Lateinamerika: Kuba*. Frankfurt am Main: Vervuert.

hooks, **bell**
2006 *Outlaw Culture: Resisting Representation*. New York: Routledge.

Hugh, **Thomas**
1971 *Cuba or the pursuit of freedom*. London: Eyre&Spottiswoode.

Jäger, **Siegfried**
1999 *Kritische Diskursanalyse: Eine Einführung*. Duisburg: DISS Verlag.

Kempadoo, Kamala
1999 „Continuities and Change: Five Centuries of Prostitution in the Caribbean". In: dies. (Hg.): *Sun, Sex and Gold: Tourism and Sex Work in the Caribbean*, S. 3–36. Lanham: Rowman and Littlefield.

Kimminich, **Eva**
2004 *Rap: More than words*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Kimminich, Eva
2004 „ (Hi)Story, Rapstory und ‚possible worlds': Erzählstrategien und Körperkommunikation im französischen und senegalesischen Rap". In: dies. (Hg.): *Rap: More than words*, S. 233–272. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Klein, Gabriele / Malte Friedrich
2003 „Populäre Stadtansichten: Bildinszenierungen des Urbanen im Hip-Hop". In: Jannis K. Androutsopoulos (Hg.): *Hip-Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken*, S. 85–101. Bielefeld: transcript.

Krämer, **Raimund**
2001 „Die Metamorphosen der Macht und die Rückkehr des Caudillo". In: Ottmar Ette / Martin Franzbach (Hg.): *Kuba heute: Politik Wirtschaft Kultur*, S. 221–246. Frankfurt am Main: Vervuert.

Lispitz, **George**
1994 *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London/New York: Verso.

Löh, **Hannes** / **Murat Güngör**
2002 *Fear of a Kanak Planet: Hip-Hop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. München: Hannibal.

Mennel, Lucia
2005 „Radio Bemba, Hip-Hop Culture and Rap Cubano". Vortrag auf der 9th Interdisciplinary Congress of the Society for Caribbean Research, Wien 3.12.05.

Menrath, Stefanie
2001 *Represent what… Performativität von Identitäten im Hip-Hop*. Hamburg: Argument Verlag.
2003 „‚I am not what I am': Die Politik der Repräsentation im Hip-Hop". In: Jannis K. Androutsopoulos (Hg.): *Hip-Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken*, S. 218–245. Bielefeld: transcript.

Mikos, Lothar
2003 „‚Interpolation and sampling': Kulturelles Gedächtnis und Intertextualistät im Hip-Hop". In: Jannis K. Androutsopoulos (Hg.): *Hip-Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken*, S. 64–84. Bielefeld: transcript.

Mitchell, **Tony** (Hsg.)
2001 *Gobal Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Monson, Ingrid
2003 Introduction. In: dies.: *The African Diaspora. A Musical Perspective,* S.1–22. New York/London: Routledge.

Moore, **Robin D.**
1997 *Nationalizing blackness: ‚afrocubanismo' and artistic revolution in Havana, 1920–1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
2006 *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: University Presses of California Press.

Neal, **Marc A.**
1999 *What the Music said: Black Popular Music and Black Public Culture*. New York: Routledge.

Ortner, **Sherry B.**
1996 „Making Gender: Toward a feminist, minority, postcolonial, subaltern etc. Theory of Practice". In: dies. (Hg.): *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*, S. 1–20. Boston: Beacon Press.
2006 *Anthropology and Social Theory: culture, power, and the acting subject*. Durham/London: Duke University Press.

Pedraza-Bailey, Silvia
1985 „Cuba's Exiles: Portrait of a Refugee Migration". *International Migration Review* Bd. 19 (1), S. 4–34.

Perry, **Marc D.**
2004 *Los Raperos: Rap, Race, and social Transformation in contemporary Cuba*. Dissertation University of Texas at Austin.

Pichler, Adelheid
2003 „Ökonomie der Sehnsucht: Dolarisación und die Krise in Kuba". *Frauensolidarität* Bd. 3, S. 8–9.
2007 „Havanna Terzett". In: Gerhard Drekonja-Kornat (Hg.): *Havanna: Vergangenheit Gegenwart Zukunft*, S. 93–136. Wien: Lit Verlag.

Prévos, André J.M.
2001 „Postcolonial Popular Music in France: Rap Music and Hip –Hop cultura in the 1080s and 1990s". In: Tony Mitchell (Hg.): *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, S. 39–56. Middletown: Wesleyan University Press.

Raab, **Klaus**
2006 *Rapping the Nation: die Aneignung von Hip-Hop in Tanzania*. Münster: Lit Verlag.

Rose, **Tricia**
1994 *Black Noise: Rap Musik and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan UP.

Rundle, Mette Louise R.
2001 „Tourism, Social Change, and *Jineterismo* in Contemporary Cuba".*The Society for Caribbean Studies Annual Conference Papers 2*
(http://www.caribbeanstudies.org.uk/papers/2001/olv2p3.pdf)

Scarpaci, **Joseph L. / Roberto Segre / Mario Coyula**
2002 *Havana: Two faces of the Antillean metropolis*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Scharenberg, Albert
2004 „Globalität und Nationalismus im afro-amerikanischen Hip-Hop“. In: Eva Kimminich (Hg.): *Rap: More than Words*, S. 13–44. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Scheuch, Erwin K.
1973 Das Interview in der Sozialforschung. In: KÖNIG, R. (Hg.), Handbuch der empirischen Sozialforschung. Bd.2, Stuttgart. 66–166.

Schlicke, **Cornelius**
2005 *Tonträgerindustrie und die Vermittlung von Livemusik in Kuba*. Berlin: Lit.

Scholz, Arno
2003 „Rapin der Romania: Glocal Approach am Beispiel von Musikmarkt, Identität, Sprache“. In: Jannis K. Androutsopoulos (Hg.): *Hip-Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken*, S. 147–167. Bielefeld: transcript.

Schumann, **Peter B.**
2001 „Dissident in Kuba: Formen politischer und kultureller Opposition“. In: Ottmar Ette / Martin Franzbach (Hg.): *Kuba heute: Politik Wirtschaft Kultur*, S. 291–310. Frankfurt am Main: Vervuert.

Smith, **Lois M. / Alfred Padula**
1996 *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. New York: Oxford University Press.

Smitherman, **Geneva**
2006 *Word from the mother: Language and African Americans*. New York: Routledge.

Spivak, Gayatri C.
1988 „Can the Subaltern Speak?“. In: Cary Nelson und Larry Grossberg (Hg.): *Marxism and the interpretation of Culture*, S. 271–313. Chicago: University Illinois Press.

Spörk, Christof
2007 „Die Revolution im Spiegel der Musik“. In: Gerhard Drekonja-Kornat (Hg.): *Havanna: Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft*, S. 137–148. [=Lateinamerikanistik, Bd. 4]. Wien: Lit Verlag.

Stahl, Karin
1993 „Politische Organisation und Partizipation im nachrevolutionären Kuba“. In: Rafael Sevilla (Hg.): *Kuba: die isolierte Revolution?*, S. 73–101. Unkel, Rhein: Horlemann.

Strasser, Stephan
2005 *Entwicklung der Stadt Havanna unter veränderten Rahmenbedingungen: Sozialräumliche Auswirkungen der sozioökonomischen Transformation der 1990er Jahre.* Diplomarbeit Universität Wien.
2007 „Der alte Mann und die Stadt“ In: Gerhard Drekonja-Kornat (Hg.): *Havanna: Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft*, S. 137–148. [=Lateinamerikanistik, Bd. 4]. Wien: Lit Verlag.

Toop, **David**
1992 *Rap Attack: African Rap to Global Hip-Hop*. London: Serpent’s Tail Publication.

Trumbull, Charles
2001 „Prostitution and Sex Tourism in Cuba“. *ASCE Cuba in Transition* Bd. 11, S. 356–371

Valdés Bernal, **Sergio**
2007 *La Ruta del Esclavo en Cuba*. ‚La Habana‘: Fundación Fernando Ortiz.

Verlan, Sascha
2003 „Hip-Hop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap“. In: Jannis K. Androutsopoulos (Hg.): *Hip-Hop: Globale Kultur – lokale Praktiken*, S. 138–146. Bielefeld: transcript.

Wade, Peter
1993 „‚Race‘, Nature and Culture“. *Man, New Series* Bd. 28, Nr. 1, S. 17–34

West, **Cornel**
2000 *The Cornel West Reader*. New York: Basic Civitas Books.

West-Durán, Alan
2004 „Rap’s Diasporic Dialogues: Cuba’s Redefinition of Blackness“. *Journal of Popular Music Studies* Bd. 16 (1), S. 4–39.

Wernhart, Karl R. / Werner Zips
2001 „Einführung in die theoretischen und methodologischen Grundlagen der Ethnohistorie“. In: dies. (Hg.): *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik – Eine Einführung*, S. 13–40. Wien: Promedia.

Widderich, **Sönke**
2002 *Die sozialen Auswirkungen des kubanischen Transformationsprozesses*. Kiel: Selbstverlag des geographischen Instituts der Universität Kiel.

Wolf, **Eric R.**
1997 *Europe and the People without History*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Wunderlich, Anneliese
2006 „Cuban Hip-Hop: Making Space for New Voices of Dissident“. In: Dipannita Basu und Sidney J. Lemelle (Hg.): *The Vinyl ain’t Final*, S. 167–179. London: Pluto Press.

Young, **Robert J.C.**
2003 *Postcolonialism: A very short Introduction*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Zeuske, **Michael**
2000 *Kleine Geschichte Kubas*. München: Beck.
2004 *Insel der Extreme: Kuba im 20.Jahrhundert*. Zürich: Rotpunktverlag.

Zips, **Werner** / **Heinz Kämpfer**
2001 *Nation X. Schwarzer Nationalismus, Black Exodus & Hip-Hop*. Wien: Promedia.

Zips, Werner

2001a „The Good, the Bad, and the Ugly: Habitus, Feld, Kapital (im Feld) des jamaikanischen Reggae“. In: Karl R. Wernhart und Werner Zips (Hg.): *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik – Eine Einführung*, S. 221–238. Wien: Promedia.

2001b „Ragga Cowboys: Country and Western Themes in Rastafarian-Inspired Reggae Music“. In: Sidney M. Greenfield und Andre Droogers (Hg.): *Reinventing Religions: Syncretism and Transformation in Africa and the Americas*, S. 163–181. Lanham: Rowman/Middlefield.

2003 „‚Half the Story has Never been Told‘: Zielsetzungen der interdisziplinären Konzentration auf Afrika und ihre Diaspora“. In: ders. (Hg.): *Afrikanische Diaspora: Out of Africa – Into New Worlds*, S. 19–52. Münster: Lit Verlag.

Zuckerhut, Patricia / Barbara Grubner

2008 „Globale intime Beziehungen: Tourismus, Sexualität und Begierde“. Vortrag auf 4. Tage der Kultur- und Sozialanthropologie, Wien 11.04.08.

8. ANHANG

8.1. Zeitschriften

Movimiento
2003 *Movimiento: La Revista Cubana de Hip-Hop* Bd. 1.
2004 *Movimiento: La Revista Cubana de Hip-Hop* Bd. 2.
2007 *Movimiento: La Revista Cubana de Hip-Hop* Bd. 5.

8.2. Interviews

DJ Muerto (DJ)	4.1.08 Nuevo Vedado
DJ Yary (DJ und MC, Musikerin)	4.1.08 Vedado
Donaton (Musiker)	22.12.06 Habana Vieja; 6.1.08 Centro Habana
Donaton und Toño (Musiker)	19.11.06 Santiago de Cuba
El Tipo Este (Musiker)	6.1.08 Regla
Insubordinado (Musiker)	17.12.07 Habana Vieja; 22.12.07 Habana Vieja; 4.1.08 Vedado
MC Magia (Musikerin,Mitarbeiterin des ICM)	6.1.08 Regla
Mestizo (Musiker)	10.12.07 Centro Habana; 19.12.07 Centro Habana
Mr.Cobre (Musiker)	18.12.07 Centro Habana
Papá Humbertico (Musiker und Musikproduzent)	21.12.07 Barreras; 3.1.08 Nuevo Vedado
Recluso-Uno (Musiker)	4.1.08 Vedado
Satira (Musiker)	14.12.07Centro Habana; 23.12.07 Centro Habana
Skiudys (freischaffend)	18.12.06 Habana Vieja; 20.12.07Habana Vieja; 2.1.08 Habana
Yompy (Musiker)	30.12.07 Centro Habana

8.3. Musikquellen

Sämtliche Tonaufnahmen wurden illegal produziert, daher sind keine Angaben verfügbar.

CURRICULUM VITAE HANNA MARIA KLIEN

Geburtsdatum:	10.07.1984
Geburtsort:	Hohenems
Staatsbürgerschaft:	Österreich

Ausbildung:

1994 – 2002	Bundesgymnasium Dornbirn Matura mit Auszeichnung
Seit 2003	Universität Wien, Studium der Kultur- und Sozialanthropologie, Anglistik und Romanistik (Schwerpunkte: Medienwissenschaften, Postkoloniale Theorie, Gender Studies, Internationale Entwicklung; Region: Africa and ihre Diaspora)

Sprachkenntnise:

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Fließend
Spanisch	Fließend
Französisch	Grundkenntnisse

Praktika:

2003	Praktikum im INATURA Museum in Dornbirn, Österreich
Juni – September	Praktikum bei Neumann International in Dornbirn, Österreich
2004 Juli	Praktikum bei Neumann International in Madrid, Spanien
2005 Dezember	Team der „Global Fire" Konferenz der SOCARE (Society of Caribbean Research) in Wien
2006 September-Oktober	Praktikum bei YCC (Youth Creating Change) in Sogakope, Ghana
Seit 2006	Vizepräsidentin des Vereins Socare.at (Society of Caribbean Research Austria)

Auslandsaufenthalte:

2002/2003 September-Mai	Australien: Volunteering bei IVP (International Volunteers for Peace), WWOOF (Willing Workers of Organic Farms)
2005 Juli-August	Sprachaufenthalt in Kuba
2006/2007 November-Januar	Forschungsaufenthalt in ‚La Habana' und Santiago de Cuba
2007/2008 Dezember-Januar	Forschungsaufenthalt in ‚La Habana', Kuba

Publikation:

„Was ist Bamboocha? Die Konstruktion des Fremden in der Produktwerbung", in Stephanie A. Krawinkler und Susanne Oberpeilsteiner (Hg.): *Das Fremde: Konstruktionen und Dekonstruktionen eines Spuks.* Wien: Lit Verlag, 2008