



universität
wien

MASTER THESIS

Titel der Master Thesis / Title of the Master's Thesis

**„Rap in indigenen Sprachen,
ausgewählte Beispiele aus México, Perú und Chile“**

verfasst von / submitted by

Georg Kirchmair, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts in Latin American Studies (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
Postgraduate programme code as it appears on
the student record sheet:

A 992 466

Universitätslehrgang lt. Studienblatt /
Postgraduate programme as it appears on
the student record sheet:

Interdisziplinäre Lateinamerika-Studien (MA)

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Eva Gugenberger

„Sometimes I feel like
rap music is almost the key to stopping racism.“
(Eminem)

Danksagung

Hiermit möchte ich mich herzlich bei allen bedanken, die mich während der Erstellung dieser Arbeit unterstützt haben. Besonders gilt dies den Interviewpartnern, die mir einen so tiefen Einblick in ihr Leben ermöglicht haben. Ohne diese sehr interessanten Interviews wäre die Durchführung dieser Arbeit nicht möglich gewesen.

Auch möchte ich mich bei allen Freunden und Studienkollegen bedanken, die mir stets behilflich waren, wenn ich mit meinem Spanisch am Ende war – sei es bei der Verschriftlichung sehr schneller Rap-Texte, bei der Auswertung der Interviews oder bei generellen sprachlichen Schwierigkeiten. Vielen Dank an all jene, die mich laufend unterstützt haben und die so manches Mal meine ausufernden Ideen auf das richtige Maß zurückgestutzt haben.

Ich möchte mich auch ganz herzlich bei Univ.-Prof. Dr. Eva Gugenberger bedanken. Durch dein Seminar hast du es geschafft, mich für dieses Thema zu begeistern, und du warst stets mit einem offenen Ohr für mich und meine Probleme im Laufe der Erstellung dieser Arbeit erreichbar. Vielen Dank für deine offene und inspirierende Art und dafür, dass du die Betreuung dieser Thesis übernommen hast.

Einen wichtigen Platz nimmt hier auch meine Familie ein, die mich stets bei allem bedingungslos unterstützte, auch wenn für sie nicht immer ganz verständlich war, was ich denn gerade so während meiner universitären Ausbildung mache. Vielen Dank für die Geduld und Ausdauer mit mir.

Zusammenfassung

Dass Rap nicht immer nur von Problemen und Gewalt in den Städten der USA erzählen muss, ist mittlerweile allgemein bekannt. Von der Bronx aus trat die Hip-Hop-Kultur ihren Siegeszug um die Welt an und schaffte es, sich in vielen verschiedenen Regionen der Welt erfolgreich zu behaupten. Dabei hat sich dieses musikalische Genre stets an lokale Bedingungen angepasst und sich somit laufend neu erfunden.

In der vorliegenden Arbeit werden drei ausgewählte Rapper aus verschiedenen Ländern Lateinamerikas zu bisherigen Erfahrungen als Künstler befragt. Die Thematiken gehen dabei von ersten Beweggründen bis hin zu besonderen Schwierigkeiten, die sie aufgrund ihrer Herkunft gegenüber anderen Rappern haben. Im Hintergrund liegt der Fokus stets darauf, wie sie die verschiedenen Erfahrungen aus ihrem Leben in den Texten ihrer Songs und in den Persönlichkeiten, die sie auf der Bühne darstellen, verarbeiten.

Die Forschungsfragen beschäftigen sich mit folgenden Themen: Beweggründe für die Verwendung indigener Sprachen, Ähnlichkeiten und Unterschiede dieser Beweggründe, Merkmale der künstlerischen Identitäten im lokal-globalen Kontext, Verarbeitung von historisch-kollektiven Erlebnissen in der Kunst, Einfluss der globalen Hip-Hop-Kultur auf die jeweiligen lokalen Ausdrucksformen der Künstler, Onlinepräsenz der ausgewählten Künstler in den neuen Medien und Verbreitungsdynamik der Musik über diese digitalen Kanäle.

Das ständige Ringen um die eigene Identität und Sprache in Ländern, in denen schon vor der Eroberung durch Spanien indigene Kulturen vorhanden waren, ergeben ein interessantes Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne. So wie sich die Rapper zwischen den verschiedenen Kulturen bewegen, so bewegen sich diese auch zwischen den Sprachen. Darum ist Mehrsprachigkeit in Lateinamerika ein entscheidender Punkt, der nicht vernachlässigt werden darf: Viele der Einwohner sprechen Spanisch und noch mindestens eine Sprache. Wie es zu dieser Situation kommen konnte und warum die Sprachen, die schon vor den europäischen Sprachen auf den amerikanischen Kontinenten existiert haben, immer stärker in Bedrängnis kommen konnten, wird im historischen Teil geklärt.

Um diese breiten Themengebiete zu erforschen, wurden mit den Rappern Interviews geführt und diese wurden anschließend systematisch anhand der Methoden von Flick und Mayring

(1995) ausgewertet. Um den Themenbezug zu erleichtern, kommen die Rapper laufend zu Wort und vermitteln dabei ein lebendiges Bild der Geschichte und der Ereignisse in den jeweiligen Ländern Mexiko, Chile und Peru. Die Rapper berichten über sich und darüber, welchen Einfluss das Umfeld, in dem sie sich täglich bewegen, auf ihre Arbeit hat.

Die Themen werden von Rapper zu Rapper miteinander verglichen und es erfolgt eine individuelle Bestandsaufnahme zu der Situation in den jeweiligen Ländern durch die Rapper. Diese Ergebnisse ermöglichen es, zu jedem Künstler eine individuelle Beschreibung zu erhalten. Auf der Basis dieser Ergebnisse könnten in der Zukunft weitere Rapper in Lateinamerika befragt werden. Das Ziel dieser Thesis ist es, eine vergleichende Studie zu den Beweggründen von Rappern zu erstellen.

Schlüsselwörter:

Identität, Mehrsprachigkeit, Rap, Hip-Hop, Lateinamerika

Resumen

El hecho de que el rap no siempre tenga que hablar sobre los problemas y la violencia en las calles de las ciudades de los Estados Unidos, se ha convertido en un hecho bien conocido. Desde el Bronx, la cultura del hip-hop comenzó su progresión triunfal en todo el mundo y logró afirmarse con mucho éxito en muchas regiones diferentes del mundo. Al hacerlo, este género musical siempre se ha adaptado a las condiciones locales y, por consiguiente, se reinventa constantemente.

En este trabajo, se entrevista a tres raperos reconocidos y seleccionados de diferentes países de América Latina sobre sus experiencias a lo largo de sus carreras como artistas. Los temas van desde los principales motivos hasta las peculiares dificultades que pueden tener debido a su lugar de origen, en comparación a otros raperos. En el fondo, el foco está en cómo procesan las diferentes experiencias de sus vidas en las letras de sus canciones y en la personalidad que representan sobre el escenario.

Las preguntas de investigación tratan temas como los motivos desencadenantes para llegar a hacer uso de las lenguas indígenas; las semejanzas y diferencias de estas razones; las características de las identidades artísticas en un contexto local-global; el procesamiento de experiencias histórico-colectivas en el arte; la influencia de la cultura global del hip-hop en sus respectivos idiomas y expresiones locales; la presencia online de artistas seleccionados en los nuevos medios y la gran difusión de la música a través de estos canales digitales.

Esta lucha constante por la identidad y el lenguaje, en los países donde existían estas culturas antes de la conquista, crea un interesante campo de tensión entre tradición y modernidad. A medida que los raperos se mueven entre diferentes culturas, se mueven también entre diferentes idiomas. Por eso, es que el multilingüismo es un tema importante en América Latina y no debe ser descuidado. Muchos de los ciudadanos hablan español, y al menos un idioma indígena. En esta parte histórica, se aclara cómo se llegó a esta situación y por qué las lenguas que existían antes de las lenguas europeas en los continentes americanos podrían sufrir cada vez más dificultades para subsistir.

Para explorar estos temas generales, se realizaron entrevistas a los raperos y estos a continuación, se analizaron sistemáticamente con los métodos de Flick y Mayring (1995). Para

facilitar una mayor comprensión en los temas relacionados, los raperos hablarán de lo vivido a lo largo de la historia y nos darán una imagen de los acontecimientos históricos en los países de México, Chile y Perú. Asimismo, los raperos hablan sobre sí mismos, sobre el entorno en el que se mueven diariamente y sobre el impacto que esto ocasiona en su trabajo.

Igualmente, se realiza una comparación entre las distintas respuestas de los raperos y un inventario individual de la situación de cada país expuesta por el cantante correspondiente, y, por consiguiente y debido a esta recopilación de datos, se facilita la obtención de tener una descripción individual sobre los artistas. Gracias a la base de estos resultados, más raperos en América Latina podrían ser entrevistados en el futuro. El objetivo de esta tesis es crear un estudio comparativo de los motivos que han llevado a estos raperos a reivindicar su cultura mediante la música.

Palabras claves:

identidad, plurilingüismo, rap, hip-hop, Latinoamérica

Abstract

The fact that rap does not always have to tell about problems and violence in US cities is well known. From the Bronx the Hip-Hop culture took began its glorious conquest of the world and managed it to be successful in various regions of that planet. This genre constantly to local circumstances and reinvented itself in many different regions of the world.

For this thesis three rappers from different Latin-American countries have been interviewed about their experiences as artists. The brought field of questions ranged from their first motivations to special difficulties they might have due to their indigenous heritage compared to other rappers. In the background, the focus is always on how they deal with experiences of their lives in the lyrics of their songs and the personality they perform on stage.

The research questions are answering the following topics: motivations for the use of indigenous languages, similarities and differences within those motivations, characteristics of their identities as an artist in a local-global setting, the processing of collective-historical experiences in their art, the influence of the global Hip-Hop culture on the local form of expression of each artist, the online presence of those artists in the new media and the dynamics of distribution through that channels.

The constant fight for one's own identity and language in those countries, where indigenous cultures where established long before the Spanish conquest, offer an interesting area of conflict in between tradition and modernity. As the rappers move between different cultures, they also move between languages. Multilingualism is an important topic in Latin-America and is not to be neglected, many of the inhabitants speak Spanish and at least one other language. How it came to this situation and why the languages that already existed before the European languages on the American continents, could increasingly come into distress, is clarified in the historical part.

In order to explore these broad topics, interviews were conducted with the rappers and these were then systematically evaluated using the methods of Flick and Mayring (1995). In order to keep the connection to the research, the rappers will constantly report about their situations and will transmit a vivid picture of the circumstances in Mexico, Chile and Peru. They talk about themselves and about the influence their daily environment has on their work.

The different points of interest will be compared from rapper to rapper and an individual assessment of the different situations in each country will occur by the rappers. Those findings will make it possible to describe each rapper on a very personal basis. With those results as foundation, more rappers could be assessed in the future for more comparisons. The aim of this thesis is to deliver a comparative study about the main reasons for rappers.

Keywords:

identity, multilingualism, Rap, Hip-Hop, Latin-America

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	III
Resumen	V
Abstract	VII
Abbildungsverzeichnis	XI
Tabellenverzeichnis	XI
Abkürzungsverzeichnis	XII
1 Einleitung	- 1 -
1.1 Forschungsthema und Forschungsinteresse	- 1 -
1.2 Forschungsfrage und Forschungsziel	- 2 -
2 Forschungsdesign	- 4 -
2.1 Forschungsmethode	- 5 -
2.2 Forschungsprozess und Auswahlverfahren für das empirische Material	- 7 -
2.3 Evaluierungsmethoden	- 8 -
3 Forschungsstand und Begriffserklärungen	- 11 -
3.1 Aktueller Stand der Forschung	- 11 -
3.2 Begriffserklärungen	- 13 -
3.2.1 Die Rolle der Frauen in dieser Thesis	- 13 -
3.2.2 Kulturelle und sprachliche Hybridisierung	- 14 -
3.2.3 Sprache als Identität und Prestige	- 16 -
3.2.4 Bilingualität und Multilingualität	- 19 -
3.2.5 Code-Switching	- 21 -
3.2.6 Neue Medien – ein Überblick	- 23 -
4 Geschichte der Hip-Hop-Kultur und der Volksgruppen	- 25 -
4.1 Von der Bronx in die Welt: Ursprung und Geschichte des Hip-Hop	- 25 -
4.1.1 Graffiti, die Sprache der Wände	- 26 -
4.1.2 B-Boying, die Akrobatik der Straße	- 29 -
4.1.3 DJing oder Deejaying, die Kunst der Drehteller	- 29 -
4.1.4 Rapping, die Botschaft an das Publikum	- 30 -
4.1.5 Rap in Lateinamerika	- 32 -
4.2 Sprachgeschichte und Sprachgruppen in Lateinamerika	- 35 -

4.2.1 Situation der Sprachen Lateinamerikas vor der Kolonialisierung	- 36 -
4.2.2 Von der Verbreitung der Kolonialsprachen bis zur Loslösung von Spanien.....	- 37 -
4.2.3 Sprachplanungen nach den Unabhängigkeiten von Spanien	- 40 -
4.3 Details zur Herkunft der ausgewählten Rapper	- 42 -
4.3.1 Vorgeschichte der Mayasprachen in México	- 42 -
4.3.2 Pat Boy, der Produzent.....	- 46 -
4.3.3 Vorgeschichte des Quechua in Perú.....	- 49 -
4.3.4 Liberato Kani, der Befreier	- 53 -
4.3.5 Vorgeschichte des Mapudungun in Chile	- 57 -
4.3.6 Coñoman, der urbane Mapuche	- 60 -
5 Die Fusion der Kulturen	- 65 -
5.1 Rapper helfen Rappern	- 65 -
5.2 Rap: globaler Spiegel lokaler Vorkommnisse	- 69 -
5.2.1 Songs von Pat Boy und deren Hintergründe	- 72 -
5.2.2 Die musikalischen Erfahrungen von Liberato Kani.....	- 75 -
5.2.3 Die rebellischen Texte von Coñoman	- 78 -
5.3 Fusion der Kulturen im Hip-Hop.....	- 82 -
5.4 Die Rolle der neuen Medien: Fluch oder Segen?	- 90 -
6 Fazit.....	- 96 -
6.1 Beantwortung der Forschungsfragen	- 96 -
6.2 Anwendungsbeispiele	- 101 -
6.3 Ausblick	- 102 -
7 Literaturverzeichnis	- 103 -
8 Anhang.....	XIII
8.1 Interviewleitfaden	XIII
8.2 Überblick Interviews.....	XIV
8.3 Übersicht Songs	XIV
8.3.1 Text Kaykunapi.....	XVI
8.3.2 Text Vidas Mayas	XVII
8.3.3 Text Xíimbal Kaaj.....	XVIII
8.3.4 Text Reivindicación	XIX

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: WAIKIL – Taiñ Wirintukun Mapuche: TC 1:14 und 3:16	- 28 -
Abbildung 2: Kulturen Mittelamerikas, Wußing 2009, S. 23	- 44 -
Abbildung 3: Pat Boy in den USA, ADN MAYA Producciones, gepostet am 30.11.2018	- 49 -
Abbildung 4: Reich der Inka, Wußing 2009, S. 34	- 51 -
Abbildung 5: Werbung auf Facebook für Auftritte, Liberato Kani, gepostet am 21.10., 07.10., 29.10., 17.11.2018	- 56 -
Abbildung 6: Wallmapu ancestral, El Libertario	- 58 -
Abbildung 7: Coñoman Oficial, gepostet am 02.12.2017	- 61 -
Abbildung 8: Facebook-Onlineshop, ADN MAYA Producciones	- 75 -
Abbildung 9: Titelbild Liberato Kani, gepostet am 09.09.2018	- 83 -
Abbildung 10: Coñoman Oficial, gepostet am 29.06.2018	- 85 -
Abbildung 11: Cover: <i>Mi música en tu zona</i> , ADN MAYA Producciones	- 87 -
Abbildung 12: Cover: <i>Wüya</i> und <i>Fachiantü</i> , Coñoman Oficial, gepostet am 10.08.2018	- 88 -
Abbildung 13: Cover <i>Rimay Pueblo</i> , Liberato Kani, gepostet am 12.06.2016	- 89 -
Abbildung 14: Pat Boy und WAIKIL, Pat Boy Rapmaya, gepostet am 3.12.2018	- 95 -
Abbildung 15: Rapper im Zentrum der Einflüsse, eigene Darstellung	- 98 -

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Überblick ausgewertete Titel, eigene Darstellung	- 71 -
Tabelle 2: Facebook, Abos der Fanseite, eigene Darstellung	- 91 -

Abkürzungsverzeichnis

ca.	circa
CONADI	Corporación Nacional de Desarrollo Indígena
eh.	Laut in Interviews
ehm.	Laut in Interviews, Nachdenklich
etc.	et cetera
km	Kilometer
n. Chr.	nach Christus
TC	Time Code
unv.	unverständlich
USA	Vereinigte Staaten von Amerika
usw.	und so weiter
u.v.a.m.	und vieles andere mehr
v. Chr.	vor Christus
vgl.	vergleiche
zit.	Zitiert
z. B.	zum Beispiel
...	kurze Pause in Interviews

1 Einleitung

1.1 Forschungsthema und Forschungsinteresse

Mein Interesse an für uns Europäer*Innen exotisch klingenden Ländern in Lateinamerika und deren Geschichten, Bewohner*Innen und Natur wurde im Zuge meiner ersten eigenen Fernreise geweckt. Diese erste Reise führte mich nach Brasilien, wo ich vollends von den Menschen und ihrer Freundlichkeit und Offenheit begeistert wurde. Als ich mich dazu entschloss, mein Bachelorstudium an der FH Kufstein zu beginnen, war für mich klar, dass es mein Ziel sein würde, Spanisch zu lernen und ein Auslandssemester in Lateinamerika zu absolvieren. Im Wintersemester 2013/14 hatte ich schließlich das Glück, ein Semester an der Pontificia Universidad Católica del Perú in Lima zu verbringen.

In Lima lernte ich unter anderem David Labarthé kennen, der neben seinem Architekturstudium Sänger der Band Achkirik ist. Eines Tages sendete mir David den Link zu einem Video seiner Band zu. Sie hatten ein Video zu einem Song gedreht, in dem sie mit einem anderen Künstler, Liberato Kani, zusammengearbeitet haben. Ich war zu dieser Zeit gerade in Wien und absolvierte das Kultursemester meines Masterstudienganges Interdisziplinäre Lateinamerika-Studien. Der Zufall wollte es so, dass ich gerade auf der Suche nach einem passenden Thema für eine Seminararbeit war. In diesem Seminar bei Univ.-Prof. Dr. Eva Gugenberger wurde uns unter anderem das Thema *Rap in indigenen Sprachen* nähergebracht. Durch dieses spannende Seminar und die positive Art, wie uns die Themen nähergebracht wurden, habe ich mich dazu entschlossen, meine Seminararbeit über das Thema Rap in indigenen Sprachen zu schreiben.

Je tiefer ich im Laufe dieser Arbeit in diese Materie eingetaucht bin, desto mehr hat mich die Fragestellung gefesselt, wieso junge Menschen in Lateinamerika eine aus den USA stammende Jugendkultur mit ihren Sprachen und den lokal vorhandenen Umständen mischen. Interessant ist auch, welche Hybride sich aus diesem Mix der Kulturen bilden. Um einen besseren Einblick in die Materie zu erhalten, führte ich im August 2017 ein erstes kurzes Interview. Dieses fand mit WAIKIL – Jaime Cuyanao, einem Rapper aus Chile – statt. WAIKIL brachte mich zum Nachdenken, da er mir in unserem kurzen Interview viele Informationen über sich und seine Beweggründe nennen konnte. Nach der erfolgreich abgeschlossenen Seminararbeit ließen mir das Thema Rap und die verschiedenen Fragestellungen, die sich mir eröffneten, keine Ruhe mehr. Darum beschloss ich, meine Masterthesis zu diesem Thema zu schreiben.

Die Ereignisse und Zufälle, aus denen sich mit der Zeit mein Interesse entwickelt und verstärkt hat, nahm ich zum Anlass, mich in meiner Thesis genauer damit zu beschäftigen. Nach einer ersten Literaturrecherche stellte ich fest, dass das Thema Rap in der Wissenschaft kein unbekanntes ist: Es war bereits einiges an wertvoller Literatur zu diversen Phänomenen vorhanden (vgl. 3.1), aber mir fehlte der Vergleich zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen. So verschieden und gleichzeitig ähnlich die historischen Entwicklungen der Sprachen sind, so verschieden und ähnlich sind auch die Lebensumstände der Rapper*Innen und ihre Musik. Es gibt eindeutig verbindende Elemente, die einen besonderen Musikstil entstehen lassen, wobei jeder interviewte Rapper seine eigene hybride Form der Hip-Hop¹-Kultur herausbildet. Die Frage nach der Identität eines jeden Künstlers spiegelt die direkten Lebensumstände in diesem Land und in dieser Region wider. Diese Arbeit verfolgt das Ziel, verschiedene Standpunkte aus Lateinamerika miteinander zu vergleichen und Parallelen zwischen den verschiedenen Herkunftsorten der ausgewählten Rapper zu ziehen.

1.2 Forschungsfrage und Forschungsziel

Um die Fragen, die sich seit 2017 eröffnet haben, zielgerichtet beantworten zu können, musste die Materie noch genauer überprüft werden. Nach einer gründlichen Durchsicht meiner Arbeit und der sich daraus ergebenden Forschungsfragen wurde mit einer ersten Literaturrecherche begonnen. Fragen und Hypothesen, die verschiedene Autor*Innen zu diesem Thema bereits veröffentlicht haben, wurden ausgewertet, für das genaue Thema dieser Arbeit adaptiert und weitergedacht. Das Ergebnis dieses Prozesses waren die Forschungsfragen, die im Folgenden definiert werden:

- Welche Beweggründe nennen ausgewählte Rapper aus México, Perú² und Chile für die Verwendung indigener Sprachen in ihrer Musik? Inwieweit sind die Beweggründe der Rapper ähnlich? In welcher Hinsicht sind sie unterschiedlich?

¹ Es gibt im Deutschen und im Englischen verschiedene Schreibweisen von Hip-Hop, in meiner Arbeit richte ich mich nach der vom Duden vorgeschlagenen Schreibweise „*Hip-Hop*“ (Duden, 2018). Für eine genaue Unterscheidung der Begriffe Hip-Hop und Rap siehe Abschnitt 4.1, besonders 4.1.4

² Da diese Arbeit für den Postgraduate-Studiengang Interdisziplinäre Lateinamerika-Studien verfasst wird und sich vor allem Lateinamerikanisten mit diesen Themen befassen, wird versucht, die Ortsnamen und die Namen von historischen Persönlichkeiten so genau wie möglich in spanischer Sprache wiederzugeben. Darum wird bewusst z.B. México und Perú geschrieben und nicht die deutsche Version verwendet. Dasselbe gilt für die Schreibweisen von Cristóbal Colón und Anderen. In Fällen, wo eine deutsche Übersetzung bekannt ist, wird diese als zweitrangig betrachtet und es wird mit Absicht auf die spanische Sprache zurückgegriffen.

- Wie beschreiben die ausgewählten Rapper ihre künstlerische Identität im Kontext der lokal-globalen Musikszene?
- Auf welche Weise werden historisch-kollektive Erlebnisse der verschiedenen Volks- und Sprachgruppen in der Kunst der Rapper verarbeitet?
- Wie beeinflusst die globalisierte Hip-Hop-Kultur die jeweiligen Ausdrucksformen der Künstler?
- Wie gestaltet sich die Onlinepräsenz der ausgewählten Künstler in den neuen Medien? Wie beschreiben die Künstler die Verbreitungsdynamik ihrer Musik über diese digitalen Kanäle?

Um diese Fragen zielgerichtet beantworten zu können, wird in der vorliegenden Arbeit zunächst eine Basis zur Hip-Hop-Kultur und den Sprachgruppen in Lateinamerika geschaffen. Nach der ersten Basis werden die Texte der Rapper ausgewertet, deren Identitätsmerkmale analysiert, die Präsenz in den neuen Medien wird genauer beleuchtet und Zusammenhänge und Unterschiede in diesen Bereichen werden aufgezeigt. Diese Theses verfolgt das Ziel, eine vergleichende Studie zu Beweggründen von Rapper*Innen zu erstellen, auf deren Ergebnissen weitere Untersuchungen angestellt werden können. Da es sich in weiterer Folge um die genauere Betrachtung von drei ausgewählten Rappern handelt, werden diese immer wieder direkt zu Wort kommen. Ihre Ansichten und Erfahrungen werden die Theorie um Beispiele aus dem Alltag der Künstler ergänzen.

In dieser Theses wird im weiterem von Rapper*Innen, Künstler*Innen aber auch nur von Rappern und Künstlern gesprochen. Rapper*Innen und Künstler*Innen bezieht sich dabei auf alle. Die nicht in die Genderform angewandelten Formen, bezieht sich ausschließlich auf die interviewten Künstler

2 Forschungsdesign

Nach der Themenfindung und der ersten Ausarbeitung der Forschungsfragen war die nächste Überlegung, mit welchen Mitteln qualitativ hochwertiges Material gesammelt werden kann. Qualitative Interviews scheinen hierfür im ersten Schritt ein geeigneter Weg zu sein. Laut Flick (1995) sind diese in den Sozialwissenschaften besonders eng mit der Verstehenden Soziologie verbunden. Hierbei kann in offener Form eine Situationsdeutung, die Frage nach Handlungsmotiven, eine Selbstinterpretation und eine diskursive Verständigung über Interpretation vorgenommen werden (Flick 1995, S. 180). Diese Ansätze scheinen besonders in Bezug auf Künstler und ihre Kunstform von großem zielführendem Nutzen zu sein. Auch erscheint eine offene Herangehensweise an die Materie nach dem Prinzip der Offenheit laut Christa Hoffmann-Riems als sehr hilfreich, die in ihrem Artikel von 1980 schrieb:

„Das Prinzip der Offenheit besagt, dass die theoretische Strukturierung des Forschungsgegenstandes zurückgestellt wird, bis sich die Strukturierung des Forschungsgegenstandes durch die Forschungssubjekte herausgebildet hat.“
(Hoffmann-Riem 1980, S. 343)

Dieses Prinzip der Offenheit sollte sich bei der Nachbearbeitung des ersten Interviews als wahr herausstellen (vgl. 2.1). Eine Grundidee dieses Prinzips ist auch, dass Hypothesen und Theorien die Chance gegeben werden soll, sich anhand der Hintergründe der Forschungssubjekte zu entwickeln. Die Konkretisierung der Fragestellung und die Anwendung sowie die Ablehnung von Thesen haben sich in dieser Arbeit als schrittweiser Prozess erwiesen. Dieser Prozess sollte vor dem Hintergrund der Offenheit die Qualität der Arbeit und der ihr zu Grunde liegenden Fragestellung sicherstellen (Flick 1995, S. 181).

Um das Prinzip der Offenheit bestmöglich anzuwenden, musste eine erste Vorauswahl der Rapper*Innen bereits am Anfang des Forschungsprozesses getroffen werden. Diese erste Überlegung einer Einschränkung der potentiellen Personen betraf die Sprache der Kommunikation. Da auf Grund meiner Sprachkenntnisse die Interviews auf Spanisch geführt werden mussten, schieden Rapper*Innen aus Brasilien prinzipiell aus. Mit großer Wahrscheinlichkeit hätten sich in Brasilien auch Künstler finden lassen, die Spanisch beherrschen, dennoch sollte der Fokus auf den spanischsprachigen Ländern liegen.

Die nächsten Abschnitte werden sich der Erstellung des Forschungsdesigns, der Forschungsmethode sowie der Datengewinnung und Auswertung widmen. Dabei sollte stets das Prinzip der Offenheit im Hintergrund behalten werden, da sich mit der fortschreitenden Erhebung der Daten stets neue Sichtweisen und interessante Methoden eröffnen.

2.1 Forschungsmethode

Nachdem das grobe Forschungsdesign in den ersten Zügen erkennbar und die erste Vorauswahl an möglichen Rapper*Innen getroffen wurde, war ein weiterer grundlegender Schritt die Erstellung eines Interviewleitfadens. Dieser Schritt war notwendig, damit die Rapper, die sich zu einem Interview bereit erklärten, das breite Feld der gestellten Fragen strukturiert beantworten konnten. Die Entscheidung fiel auf eine möglichst strukturierte Art der Durchführung der Interviews nach dem Prinzip des Leitfaden-Interviews im Sinne der Definition von Flick. Diese Form des teilstrukturierten Interviews hat den Vorteil, dass es keine Antwortvorgaben wie bei standardisierten Interviews gibt. Besonders im Hinblick auf Themen wie Inspiration und persönliche Hintergründe der Rapper erschien dies von großem Vorteil. Bei Unklarheiten in der Beantwortung der Fragen ist bei dieser Interviewform ein Nachfragen ohne Probleme möglich, ohne den weiteren Ablauf des Interviewplanes zu stören. Auch ist es möglich, neue Fragen in den Gesprächsleitfaden einzubringen, wenn diese zum Gesprächskontext und der Untersuchung passen (Flick 1995, S 177).

Um eine angenehmere Gesprächssituation für die Befragten zu schaffen, wurde der Interviewleitfaden in deutscher Sprache erstellt. Dieses Vorhaben sollte verhindern, dass sich das Interview auf Grund des Ablesens der Fragen allzu künstlich anfühlt. Einerseits mag dieses Vorgehen eine exaktere und punktuelle Fragestellung verhindert haben, andererseits wurde ein möglichst natürlicher Gesprächsfluss in spanischer Sprache gewährleistet. Die Rapper waren bei Unklarheiten sehr hilfreiche Interviewpartner, da sie eventuell vorhandene Sprachbarrieren eher als interessante Herausforderung denn als Hindernis wahrgenommen haben. Zwei Interviewvarianten, die laut Flick den teilstandardisierten Interviews zuzuordnen sind, erschienen in der weiteren Verwendung für die Fragestellung dieser Arbeit als besonders hilfreich: das biographische Interview und das problemzentrierte Interview.

Biographische Interviews erlauben neben der Analyse von Dokumenten einen umfassenden Zugang zu der Lebensgeschichte der interviewten Personen. Im Falle dieser Thesis ist die

Dokumentenanalyse als Analyse der Musikstücke zu sehen, die mit den Rappern in den Interviews besprochen wurden. Da es jeweils nur einen Interviewtermin pro Rapper gab, mussten die Musikstücke bereits im Vorhinein thematisch analysiert werden, um mit dem jeweiligen Rapper eine informative Unterhaltung führen zu können (Flick 1995, S. 178). Besonders in der Musik fließen persönliche Erfahrungen und Kenntnisse der Künstler in deren Werke ein, darum erschien es als ein wichtiger Teil des Vorhabens, mit den Künstlern über ihre Herkunft und ihr Leben zu sprechen.

Problemzentrierte Interviews beinhalten eine relativ lockere Bindung an die thematische Orientierung des Leitfadens. Dies ermöglicht es, die Interviewpartner*Innen relativ offen reden zu lassen und ein breites Themenspektrum abzudecken (Flick 1995, S. 178). Nach dem ersten Interview mit Liberato Kani wurde die Fragestellung für die folgenden Rapper entsprechend angepasst, um interessante Aspekte, die Liberato Kani in seinem Interview erwähnt hat, ebenfalls abzudecken und zu integrieren. Auch wurden die Themengebiete nach dem ersten Interview ausgeweitet.

Die Adaptierung des Leitfadens erfolgte auf Grund eines sehr interessanten und aufschlussreichen Interviews, in dem Liberato Kani viele Aspekte und Erfahrungen seines Lebens einbrachte. Um diesen zusätzlichen Input nicht zu verlieren und die anderen Künstler ebenfalls zu diesen Aspekten zu befragen, wurde der Leitfaden an die aufgetretenen Aspekte angepasst. Der Interviewleitfaden (vgl. Anhang 1) wurde anhand der vorhin beschriebenen Interviewvarianten erstellt: Der erste Teil der Interviews umfasste einen allgemeinen biographischen Teil, in dem auf die persönliche Geschichte der Rapper eingegangen wurde. Im zweiten Abschnitt der Interviews wurde genauer auf die Sprache und die Musik eingegangen, darunter auch auf Fragen der Produktion, Distribution und Werbung. Der dritte Teil der Interviews befasste sich mit dem groben Überthema Identität und der vierte Abschnitt wurde je nach Künstler individuell gestaltet (vgl. 2.2).

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Interviews war der autobiographisch-narrative Teil, in dem die Interviewten als Experten über sich selbst angesprochen wurden (Flick 1995, S. 179). Dieses Vorgehen zieht sich wie ein roter Faden durch die Interviews, da sich als Außenstehender der subjektive Erfolg eines Songs oder eines Albums sowie der generelle Erfolg auf persönlicher Ebene für den Künstler nur schwer messen lässt. In den Interviews konnte beobachtet werden, dass die Interviewpartner meist den Song mit den meisten Views

auf YouTube als ihren erfolgreichsten nannten. Dies führt zur Auswahl des Materials, die in den weiteren Schritten eine bedeutende Rolle spielt. Der nächste Abschnitt soll diesen Prozess in eine methodische Form gießen und die Kriterien des Auswahlverfahrens verständlich machen.

2.2 Forschungsprozess und Auswahlverfahren für das empirische Material

Ein bedeutender Punkt im Forschungsprozess, den es laut Flick zu beachten gilt, ist die Auswahl der Personen, welche die Interviews durchführt. Dass in diesem Falle alles von derselben Person erstellt und erhoben wurde, erleichterte es, dieses Kriterium zu erfüllen. Laut Flick sollten die Personen, die Interviews durchführen, mit dem Forschungsprojekt vertraut sein und die Fragestellungen sowie die Vorarbeiten des Projektes kennen. Dies sollte gewährleistet sein, um in den Interviews abschätzen zu können, wann es angemessen, ist vom Frageleitfaden abzuweichen, und wann es nützlich, ist intensiver nachzuhaken (Flick 1995, S. 181).

Da dieses Kriterium ohne Probleme erfüllt werden konnte, war die Auswahl der Künstler als Nächstes an der Reihe. Wie bereits erwähnt wurde, war die erste grobe Eingrenzung der möglichen Interviewpartner*Innen die spanische Sprache. Weitere wichtige Kompetenzen bei der Auswahl waren die Verwendung einer indigenen Sprache in der Kunst und eine gewisse Reichweite oder Anzahl an Veröffentlichungen. Um diese Kriterien sicherzustellen, wurden viele Videos auf YouTube angesehen und durchforstet. Ein weiteres Kriterium für die Auswahl waren die Suchergebnisse auf YouTube: Vorgegangen wurde nach dem Suchprinzip der Stichwortsuche, wie es auf dieser Plattform üblich ist. Die einfachste Form der Eingabe war: „indigene Sprache + Rap“. Anhand dieser groben Ergebnisse wurden mehrere Künstler herausgefiltert, die für ein Interview in Frage kommen würden.

Nach dieser ersten Vorarbeit und Filterung der Videos auf YouTube war der nächste Schritt, mit den Künstler*Innen in Kontakt zu treten. Diese Kontaktaufnahme erfolgte nach einer gründlichen Recherche über verschiedene Kanäle: Wenn eine E-Mail-Adresse gefunden wurde, wurde versucht, den Kontakt über diese herzustellen, ansonsten waren auch die Chat-Funktionen der diversen sozialen Netzwerke sehr hilfreich. Nach den ersten Kontaktaufnahmen war die Terminvereinbarung ein durchaus schwieriges Unterfangen: Es gab Fälle, in denen die Technik das Problem war und aufgrund des unregelmäßigen Zugangs zum Internet kein Interview zustande gekommen ist. Als die Rapper mit einem Interview einverstanden waren,

wurde vor jedem Termin noch eine ausgiebige Recherche zur jeweiligen Person, zu deren Werken, eventuell vorhandenen Artikeln oder Reportagen und speziellen Songs durchgeführt. Durch diese Punkte sollte in den Interviews ein stärkerer Bezug zur Person hergestellt und das vorhandene Werk mit dem Überthema der Arbeit verbunden werden.

Die Interviews wurden mit den Programmen Skype und FaceTime durchgeführt und direkt mit der Audiofunktion des QuickTime-Players aufgezeichnet. Danach wurden die Audiodateien mit dem Programm F5 transkribiert. Die Transkriptionen wurden so lautgetreu wie möglich erstellt, für eine bessere Auswertung und eine leichtere Lesbarkeit wurde eine weitere wichtige Anmerkung von Flick beachtet: Dieser schrieb sinngemäß in seinem Buch, dass Mitschnitte des Tons zwar ein wichtiger Fortschritt in der Technik sind. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern jede Pause, jedes „hm“ oder „äh“ für die weitere Auswertung von Belang sind (Flick 1995, S. 182).

Das generelle Setting der Interviews war sehr entspannt und jede der befragten Personen befand sich in ihrem gewohnten Umfeld. Somit konnte gewährleistet werden, dass die Personen ohne Bedenken ihrerseits über ihre Arbeit und Leistungen berichten konnten. Die Interviews verliefen teils sehr spontan. Die reine Orientierung am Interviewleitfaden wurde mehrmals unterbrochen, da die Rapper auf Fragen, die erst später im Interview gestellt wurden, bereits im Vorhinein im Zuge einer anderen Frage geantwortet hatten. Darum musste auf jede Situation so flexibel wie möglich, aber so präzise wie vom Leitfaden vorgegeben, reagiert werden, um qualitativ hochwertiges Material zu erhalten. Nach der Transkription und dem Auswerten (vgl. 2.3) der Interviews wurde nochmals Kontakt mit den Rappern aufgenommen, um eventuell vergessene Informationen zu erhalten oder um zusätzliches Material einzuholen, z. B.: Verlauf des ersten eigenen Konzertes von Coñoman, das kurz nach unserem Interview stattgefunden hat.

2.3 Evaluierungsmethoden

Um eine adäquate Auswertung der Interviews zu gewährleisten, musste zunächst eine passende Methode gefunden werden, um sicherzustellen, dass der Fokus auf der richtigen Betrachtungsweise liegt. Dafür wurde erneut das Buch von Flick und Mayring verwendet, um ein passendes Grundmodell herausfiltern zu können. Als aussichtsreichste Methode für die Interviews erwies sich die strukturierende Inhaltsanalyse nach Flick. Ziel dieser Methode ist es,

Aspekte aus den Interviews herauszufiltern und unter vorher festgelegten Kriterien miteinander zu vergleichen (Flick 1995, S. 213). Auf diese Weise soll ein geordneter Querschnitt durch das Material gemacht werden und Interviews, die einen unterschiedlichen Verlauf aufweisen, werden besser miteinander vergleichbar. Um die verschiedenen Antworten besser zuzuordnen, wurde anhand des Basisfragenkataloges (vgl. Anhang 1) vorgegangen. Dieser wurde weiter durchkategorisiert, um die Beantwortung der Forschungsfragen gewährleisten zu können.

Für die Auswertung der Songtexte musste eine andere Methode angewandt werden, da jeder Künstler in seinen Songs unterschiedliche Themen verarbeitet und die diskutierten Songs auch unter anderen Umständen entstanden sind. Hierfür wurde die explizierende Inhaltsanalyse nach Flick und Mayring gewählt, da mit Hilfe dieser Methode besonders bei unklaren Textstellen Zusatzmaterial gesucht wird, um den Kontext dieser Stellen verständlich zu machen. Dabei kann zwischen einer engen Kontextanalyse, die nur die Songtexte untersucht, und zwischen einer weiten Analyse unterschieden werden. Bei der weit gefassten Analyse wird noch zusätzlich Material gesucht, um die Verständlichkeit zu gewährleisten (Flick 1995, S. 212). Im Falle dieser Arbeit wurde direkt mit den Urhebern der Texte über deren Sinn und Aussagen gesprochen. Um auch die Videos zu den Musikstücken verständlicher zu machen, wurde mit den Künstlern zusätzlich über die Bedeutung gewisser Kleidungsstücke, Gesten und Umgebungen geredet.

Beim Zuhören eines schnell gesungenen Songs ist es wahrscheinlich vielen schon so ergangen, dass nicht alles verstanden wurde – besonders dann, wenn der Song in einer fremden Sprache gesungen wird. Dies passiert auch in wesentlich langsameren Genres, aber im Rap ist es für die Zuhörer*Innen eine besondere Herausforderung, die oftmals schnell vorgetragenen Texte zu verstehen. Das wohl zentralste Element im Rap ist die Sprache. Die Texte nehmen im Gegensatz zur Tanzmusik die zentrale Rolle ein.

„Es ist immer schon fraglich, wie sehr Zuhörer auf die Texte achten. Bei gesungenen Texten gibt es ohnehin die Tendenz, dass sie sich mit der Instrumentalspur vermischen, so dass man sich später nur noch an den Titel erinnert. Ein Problem, das bei Tanzmusik logischerweise nur noch größer wird. Rap-Texte werden dagegen abgetrennter von der Musik vorgetragen und die Möglichkeit ins Detail zu gehen und direkt zu werden, ist größer.“ (Toop 2000, S. 139)

Mit diesen verschiedenen Methoden wurde ein etwas ungewöhnlicher Mixed-Methods-Ansatz verfolgt, der die zielgerichtete Beantwortung der Forschungsfragen ermöglichen sollte, weil es auch wichtig war, die subjektiven Empfindungen der Rapper zu ihren Erfolgen in einen Kontext von Fakten zu setzen. „Mixed Methods“ beschreibt die Verbindung von qualitativer mit quantitativer Forschung. Da in dieser Arbeit aber nur drei Rapper interviewt werden, ist es schwer, von quantitativer Forschung im eigentlichen Sinne zu sprechen (Flick 2011, S. 76 – 77).

3 Forschungsstand und Begriffserklärungen

3.1 Aktueller Stand der Forschung

Die Geschichte Lateinamerikas wurde im Lauf der Zeit ausgiebig erforscht, da in Europa seit der Entdeckung des Doppelkontinents 1492 eine wahre Faszination für dessen Schätze, Natur und Kulturen entstanden ist. Allerdings waren im Zuge der Conquista viele existierende Dokumente, Aufzeichnungen und Kunstgegenstände der vorhandenen Bevölkerungen und deren Kulturen von den Spaniern zerstört worden. Die Zeit vor der Entdeckung durch Cristóbal Colón³ wurde durch viele verschiedene Disziplinen der Wissenschaft so gut wie möglich rekonstruiert – eine schwierige Aufgabe, da großteils keine schriftlichen Aufzeichnungen mehr existieren oder diese bis heute noch nicht vollständig entziffert sind. So effektiv die Spanier*Innen in der Berichterstattung und der Anpassung im Umgang mit fremden Kulturen waren, so effektiv waren sie auch in der Zerstörung vorhandener Unterlagen. Das heutige Wissen aus der Zeit der Conquista beruht zu einem großen Teil auf Briefen, Berichten, Gesetzen, Befehlen und anderen Dokumenten, die zwischen Spanien und den neuen Kolonien ausgetauscht wurden. Diese sind fast ausschließlich aus einer eurozentrischen Sichtweise, also von Europäer*Innen für Europäer*Innen geschrieben worden. Bekannte Autor*Innen sind z. B. die Conquistadores selbst und deren gebildete Gefolgschaft, nennenswert sind die Tagebücher und Berichte von Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Bartolomé de las Casas und viele andere. Diese wertvollen Originaldokumente werden meist in verschlossenen Archiven aufbewahrt. Einige Autor*Innen haben aber auf Basis dieser Dokumente weitergearbeitet und die Ereignisse von damals dokumentiert, rekonstruiert und ausgewertet. Bekannte Autor*Innen, die diesen Weg gegangen sind und in dieser Arbeit Anwendung finden, sind z. B. Prescott (1904 und 1911), Konetzke (1961), McQuown (1955) und Todorov (1985).

Auch Denker aus Lateinamerika, die unsere europäische Sicht auf die Welt verändert haben, fanden Einzug in diese Arbeit. Zu erwähnen ist unter anderem Aníbal Quijano (2016)⁴, der in den 1990er-Jahren seine Theorie etablierte. Seine Texte zur Kolonialität der Macht haben den Status eines Standardwerks der Lateinamerikanistik erreicht. Ein weiterer Autor, dessen Ideen

³ Cristóbal Colón ist der spanische Name von Christopher Kolumbus.

⁴ Originaltext: Aníbal Quijano (2000): Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Veröffentlicht in: Edgardo Lander (Hg.): La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentinien (Quijano 2016, S. 4).

für eine weiterführende Forschung zu empfehlen sind, ist Paolo Freire (1976 und 2004). Seine Arbeiten haben die Bildung der Unterdrückten von unten nach oben revolutioniert. Freire hat es nicht direkt in diese Arbeit geschafft, aber seine Ideen spiegeln sich auch in emanzipativen Ansätzen der Rapper wider.

Das breite Feld der Mehrsprachigkeit und der Identität ist ebenfalls von vielen Autor*Innen auf unterschiedliche Weise behandelt worden. Diese Themen spielen sowohl in der Linguistik als auch in der Sozialforschung eine bedeutende Rolle. Für diese Thesis waren besonders die Arbeiten und Ideen von Buttler (1990), Mader (2001), Cameron (2001), Pennycook (2003 und 2007), Páramo-Ortega (2004), Grosjean (2010), Norton und Toohey (2011) sowie Thompson und Lamboy (2012) hilfreich. Die in diesen Werken vorgeschlagenen Theorien, Ansätze und Hypothesen weisen alle eine sehr liberale Ansicht auf, die meiner Meinung nach am besten zu den Lebensumständen der interviewten Rapper passen. Andere rein linguistische Ansätze, die nicht außer Acht gelassen werden dürfen, stammen z. B. von Bloomfield (1933), Theiry (1978) und Huston (2002). Deren Ideen grenzen Bilingualität aber auf ein Niveau ein, das nicht den Lebensumständen der interviewten Personen entspricht. Aus diesen Gründen werden diese Autor*Innen der Vollständigkeit halber zwar erwähnt, sie finden in weiterer Folge aber keine Beachtung.

Die Phänomene, die sich mit den Themen um Bi- oder Multilingualität ergeben (z. B. Code-Switching), und das, was diese in weiterer Folge bei ihren Sprechern bewirken, wurden ebenfalls bereits von Linguisten ausführlich behandelt. Besondere Beachtung in dieser Arbeit finden Poplack (1980), Coste (1997) sowie Appel und Muysken (1987), deren Ansätze besonders im Werk von Thompson und Lamboy (2012) zur Bi- und Multilingualität in spanischsprachigen Settings weltweit Anwendung fanden.

Die diversen Themengebiete, die sich um die Hip-Hop-Kultur und den Rap ergeben, wurden ebenfalls schon von einigen Autor*Innen auf unterschiedliche Weisen behandelt. Eine Vielzahl an bedeutsamen Erkenntnissen konnte in dieses Werk einfließen, z. B. Androutopoulos (2003), Pennycook (2007), Davies und Bentahila (2006), McFarland (2006), Wimmer (2008), Sarkar und Winer (2009), Hornberger und Swinehart (2012), Lewis (2012), Cru (2015), Söderman und Sernhede (2016), Williams (2016), Lindholm (2017), Loureiro-Rodríguez, Moyna und Robles (2018). Diese Autor*Innen haben sich stark mit dem Thema Hip-Hop und verschiedenen Aspekten wie Mehrsprachigkeit auseinandergesetzt. Alle weisen der Kunst und dem Künstler

eine stark identitätsstiftende Funktion zu, in der je nach Situation stets neue Hybride gebildet werden.

Manche Autor*Innen weisen auf eine stark erzieherische Funktion von Hip-Hop hin, ähnlich den Methoden und Ideen von Freire, der diesen Diskurs der Unterdrückten in den Erziehungswissenschaften und der akademischen Welt entscheidend geprägt hat. Seit 2004 gibt es auch ein Peer-Reviewed Journal mit dem Namen *Words, Beats and Life*, das sich ausschließlich mit Aspekten der Hip-Hop-Kultur aus akademischer Sichtweise beschäftigt (Söderman und Sernhede 2016, S. 143). All diese Autor*Innen haben ihren Teil dazu beigetragen, dass die Idee hinter dieser Arbeit verfeinert und konkretisiert werden konnte, wenngleich nicht alle in weiterer Folge beachtet werden können.

3.2 Begriffserklärungen

In diesem Abschnitt wird der Versuch unternommen, eine gute Grundlage für das weitere Verständnis dieser wissenschaftlichen Arbeit zu legen. Die Basis einiger Begriffe, die in dieser Arbeit eine entscheidende Rolle spielen, soll genauer erklärt werden. Um Missverständnisse in weiterer Folge zu vermeiden, sollen auch die Ansichten des Autors und die dahinterliegenden Theorien klargestellt werden.

3.2.1 Die Rolle der Frauen in dieser Thesis

Im Zuge der Conquista bildeten die Kolonisatoren (besonders am Anfang) eine relativ homogene Gruppe, die zu einem Großteil aus Männern bestand. Frauen waren im Laufe der Geschichte zwar auch an den Ereignissen beteiligt, aber der mit Abstand größte Teil der Kolonisatoren – besonders bei Kampfhandlungen und der Unterwerfung der lokalen Bevölkerung – waren Männer. Durchaus zu erwähnen ist, dass in der dritten Reise von Cristóbal Colón die ersten 30 Frauen aus Europa mit an Bord waren. In der Geschichte der Eroberung und Unterwerfung Lateinamerikas gab es auch Frauen, die einen starken Einfluss auf Ereignisse hatten, z. B. Maria de Estrada, Inés Suárez, Isabel Barreto und Beatriz de la Cueva. In der Geschichtsschreibung wurde die Rolle der Frau jedoch bis ins 20. Jahrhundert stark vernachlässigt und besonders die alten Dokumente aus den Anfängen der Kolonisation wurden zu einem Großteil von Männern für Männer verfasst (Simon 2012). Daher ist es von großer Bedeutung, die Rolle der Frau in der Geschichte noch weiter zu erforschen.

Wenn im weiteren Verlauf dieser Arbeit von Rappern und Künstlern gesprochen wird, bezieht sich dies ausschließlich auf die drei ausgewählten Rapper. Insofern zielen diese Bezeichnungen nicht auf die breite Masse der in den verschiedenen Kunstformen tätigen Personen ab. Für diese Arbeit wurden drei Rapper aus México, Chile und Perú interviewt und fast alle Angaben, Beschreibungen und Erklärungen beziehen sich auf diese drei Personen und ihre Kunst. Dies soll nicht als Geringschätzung der Frauen in der Kunst verstanden werden. Bekannte Rapperinnen aus Lateinamerika sind z. B. Sara Hebe aus Argentina (Informationszentrum 3. Welt 2018), Anna Tijoux aus Chile/Frankreich, Zuzuka Poderosa aus Brasilien und Danay Suárez aus Cuba (Reichard 2015). Diese Künstlerinnen sollen hier stellvertretend für die vielen bewundernswerten Frauen in der Rap-Szene genannt werden. Sie schaffen es in dieser immer noch stark von Männern dominierten Kunstform, auch den Frauen eine Stimme zu verleihen und deren Weltsicht und Erfahrungen einem breiten Publikum zu präsentieren.

3.2.2 Kulturelle und sprachliche Hybridisierung

Sprachen und Kulturen können nur schwer losgelöst voneinander betrachtet werden: Einerseits ist die Sprache das Medium, mit dem die verschiedenen Praxen der Kultur erklärt und durchgeführt werden, andererseits bilden sich Sprachen und Kulturen ihren Umständen und Einflüssen entsprechend. Diese gegenseitige Beeinflussung ist schwer zu trennen, jedes Artefakt hat in seiner zugehörigen Sprache eben auch einen Namen (Thompson und Lamboy 2012, S. 14). Genauso wie sich diese Dinge gegenseitig beeinflussen, stehen auch Kulturen und Sprachen miteinander im Austausch und beeinflussen sich gegenseitig. Als die Welt noch nicht so stark globalisiert war, war dies ein wesentlich langsamerer Prozess als heute, doch die Entdeckungen Colóns erschütterten das Weltbild in Europa und auch in Amerika: Es war das erste Mal, dass die Europäer auf Kulturen trafen, von denen sie keine auch noch so entfernte Vorstellung hatten. Die Entdeckungen Colóns und der ihm nachfolgenden Conquistadores bildeten eine Grundlage für unsere heutige Weltanschauung von „entwickelt“ und „unterentwickelt“ (Páramo-Ortega 2004, S. 90). Auch schufen diese neuen Entdeckungen die Basis für den „modernen Rassismus“. Die ethnische Einteilung der Bevölkerung im Zuge der Kolonialisierung in Rassen⁵ hatte vor der Entdeckung und Kolonisierung Amerikas nicht existiert, so argumentiert zumindest Aníbal Quijano in seinem Werk „Kolonialität der Macht“ (Quijano 2016, S. 11).

⁵ Dieser Begriff der Rassen hat im Deutschen eine wesentlich negativere Auslegung, in diesem Sinne wird der Begriff aber aus dem Spanischen vom Wort „raza“ abgeleitet und übersetzt. Im Spanischen wird dieser Begriff ohne den negativen Beigeschmack, den der Begriff im Deutschen hat, verwendet. Auch wurde bewusst im Sinne Quijanos dieses Wort ausgewählt (Quijano 2016, S. 23).

Da die Eroberung Lateinamerikas jedoch nicht ein langsamer Prozess war, in dem sich die spanische Kultur über einen langen Zeitraum mit den Kulturen der neuen Welt vermischte, bildeten sich schnell neue Hybride heraus. Páramo-Ortega geht sogar so weit, dass er in seinem Artikel „Das Trauma, das uns eint“ (2004) die spanische Eroberung als totalen Identitätsverlust beschreibt. In den Jahren von 1521 bis zu den Freiheitsbewegungen um 1810 und in den neu gegründeten Republiken auch bis heute gab es kaum Widerstand gegen die Assimilierung der spanischen Einflüsse. Páramo-Ortega stellt sogar eine Unterwürfigkeit und eine Identifikation mit dem Angreifer fest (Páramo-Ortega 2004, S. 93). Da Sprache nicht losgelöst von der dahinterliegenden Kultur zu betrachten ist und seit dem Eintreffen der Spanier viel unternommen wurde, um die spanische Sprache und Kultur zu verbreiten, finden sich im heutigen Amerika faszinierende Hybride, die sich im Laufe der Jahrhunderte gebildet haben. Der erste Schock am Anfang der Conquista mag auf beiden Seiten sehr groß gewesen sein.

Die Erkenntnis der Kultur- und Sozialanthropologin Mader ist sehr wertvoll. Sie beschreibt in diesem Kontext zwar eher die Situation in der damals alten Welt als jene zu den Anfängen der Conquista, aber für die darauffolgenden Ereignisse hat die Ansicht von Mader ihre Gültigkeit:

„Wenngleich die Interaktionen in der Vergangenheit langsamer vonstatten gingen und nicht in ein weltumspannendes Netzwerk integriert waren, so zeigen sie doch viele strukturelle Gemeinsamkeiten. Kulturen waren nie geschlossene Systeme mit einem gleichbleibenden Satz gemeinsamer Merkmale, sondern haben sich laufend verändert und wechselseitig beeinflusst, waren also immer hybrid.“ (Mader 2001, S. 77)

Wie die vorangegangenen Erklärungen und die Definition von Mader bereits beschreiben, finden sich in Lateinamerika besondere Hybride, die sich unter besonderen Umständen schnell herausbildeten und die sich bis heute weiterentwickelt haben. Die Sprachen und die verschiedenen Kulturen beeinflussen sich stets gegenseitig und bewirken, dass sich neue Formen der Kunst und Sprache herausbilden. In den Videos der ausgewählten Künstler kann dies gut beobachtet werden: Die Künstler wechseln mehrmals in einem Song vom spanischen in eine andere verwendete Sprache oder benutzen stellenweise Code-Switching (vgl. 3.2.5).

Dies ergänzen sie in manchen Videos unter anderem mit Untertiteln⁶ in Englisch oder Spanisch. Auch werden verschiedene Elemente der Hip-Hop Kultur mit der eigenen, vor Ort vorhandenen Kultur gemischt, ergeben auf diese Weise eine ganz neue Stilrichtung und ermöglichen den Künstlern eine kreative und moderne Ausdrucksweise. Die Künstler schaffen auf ihre Art einen neuen Hybrid, der in der Subkultur ihrer Umgebung verankert ist.

Die Sprache hat in diesem Fall noch eine weitere Schlüsselrolle: Die Rapper sind sich durchaus der Wirkung ihrer Kunst bewusst und benutzen die Sprache auch als Alleinstellungsmerkmal. So wie sich laut Mader schon immer Kulturen gegenseitig beeinflusst haben, so haben sich auch Sprachen im Laufe der Zeit miteinander vermischt. Dies mag verschiedene Gründe haben, Howard-Malverde (1995) gibt dabei drei Hauptgründe an:

- Wörter aus Sprache A können Wörter in Sprache B ersetzen;
- Wörter aus Sprache A werden in Sprache B benutzt, um eine Lücke im Vokabular zu schließen;
- Wörter aus Sprache A bilden eine Alternative zu einem Wort in Sprache B (Howard-Malverde 1995, S. 153).

Mit Hilfe dieser Vermischung der Sprachen und Kulturen bilden sich in unserer heutigen vernetzten Welt laufend neue Hybride heraus. Dies passiert laut Mader wahrscheinlich schneller als je zuvor und dank des Internets können diese neuen Formen auch schneller über den Globus verbreitet werden. Da in den verschiedenen Gesellschaften Sprache auch bestimmt, wie die Menschen ihren Charakter und ihre Identität als Person und als Gruppe oder Gesellschaft beschreiben, wird sich der nächste Abschnitt genauer dem Thema Identität widmen.

3.2.3 Sprache als Identität und Prestige

Sprache bestimmt, wie wir uns im Gegensatz zum Rest der Welt sehen. Wenn wir in unserer Umgebung Menschen in einer anderen Sprache sprechen hören, können wir dies meist

⁶ Besonders im Bereich der digitalen Untertitel hat sich in den letzten Jahren viel getan: Künstler können zu ihren Videos Untertitel hinzufügen oder die Sprache automatisch von einer Software erkennen lassen. Diese Software kann dann den vorgegebenen Text oder die erkannte Sprache in viele andere Sprachen übersetzen (Google 1, 2018). Bei Videos mit guter Soundqualität funktioniert dies durchaus gut. Eines der genauer betrachteten Videos unterstützt sogar die Erkennung von yucatekischem Maya und bietet eine Übersetzung ins Spanische, Englische, Deutsche u. v. a. m. (vgl. 5.2.1)

identifizieren. Oft wird auch eine Verbindung dieser Sprecher mit einem Land, einer Region, einem Ereignis in der Geschichte und dem Standpunkt dieser Kultur oder Sprache in der Welt erstellt. Was wir in unseren Köpfen unterbewusst machen, ist die Einschätzung einer Identität, ob echt oder erfunden. Dies machen wir ganz automatisch und zwar auf Basis eines kurzen Ereignisses (Thompson und Lamboy 2012, S. 17). Doch was bedeutet eigentlich Identitätsbildung? Dieser Frage widmet sich im Buch von Jannis Androutopoulos im Kapitel „Styles – Typografie als Mittel zur Identitätsbildung“ Bernhard van Treeck:

„Es bedeutet, sich festzulegen, was man einerseits sein möchte, andererseits aber nicht sein möchte. Das hört sich sehr banal an, kann für den Einzelnen jedoch durchaus schwierig sein. Stets müssen Entscheidungen getroffen werden, ob man eine Sache macht oder nicht macht, ob man sie gut findet oder nicht.“
(Androutopoulos 2003, S. 103)

Die Auswahl eines Künstlernamens ist dabei ein wichtiger Schritt. Andrew Green arbeitete in der Nähe von Ciudad de México mit Künstlern zusammen, deren Suche nach ihrer Identität sich in relativ aktuellen und in schon lange vergangen Ereignissen manifestiert. Diese Künstler wählten z. B. Namen, die aus dem Nahuatl kommen oder eine Mischung mit dem Spanischen darstellen (Green 2017, S. 52). Diese Praxis der Fusion von zwei Sprachen konnte auch bei zwei der interviewten Rapper beobachtet werden (vgl. 4.3.2, 4.3.4, 4.3.6). Die Künstler wissen auch um diese Wirkung und benutzen Sprache und Namen der ihr zu Grunde liegende Kultur (vgl. 3.2.2). Dies ist auch als Alleinstellungsmerkmal gegenüber anderen Künstler*Innen anwendbar. Im Gesang und in den Videos wird eine Nachricht an das Publikum übermittelt und die Identität der Künstler wird stets neu kreiert.

Welches Publikum dabei welche Sprache versteht oder verstehen soll, liegt immer im Fokus der Künstler*Innen selbst. Wie verschiedene Autor*Innen bereits beschrieben haben, sind unsere Sprache und Sprechweise ein wichtiger Teil unserer Identität in der Gruppe und im Vergleich mit anderen Gruppen. In weiterer Folge werden besonders die Ansätze von Cameron (2001) und die ähnlichen Ideen von Butler (1990) und Pennycook (2003) genauer betrachtet.

Cameron geht davon aus, dass Identität und Gesinnung die Produkte unseres Verhaltens sind und nicht andersrum. Auch die Ansätze von Butler und Pennycook, die sich vermehrt auf die aktive Konstruktion unserer Identität durch eine laufende Performance bezieht, erschien für die

weitere Beschreibung und Auswertung der Künstler sehr passend (Thompson und Lamboy 2012, S. 17). Die Künstler selbst sind und sehen sich als Hybride, die von mehreren Kulturen beeinflusst worden sind. Einige wollen das auch und sehen es als Stärke, andere sehen die Zugehörigkeit zu ihrem indigenen Volk viel stärker als ihre Angehörigkeit zu der Mehrheitsgesellschaft in dem Staat, in dem sie leben. Dies ist in den Interviews auch zur Sprache gekommen: Besonders die Situation von Coñoman in Chile unterscheidet sich von den anderen, da er sich nicht als Teil des chilenischen Staates sieht. In seinem Interview brachte er diesen Unterschied zwischen Mapuche, Chilenen und dem Staat Chile zum Ausdruck:

„No ha sido en el pueblo chileno, el pueblo chileno es diferente al estado. El pueblo chileno es humilde, el pueblo chileno es pobre, no es enemigo del pueblo mapuche. Es que, el enemigo del pueblo mapuche es el estado, la clase empresarial, la clase que roba las tierras mapuche, que asesinan mapuches, ese es el enemigo, no el pueblo chileno, el pueblo chileno no, el pueblo chileno se ha aliado incluso, contra la guerra, contra el estado.“ (Coñoman 3 2018: TC 01:04:40)

Das Dilemma im Kampf um Identität, Land, Anerkennung und Prestige in der Gesellschaft, in der sich Coñoman mit dem Volk der Mapuche befindet, ist eine Fortführung der Kolonialisierung und der Unterdrückung der Identität eines Volkes, wie sie in ganz Lateinamerika passiert sind und immer noch passieren. Es ist schwer, sich mit seiner Geschichte auseinanderzusetzen, besonders wenn diese eine so komplizierte Handlung aufweist (Páramo-Ortega 2004, S. 91).

Das Beispiel von Coñoman, der erst im Alter von ca. 15 Jahren wirklich begann, Mapudungun zu lernen, kann auch als Beispiel gesehen werden, das der Theorie von Norton und Toohey (2011) entspricht: Dabei wird den Personen, die eine zusätzliche Sprache erlernen, der Wunsch zugesprochen, sich besser am sozialen Leben dieser Gruppe zu beteiligen und eine angepasste und gewünschte Identität in der erlernten Sprache zu erreichen. Dieser Wunsch gelingt in der Realität jedoch nicht immer (Thompson und Lamboy 2012, S. 19). Dieser Ansatz hat weitreichende Folgen für die Arbeit der Rapper, da diese besonders den jungen Menschen wieder einen zeitgemäßen und „cooleren“ Zugang zu den Sprachen ihrer Ahnen anbieten wollen. Pat Boy aus México kann bereits auf eine interessante Arbeit zurückschauen, die er mit seinem Kollektiv weiterführt (Pat Boy 2018: TC 08:57); auch Coñoman kann von diesem „Netzwerkeffekt“ berichten. Alle drei Künstler können von Versuchen berichten, in denen es

ihr Ziel war, ihre Sprachen weiterzugeben. Die urbane Coolness der Hip-Hop-Kultur kann gepaart mit diesen Sprachen durchaus – wenn auch langsam – eine modernere Sichtweise der Gesellschaft auf indigene Kulturen bewirken.

In der Soziolinguistik steht das Prestige einer Sprache für den Respekt, den diese innerhalb einer Community hat. Aus wissenschaftlicher Perspektive sollte bei der Betrachtung darauf geachtet werden, dass keine Sprache mehr Prestige hat als eine andere. Für die Gesellschaft, in der eine bestimmte Sprache gesprochen wird, mag diese durchaus eine wichtige Bedeutung in ihrem Alltag oder in ihren Riten haben. Jedoch haben Studien auch gezeigt, dass das Prestige einer Sprache oder dessen Abwesenheit dadurch bestimmt wird, wie die Gruppe von Menschen, die darüber urteilt, eine andere Gruppe wahrnimmt (Thompson und Lamboy 2012, S. 16). Da seit der Eroberung von Seiten der Spanier*Innen und deren Nachfolger*innen einiges unternommen wurde, um die spanische Sprache durchzusetzen (vgl. 4.2.2 und 4.2.3), hat sich im Laufe der Zeit auch ein höheres Prestige des Spanischen herausgebildet.

Das Prestige der verschiedenen Sprachen in einer Gesellschaft wird auch von deren Nützlichkeit definiert; besonders im urbanen Kontext hat sich hier das Spanische im Laufe der Zeit stark verbreitet. Viele Menschen in der Bevölkerung verstehen und sprechen aber immer noch indigene Sprachen, sind also bi- oder multilingual. Dies wird zwar auch an ihre Kinder weitergegeben, aber besonders in den Städten gibt es starke Tendenzen, die eigenen indigenen Wurzeln zu verstecken und nicht weiter in den Sprachen der Ahnen zu sprechen (Thompson und Lamboy 2012, S. 143). Doch was bedeutet eigentlich Bi- oder Multilingualität genau? Um diese Frage zu klären und eine genaue Definition zu bekommen, wird sich der nächste Abschnitt im Detail mit dieser Fragestellung auseinandersetzen.

3.2.4 Bilingualität und Multilingualität

Da es in der Literatur unter den verschiedenen Forscher*Innen keinen einheitlichen Konsens darüber gibt, was Bilingualität und Multilingualität genau bedeuten, lohnt es, sich verschiedene Ansichten anzusehen und für sich zu entscheiden, welche die passendste ist. Wenn Personen auf der Straße danach befragt würden, was für sie eine bilinguale oder multilinguale Person ist, würden sie vermutlich antworten, dass dies eine Person ist, die zwei oder mehrere Sprachen beherrscht. Diese weithin akzeptierte Meinung ist in der Wissenschaft genauer hinterfragt worden und verschiedene Autor*Innen haben verschiedene Meinungen zu diesem Thema.

Sehr strenge Ansichten zu diesem Thema vertreten z. B. Bloomfield (1933), Theiry (1978) und Houston (2002): Diese bezeichnen Bilingualität als gleich gute Beherrschung zweier Sprachen, was laut diesen strengen Ansichten eine bilinguale Erziehung und den ständigen Gebrauch der Sprachen voraussetzen würde. Die Sprecher*Innen können sich fließend und ohne Schwierigkeiten zwischen zwei Sprachen bewegen und verstehen auch die verschiedenen Kulturen, die hinter den Sprachen stecken. Die perfekte Beherrschung zweier Sprachen ist vermutlich eine frustrierende Vorstellung für Menschen, die sich selbst als bi- oder multilingual betrachten und trotz guter Sprachkenntnisse aus dieser sehr eng abgesteckten Definition fallen würden. Im Prinzip würde jeder, der nicht das Glück hatte, zusätzliche Sprachen schon im Kindesalter zu erlernen, nur auf Grund eines Akzentes und der Aussprache aus dieser Kategorie fallen.

Grosjean (2010) bietet hierfür eine zeitgemäßere Definition, die besser zu unserer schnellen und globalisierten Welt passt: Grosjean schlägt vor, dass nicht künstlich hochgehaltene Niveaus Bi- oder Multilingualität definieren sollten, sondern dass dies besser über den Gebrauch der Sprachen passieren sollte. Laut dieser Definition sind bi- oder multilinguale Menschen Personen, die in ihrem Alltag zwei oder mehr Sprachen benutzen und anwenden. Zu erwähnen ist dieser Punkt auch, da besonders der Begriff „multilingual“ oft den Eindruck erweckt, dass er erst ab mindestens drei Sprachen zutreffend ist (Thompson und Lamboy 2012, S. 27 – 29). Die Definition, die Grosjean zur Verfügung stellt, ist in weiterer Folge durchaus von Bedeutung, da nur einer der ausgewählten Rapper als seine eigentliche Muttersprache eine indigene Sprache angegeben hat. Die beiden anderen haben erst Spanisch und zu einem späteren Zeitpunkt in ihrem Leben die Sprache ihrer Ahnen erlernt. Diese Künstler sind, wenngleich sie die indigene Sprache erst im Laufe ihres Lebens erlernt haben, durchaus der dahinterliegenden Kultur und Sprachgruppe zuzuordnen, und dies ist auch ein wichtiger Teil ihrer Identität. In welcher Form die Künstler ihre Sprachen in ihre Songs einarbeiten, geschieht auf sehr individuelle Art und Weise, die von Künstler zu Künstler und von Song zu Song variiert. Alle drei Rapper sind jedoch nach der Definition von Grosjean bi- oder multilingual. In den Interviews wurde von allen drei Rappern erwähnt, dass versucht wird, so viel wie möglich nicht in Spanisch zu sprechen und zu singen. Dies ist aber nicht immer ein einfaches Unterfangen, da in den Städten, in denen die Künstler leben, Spanisch die Hegemonialsprache ist und sich viel in ihrem Leben ereignet, das der spanischen Lebensrealität zuzuordnen ist. Liberato Kani sagte im Interview auf die Frage, ob er denn jeden Tag Quechua sprechen würde:

„En Lima muy poco, pero allí trato siempre en la familia se habla un poco de quechua ¿no?, mi hermana, también allí dice algunas cosas en quechua, y yo, si se vive, si se vive día a día el quechua sin, no es imposible no, no hablar al menos una palabra en quechua acá en mi casa. Todos los días se habla quechua.” (Liberato Kani 2018: TC 18:30)

In welcher Form die Künstler ihre Sprachkenntnisse anwenden, ist von Künstler zu Künstler und von Song zu Song verschieden. Während eines Songs die Sprache zu wechseln ist Form des künstlerischen Ausdrucks, die es ermöglicht, sich von der Masse abzuheben und unter anderem auch seine Zuhörer*Innen einzuschränken. Der nächste Abschnitt soll darum die verschiedenen Formen von Code-Switching beleuchten, um ein besseres Verständnis für dieses Phänomen zu schaffen und es in der Betrachtung der Songs der Künstler besser würdigen zu können.

3.2.5 Code-Switching

Code-Switching – auch „Language-Mixing“ genannt – ist ein Begriff aus den Sprachwissenschaften, der bei mehrsprachigen Personen häufig beobachtet werden kann. Er ist oft ein Zeichen dafür, dass eine Person zwei oder mehrere Sprachen fließend beherrscht (Thompson und Lamboy 2012, S. 46). Bei Betrachtung der Beispiele aus der Literatur der letzten zwanzig Jahre könnte man vorschnell zu dem Ergebnis kommen, dass dies ein Abgrenzungsmerkmal einer relativ homogenen Gruppe als Form von Individuen mit einem ähnlichen Hintergrund ist, um sich in ihrem Alltag von anderen zu differenzieren. Doch wenn dies der Fall sein sollte, warum gibt es dann mehrsprachige Lieder, Reden, Literatur, Medien?

In diesen genannten und noch in einigen ungenannten Beispielen passiert der Wechsel der Sprache geplant und nicht ungeplant (Davies und Bentahila 2006, S. 367 – 368). Dieser Begriff, der in der Betrachtung der Songs der Rapper eine Rolle spielen wird, ist definiert als abwechselnde oder wechselnde Verwendung von zwei Sprachen auf der Wort-, Ergänzungs-, Nebensatz- oder Satzebene. Der Begriff „Code-Switching“ wird mit Begriffen wie „Code-Mixing“, „Language-Switching“, „Language-Alternation“ und Ähnlichem in Verbindung gebracht. Das Thema wurde schon von einigen Autor*Innen beschrieben, unter anderem sind dabei die Werke von Poplack (1980), Coste (1997) sowie Appel und Muysken (1987) zu nennen, auf die auch Thompson und Lamboy (2012) immer wieder zurückgreifen. Besonders

die Kategorisierung von Appel und Muysken schafft Klarheit für die weitere Verwendung dieses Begriffes. Charakteristisch für Code-Switching sind laut ihren Ansichten:

- Code-Switches, die wie eine Hervorhebung oder Ausrufung im Satz oder Teilsatz wirken, gerade weil sie in einer anderen Sprache sind, z. B. „OYE, when...“: Dieses spanische OYE am Beginn eines sonst eigentlich rein englischen Satzes wirkt wie eine bilinguale Hervorhebung.
- Code-Switches, die während des Satzes passieren, z. B. „I started acting real CURIOSA.“: Diese Form des Code-Switching wird – besonders wenn dies in größerem Umfang passiert – auch „Code-Mixing“ genannt.
- Code-Switches, die zwischen ganzen Sätzen passieren und auch manchmal ganze Sätze in einer anderen Sprache darstellen.
- Code-Switches, die passieren, um die Unterhaltung oder den Diskurs auf ein anderes Niveau zu bringen. Diese Wechsel passieren in Unterhaltungen, in denen der Sprecher und sein Publikum beide Sprachen beherrschen, um stilistische Eigenschaften der anderen Sprache zu nutzen, um sich besser ausdrücken zu können.

Diese Code-Switches ereignen sich während Unterhaltungen oder – wie in dieser Arbeit betrachtet – in der Musik. Eingesetzt werden diese Techniken aus verschiedensten Gründen, z. B. um Klarheit zu schaffen, etwas zu betonen, Aufmerksamkeit zu erregen, sich auf ein Konzept zu beziehen, das typisch für eine Kultur ist, oder um die Konversation in eine andere Richtung zu lenken. Wie Grosjean (2010) anmerkt, ist Code-Switching nicht als Ausdruck von Faulheit, eine Sprache richtig zu verwenden, sondern mehr als ein Ausdruck im Umgang mit einem multilingualen Setting zu verstehen. Auch sollte dieses Phänomen vor dem Hintergrund der Identität des Sprechers (vgl. 3.2.3) betrachtet werden, da Sprache einen entscheidenden Teil zu unserer Identität beiträgt (Thompson und Lamboy 2012, S. 52 – 54).

Besonders in der Kunst, in der sich die Künstler auf der Bühne in eine Rolle begeben, hat das Thema Identität eine große Bedeutung. In weiterer Folge wird sich zeigen, dass die Künstler bewusst auf Code-Switching zurückgreifen, um ihr gewünschtes Publikum anzusprechen, es aber auch zu erweitern. Auch wird Code-Switching als Alleinstellungsmerkmal zur Abgrenzung gegenüber anderen Rapper*Innen verwendet. Es wurde von mehreren Rappern erwähnt, dass der Konkurrenzkampf in der Community der Musiker*Innen, die in indigenen Sprachen rappen, nur auf eine positive Art und Weise vorhanden ist. Es wird versucht, sich

gegenseitig zu fördern, um ein besseres Niveau für alle zu erreichen. Pat Boy aus México sagte dazu im Interview:

“Es que... lo que hace falta en el rap español en la península no existe una hermandad, no existe, solo existe la competencia en medios en el español. El rap español en la península es pura competencia. Quién es el mejor, quién tiene más eventos, quién les paga más caro, quién tiene el mejor videoclip, todo eso ¿no?. Pero en el rap maya, lo que hay es más humildad, comunidad, familia, por eso hemos crecido más rápido, expandido nuestro trabajo, viajado a otros estados, otros países.” (Pat Boy 2018: TC 41:09)

3.2.6 Neue Medien – ein Überblick

Durch die stark zugenommene Verbreitung des Internets in allen Weltregionen und die immer größere Verfügbarkeit günstiger Mobiltelefone oder sonstiger Geräte, mit denen Musik und Videos konsumiert werden können, ist persönliche Musik noch nie so präsent gewesen wie heute (Clement, Schusser und Papies 2008, S. 3). In den letzten zehn Jahren haben diverse Internetstudien gezeigt, dass die großen neuen Plattformen wie Spotify, Netflix, Instagram, YouTube, Facebook usw. klassische Vertriebskanäle stark verändert haben (Fleischer und Snickars 2017, S. 131). Soziale Netzwerke wie Twitter, Facebook und Instagram versuchen ihre Nutzer*Innen bei Kaufentscheidungen zu beeinflussen. Diese Netzwerke bieten den Nutzer*Innen einen Raum, um miteinander zu interagieren. Nutzer*Innen können Ideen, Aktivitäten, Veranstaltungen, Musik, Interessen usw. miteinander teilen und austauschen (Gunawan und Huarng 2015, S. 2237). In der Musikindustrie hat dies klassische Akteure zum Nachdenken gebracht, da die Umsatzzahlen seit langer Zeit und in fast allen Märkten sinken (Clement, Schusser und Papies 2008, S. 3). Heute spielen Plattformen wie YouTube, Netflix und Spotify bei der Verbreitung von Kunst eine Schlüsselrolle. So nehmen auch Journals oder E-Books eine bedeutende Rolle in der Wissenschaft ein und ersparen so manchen Gang zur klassischen Bibliothek (Fleischer und Snickars 2017, S. 132). Diese erleichterte Verbreitung der Inhalte hat sich besonders in der Musikindustrie ausgewirkt, da Künstler vermehrt einfache Produktionen auf diesen digitalen Plattformen veröffentlichen können. Die Nutzer haben sich somit selbst ein Medienangebot erstellt, das ihnen von Seiten der Mainstreammedien nicht geboten wurde. Dies ist einer der vielen Gründe dafür, warum die Musikindustrie so stark im Wandel ist (Clement, Schusser und Papies 2008, p. 3). Auch die Möglichkeit, über das Internet

schnell bekannt zu werden oder viele Menschen zu erreichen, ist eine reizvolle Aussicht. Dafür muss nur ein Video des Künstlers viral⁷ verbreitet werden.

⁷ Virales Marketing ist ein Akt der Konsumenten, bei dem Inhalte, Videos, Musik usw. in sozialen Netzwerken mit anderen Mitgliedern geteilt werden. Diese können den Inhalt ihrerseits wieder weiterverbreiten und es werden immer mehr Menschen erreicht. Dies kann ein paar tausend Zuseher umfassen oder sogar in die Millionen gehen (Gunawan und Huarng 2015, S. 2237).

4 Geschichte der Hip-Hop-Kultur und der Volksgruppen

Dieses Kapitel soll zunächst einen Überblick über die Hip-Hop-Kultur liefern, um eine Basis für die darauffolgenden Themen zu schaffen. Diese theoretische Klammer wird im Anschluss durch die Geschichte der Volks- und Sprachgruppen in Lateinamerika erweitert. Somit kann im Anschluss mit der Auswertung der Interviews und der Texte der Rapper begonnen werden.

Die Hip-Hop-Kultur hat sich im Laufe der Zeit mit den unterschiedlichen Kulturen und Sprachen vermischt. Hip-Hop wurde weltweit zu einem beliebten Werkzeug vieler Jugendlicher, die ihre Identität und Lebensumstände hinterfragen (Pennycook 2007, S. 102 – 103). Die verschiedenen Säulen der Hip-Hop-Kultur bilden dabei einen großen kreativen Entfaltungsraum, sei es gesanglich im Rap, malerisch mit den Graffitis, tänzerisch als Breakdancer oder als DJ (Wimmer 2008, S. 12). Diese großen Themengebiete, die Geschichte der Hip-Hop-Kultur und die Geschichte Lateinamerikas sollen eine fundierte Basis bilden, um die hybride Kultur der Rapper besser zu verstehen. Die Lebensumstände der Rapper in México, Perú und Chile sind dabei sehr unterschiedlich, darum soll dieses Kapitel das Fundament für ein tieferes Verständnis legen.

4.1 Von der Bronx in die Welt: Ursprung und Geschichte des Hip-Hop

Die Geschichte des Rap und der Hip-Hop-Kultur beginnt in den 1970er-Jahren im New Yorker Stadtteil Bronx. Damals war dieser neue Musikstil ein Mittel der schwarzen Bevölkerungsschichten, um auf sich aufmerksam zu machen und auf Missstände hinzuweisen. Zu Beginn mischten DJs Teile existierender Musikstücke zu einem neuen Song zusammen und sprachen rhythmische Monologe dazu. Diese Straßen- und Hauspartys im New York der 1970er waren der Anfang der heute globalen Jugendkultur (Davies und Bentahila 2006, S. 370). Für Joseph Schloss (2004) birgt es zwei große Vorteile, das Phänomen Hip-Hop in der Ethnologie genauer zu betrachten:

1. Ethnographie ist ein besonders gut geeignetes Werkzeug, um die Beziehungen zwischen den kreativen Hip-Hop-Talenten und lokalen Vorgängen sichtbar zu machen, und
2. Hip-Hop als Set künstlerischer und sozialer Praxis bringt Einblicke in eine hoch mobile Welt von oft sehr durchsetzungsstarken Künstler*Innen, die sich in ihrer Umwelt stets beweisen müssen (Schloss 2004, S. 6 – 7).

Diese Elemente können wiederum dabei helfen, die Aufmerksamkeit zurück auf den Prozess der Forschung zu fokussieren, da die Kunst oft selbstreflexiv ist (Green 2017, S. 45). Mit diesen zwei Grundgedanken im Hinterkopf werden die nächsten Abschnitte die Geschichte des Hip-Hop beleuchten und es wird die Basis für die Auswertung der Texte gelegt.

Von den Anfängen in der Bronx bis heute hat sich Hip-Hop von einem lokalen Jugendphänomen zu einer weltweiten Musikindustrie entwickelt, die sich oft an lokale Gegebenheiten anpasst. Seit seinem Erscheinen in New York wurde Hip-Hop stets mit Sozialkritik, aber auch Identitätsfindung verbunden (Söderman und Sernhede 2016, S. 142). Das erste Mal wissentlich benutzt wurde der Terminus „Hip-Hop“ in dem Song *Rapper's Delight* der Sugarhill Gang aus dem Jahre 1979 (Wimmer 2008, S. 12). Die Hip-Hop-Kultur formt sich wesentlich aus ihren vier Säulen, die jeweils ein starker Bestandteil dieser Kultur sind. In den folgenden Abschnitten wird die Geschichte der Hip-Hop-Kultur und der für die Auswertung der Texte und Videos weiteren wichtigen Säulen genauer beschrieben. Dabei wird der Fokus auf die Themen Hybridisierung und Lokalisierung gelegt und darauf, wie sich diese Einflüsse in den lateinamerikanischen Hybriden bemerkbar machen.

4.1.1 Graffiti, die Sprache der Wände

Die Ausdrucksform des Graffiti ist sehr viel älter als allgemein bekannt: Schon in der Antike finden sich Sprüche an den Wänden von Häusern und auch Höhlenmalereien lassen sich auf so gut wie allen Kontinenten finden. Die moderne Graffiti-Forschung trat allerdings erst vor ca. 200 Jahren auf (Wimmer 2008, S. 14). Eine gute Definition dafür, was Graffiti eigentlich ist, scheint Peter Kreuzer gefunden zu haben:

„Graffiti: Das ist ein Oberbegriff, der eine Vielfalt unterschiedlicher Formen von Inschriften, Zeichen und Bildern zusammenfasst. Hauptverursacher aller Graffiti heute sind Jugendliche und junge Erwachsene. Sie okkupieren Tische und Wände für ihre Vorstellungen, Forderungen, Gedanken, Sprüche, Formulierungen und Bilder. Die ‚Pieces‘ fallen am meisten ins Auge: eine subkulturelle Eskalation farbiger Bilder in unseren Betonstädten, Objektivationen anarchistischer jugendlicher Kreativität, einer kreativen Bewegung, die die Jungen erfasst hat.“ (Northoff 2005, S. 119)

Dieses Zitat von Peter Kreuzer im Buch von Thomas Northoff, der sich in seiner Karriere viel mit Graffiti beschäftigt hat, bringt den Widerstand der jungen Bevölkerung gegen die Zwänge der Gesellschaft gut zum Ausdruck und zeigt die sprudelnde Kreativität der Jugendlichen, die ihren Weg in den Alltag aller sucht. In vielen Hip-Hop-Videos finden sich bemalte Wände wieder, die oft als Hintergrund für ein urbanes Setting benutzt werden. Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass Graffiti kein exklusives Vorkommen in der Hip-Hop-Kultur haben. Sie lassen sich durchaus in anderen Subkulturen finden (Wimmer 2008, S. 14). Néstor García Canclini analysierte Graffiti als transkulturelles hybrides Medium, dessen Sinn es ist, tägliche Erfahrungen und Gedanken von sozialen Gruppen abzubilden, denen der Zugang zu traditionellen Modellen öffentlicher Ausdrucksweise fehlt (García Canclini 1989, S. 314 – 316). In einer ähnlichen Art wie Kreuzer und García Canclini hat auch Regina Blume (1985) die Beweggründe für die Erstellung von Graffiti erläutert. Ayhan Kaya hat diese für das Buch von Jannis Androutopoulos erneut aufgegriffen. Blume beschreibt die folgenden Gründe:

- „Beweis der Existenz – scribo, ergo sum (ich schreibe, also bin ich);
- Bedürfnis, sich auszudrücken;
- Zugehörigkeit zu einer Gruppe;
- Ästhetikgenuss, auch kreative und physische Aktivitäten, und
- Ausdruck der Langeweile.“ (Androutopoulos 2003, S. 260 zit. nach Blume 1985)

Wenn Videos von Rappern aus den USA oder Europa mit denen von Rappern aus Lateinamerika verglichen werden, sind einige Parallelen nicht zu übersehen. Beispiele dafür sind ein ähnlicher Stil der verwendeten urbanen Hintergründe, ähnliche Mützen und Kleidung. Generell wird viel aus der Hip-Hop-Leitkultur der USA kopiert und adaptiert. Graffiti sind in allen Teilen der Welt ein Ausdruck der Jugend, da Erwachsene diese Kunstformen meist nicht konsumieren (Androutopoulos 2003, S. 260). Ein gutes Beispiel für diese Kunstform ist das Video zum Song *Taiñ Wirintukun Mapuche* von WAIKIL. In diesem Video dient der Prozess der Herstellung eines Wandbildes mehrmals als Hintergrund, auch das fertige Bild wird öfters im Video gezeigt.



Abbildung 1: WAIKIL – Taiñ Wirintukun Mapuche: TC 1:14 und 3:16⁸

Auf Grund eines anfänglichen Missverständnisses wurde mir im Interview mit Coñoman die Bedeutung hinter diesem Song genauer erklärt:

„Ehm, yo cuento que la temática del, de la canción de WAIKIL es súper bueno, la de, porque en el fondo WAIKIL hace énfasis en que, en que los mapuches antiguamente no teníamos una escritura como la conoce el mundo hoy en día, una escritura a través de letras y eso, pero hacían escrituras a través de tejidos. Por eso se llama, el tema se llama Wirintukun, Ehm eso significa como la, la escritura mapuche que dice que se hacía en estos tejidos, o sea en la vestimenta mapuche iba clamado Ehm, diferente, diferentes cosas, diferentes significados. Entonces WAIKIL lo que dice allí es que, es que el conocimiento existe mucho antes de que el huinka⁹ lo escribiera dice, desde que el español lo escribiera. O sea, el conocimiento la historia, Ehm, de nuestra gente, existe mucho antes de que el español viniera a escribirla en libros, etc..“ (Coñoman 3 2018: TC 02:10)

Wie auf den Bildausschnitten aus dem Video gut zu erkennen ist, soll das Graffiti Hände beim Weben von Stoff darstellen, also die besagte „Schrift“ durch Stoffe und Kleidung, wie Coñoman erklärte. Dies ist ein gutes Beispiel dafür, wie Elemente aus verschiedenen Kulturen, Graffiti, Schrift durch Stoffe, Hip-Hop, Geschichte usw. miteinander vermischt werden und auf diese spezielle Weise einen lokalen Hybriden ergeben. Diese Anpassung an lokale Kontexte lässt sich quer durch Lateinamerika und durch die Welt beobachten. Künstler greifen stets Themen auf, die sie bewegen, und oft sind dies eben Dinge, die in ihrem Umfeld passieren.

⁸ Link: <https://youtu.be/3tLNRrU-7yE> [abgerufen am 15.12.2018]

⁹ Huinka ist die Bezeichnung der Mapuche für Menschen, die nicht aus ihrer Volksgruppe stammen (Contreras Saiz 2016, S. 5)

4.1.2 B-Boying, die Akrobatik der Straße

Wie fast jeder neue Musikstil benötigte auch der Rap einen neuen Tanzstil. So entwickelte sich das B-Boying – umgangssprachlich auch Breakdancing. Dieser Begriff „B-Boying“ geht angeblich auf DJ Kool Herc zurück, wobei das B für „Break“ steht und sich auf die Musik bezieht, zu denen die B-Boys und B-Girls¹⁰ tanzen. Dieser neue Stil wurde unter anderem stark von Capoeira beeinflusst und stellte eine gänzlich neue Form der Bewegung zur Musik dar. Die Stile wurden immer kreativer und die verschiedenen DJs begannen, für eine bessere Stimmung ihre eigenen Tänzer mitzunehmen. Daraus entwickelten sich mit der Zeit eigene Crews, die begannen, sich gegenseitig herauszufordern – wie in den Rap- und DJ-Battles (Wimmer 2008, S. 16). Im New York dieser Zeit brachte das Breakdancing auch den Vorteil, dass sich ethnisch diverse Tanzgruppen von Afroamerikanern und Latinos zu gewaltfreien Auseinandersetzungen und Wettbewerben auffordern konnten. Es ging um die physische Stärke des Tänzers und darum, seine Bewegungen hervorzuheben (Tickner 2008, S. 123).

Besonders Tanzfilme aus der Mitte der 1980er-Jahre halfen bei der Verbreitung der Hip-Hop-Kultur in Lateinamerika (vgl. 4.1.5). Bis heute hat sich dieser Tanzstil von den Anfängen in der Bronx zu einem Hochleistungssport weiterentwickelt. Seit 2004 finden jährlich die inoffiziellen Weltmeisterschaften des Red Bull BC One statt, welche als die Königsklasse des B-Boying oder Breakdance vermarktet werden. Dieser sportlich tänzerische Wettkampf findet auch in Lateinamerika großen Anklang und das Finale wurde bereits zweimal in Brasilien ausgetragen. Bis jetzt konnte jedoch erst ein Lateinamerikaner den Titel für sich beanspruchen (Wikipedia 2018). In den Videos der interviewten Rapper spielt B-Boying zwar keine größere Rolle, aber als Säule des Hip-Hop, die eine äußerst wichtige Rolle bei der Verbreitung dieser Kultur spielte, darf auch dieser Aspekt der Jugendkultur nicht vergessen werden. In der weiteren Auswertung der Interviews und der Songs dieser Arbeit findet diese Säule der Hip-Hop Kultur jedoch keine weitere Beachtung.

4.1.3 DJing oder Deejaying, die Kunst der Drehteller

DJ Kool Herc ist ein großer Name in der Hip-Hop-Kultur. Nicht nur die Begriffe „Hip-Hop“ und „B-Boying“ sollen auf ihn zurückgehen –er soll auch das DJing oder Deejaying erfunden haben: Der größte Unterschied zu Personen oder Systemen, die Schallplatten nur wechseln, und einem DJ ist der, dass die DJs begonnen haben, aus vorhandenen Platten etwas Neues zu

¹⁰ Diese Bezeichnung steht für die Tänzer, die diesen Tanzstil tanzen und gegeneinander in spielerischen oder echten Wettkämpfen antreten.

erschaffen. Dazu suchen sie sich ausgewählte rhythmische Stellen aus, wiederholen diese und mischen sie mit anderen (Wimmer 2008, S. 17).

Technologie ist ohne Frage ein wichtiges Element in der Geschichte der Hip-Hop-Kultur: Ohne relativ günstige Techniken wie Musikkassetten und Wiedergabesysteme für Schallplatten hätten die Pionier*Innen von damals wesentlich weniger Chancen vorgefunden, sich kreativ zu entwickeln (Lewis 2012, S. 86). Diese damals neue Technik des DJing wurde von vielen DJs weiter verfeinert und neue Stile wurden eingebracht, z. B. das Scratching oder das Sampling, bei denen Schallplatten mit den Händen angehalten und zurückgedreht werden (Wimmer 2008, S. 18).

Seit den 1970er-Jahren bis heute hat sich die Technik stark verändert, sie ist stets verbessert und digitalisiert worden. Die Grundzüge des klassischen DJing wurden aber damals gelegt und bilden bis heute die Basis für den Klang der Hip-Hop-Kultur. Heute bilden DJs und Rapper*Innen immer noch die klassischen Grundelemente einer Hip-Hop-Crew und sorgen mit ihren unterschiedlichen Stilelementen für den Wiedererkennungswert. Auf Grund der vielen Möglichkeiten der Digitalisierung der Musik – billigere Computer und Interfaces – mischen einige Rapper*Innen ihre Musik selbst. Ein Beispiel dafür ist Coñoman: Er nimmt seine Musik selbst auf, mischt sie und gibt sie anschließend einem Freund, der sein Werk noch professionell aufbereitet (Coñoman 3 2018: TC 26:05). Diese Möglichkeiten hätte es vor der Digitalisierung nur in einem großen Studio gegeben.

4.1.4 Rapping, die Botschaft an das Publikum

In diesem Abschnitt soll nun die eigentliche Säule der Hip-Hop-Kultur beschrieben werden, die in dieser Arbeit den Hauptbestandteil bildet: der Rap, der die interviewten Künstler stark beeinflusst. Von den Anfängen bis heute hat sich einiges verändert: Zu Beginn war Hip-Hop hauptsächlich instrumental und die DJs begannen, einige wenige Aufforderungen zum Tanzen über ihre Mikrofone zu verkünden. Mit der Zeit wurden die gesungenen/gesprochenen Passagen in den Songs immer länger und es wurde begonnen, Geschichten zu erzählen. Im Jahre 1982 kam mit dem Song *The Message* von Grandmaster Flash and The Furious Five ein neues Genre auf den Markt: Dieser Song war der erste wirkliche Message-Rap. In diesem Genre widmen sich die Texte immer wieder sozialen Problemen, Ungleichheit, Gewalt und noch vielen anderen Problemen der schwarzen Bevölkerung (Wimmer 2008, S. 10).

Die anfängliche Kommerzialisierung des Rap beruhte stark auf der Repräsentierung der afroamerikanischen Kultur. Dadurch wurden wiederum viele Künstler*Innen, die Latinos waren, ausgeschlossen, weil diese nicht „schwarz genug“ waren. Dies änderte sich aber, da sich die Thematiken in den Texten weiterentwickelten und nach und nach die Probleme mehrerer marginalisierter Gesellschaftsschichten abdeckten (Tickner 2008, S. 124). Mit der Zeit entwickelten sich auch andere Genres, zu erwähnen sind hier unter anderem:

- New School: neuer Stil, massentaugliches Phänomen, ab ca. 1985 aus New York
- Gangsta-Rap: Westküste der USA, Inhalt ist sehr wichtig, Ghetto- und Gang-Leben und wie man darin lebt und überlebt
- East-Coast vs. West-Coast: ständig steigende Rivalität zwischen den Küsten der USA, West-Coast war mehr G-Funk-Stil (tanzbarer), East-Coast war Hardcore-Rap-Stil (härter und minimalistischer)
- Detroit Rap: nach den East- vs. West-Coast-Auseinandersetzungen verlagerte sich Rap auch in andere Regionen, bekannteste Vertreter sind Eminem und D12
- Southern Rap: ab ca. 2005, aus Miami und den Südstaaten (Wimmer 2008, S. 38 – 56)

Wie aus dieser Abfolge gut ersichtlich wird, hat sich die Hip-Hop-Kultur von New York ausgehend auf die ganze USA verbreitet. Jeder dieser Stile reflektiert die Vorlieben der Künstler*Innen in dieser Gegend und bildet somit seine eigene lokal hybride Form dieser Kultur. Rap spielt überall wo er auftaucht eine Rolle als befreiendes Medium für marginalisierte Gruppen. Dies half auch bei der schnellen Verbreitung innerhalb der USA und in dieser auch innerhalb der Latino-Communities (Davies und Bentahila 2006, S. 371). Trotz der Geburt der Hip-Hop Kultur in den USA als Grassroots-Movement, das von unten nach oben auf Probleme aufmerksam machen wollte, wurde dieses Genre in der Welt gezielt durch die kapitalistisch organisierte Musikindustrie weiterverbreitet (Tickner 2008, S. 122). Dies tat den Grundaussagen der Rapper*Innen aber keinen Abbruch und in anderen Teilen der Welt wurden weiterhin stets die Probleme auf den Straßen angesprochen.

Seit den 1990er-Jahren bis heute hat sich mit der starken Verbreitung des Internets und neuer Massenmedien für viele die Möglichkeit ergeben, mit Musik aus anderen Kulturen leichter in Kontakt zu kommen. Gerade Musik hat wahrscheinlich Grenzen leichter überwinden können als andere Kunstformen (Davies und Bentahila 2006, S. 368). Besonders die damals neuen Medien wie MTV oder sonstige Musiksender, CDs und später das Internet halfen dabei, den

Rap und die Hip-Hop-Kultur nach amerikanischem Vorbild auf dem Globus zu verteilen. Charakteristisch für die Anfänge der Hip-Hop-Kultur in neuen Ländern ist die anfängliche Imitierung der USA, die sich langsam mit den lokalen musikalischen, sprachlichen und stilistischen Elementen vermischt. Dies kann besonders vor der Vermischung mit Lokalem als globale Homogenisierung gesehen werden, wobei eine Leitkultur aus den USA weltweit Anhänger findet. Wie beschrieben setzt aber im nächsten Schritt eigentlich immer eine Hybridisierung ein (Tickner 2008, S. 122).

4.1.5 Rap in Lateinamerika

In den vorherigen Abschnitten wurde beschrieben, wie sich die Hip-Hop-Kultur und der Rap in den USA verbreitet haben. In diesem Teil wird die Verbreitung in Lateinamerika genauer in den Fokus gerückt. In den USA hat sich Rap schon relativ früh in den Städten sowie in den Latino-Communities eingefunden. Musik ist ein Medium, das Grenzen sehr leicht überwindet, wie Davies und Bentahila (vgl. 4.1.4) bereits festgestellt haben. Besonders die Hip-Hop-Kultur bietet viele Möglichkeiten sich auszudrücken – sei es durch Bewegung und Tanz (Breakdancing), Musik und Gesang (DJing und Rapping), grafische Kunst (Graffiti), Kleidung oder anderweitig. Die Rap-Texte im Besonderen bieten den Jugendlichen Modelle, Ideen und Wissen aus anderen Regionen der Erde, um mit ähnlichen Erlebnissen und Situationen wie Diskriminierung, Gewalt und Armut umzugehen (Tickner 2008, S. 128).

Die Länder in Lateinamerika, die als erste in Kontakt mit der Hip-Hop-Kultur und dem Rap gekommen sind, waren vermutlich México und Colombia. In diesen Ländern erfolgten die ersten Kontakte in den urbanen Zentren meist durch Breakdancing, häufig inspiriert durch Filme wie *Wild Style* (1982), *Flashdance* (1983) und *Beat Street* (1984). Diese zwei Länder hatten auch ein starkes Netzwerk an Migranten, die in den USA lebten. Durch Kontakte zu den dort lebenden afroamerikanischen und Latino-Communities wurden bei der Rückkehr in die Herkunftsländer Elemente der US-Hip-Hop-Kultur in diese eingeführt. Von Mitte der 1980er- bis Anfang der 1990er-Jahre wurden hauptsächlich Tanzelemente und Rap-Texte imitiert. Das Erscheinen von Gangsta-Rap in Los Angeles machte besonders die Nähe zu México sichtbar. Interpreten wie Kid Frost, Cypress Hill und La Raza begannen in Spanisch zu singen und legten so die Basis für viele weitere Entwicklungen (Tickner 2008, S. 129). Dieser erste Kontakt Mitte der 1980er-Jahre zieht sich jeweils etwas zeitversetzt quer durch Lateinamerika. Einige Länder wiesen noch zusätzliche Faktoren auf, die eine vitale Rap-Szene begünstigten. Auf die Frage,

ob die Rap-Szene in México auf Grund der Nähe zu den USA vitaler sei als in anderen Ländern, antwortete Pat Boy etwas ausweichend:

„Yo creo que, no importa la distancia, simplemente el tipo de cómo lo difundes ¿no?. Ehm, no tiene nada que ver creo eso (risas) de, no estamos lejitos de allí, pero sé, aquí hay otros géneros como que pega más lo que es la cumbia, lo que es el reggaetón, lo que es el pop, la trova, pero la gente, pues siempre hay gente que le gusta ¿no?, tal vez digamos como un 20% que le gusta el rap en toda la península. A los otros les gusta la cumbia, otros reggae, otros ska, entre eso se mezclan. En las comunidades, pues la gente mayor me da, he visto que les gusta lo que hacemos porque lo entienden, a veces no lo escuchan por el género, sino que por el mensaje que noto, les damos, porque mayormente ellos escuchan cumbia, mucha cumbia. Fiestas todo.“ (Pat Boy 2018: TC 12:54)

In diesem Zitat nimmt Pat Boy es ganz pragmatisch, dass die Szene nicht auf Grund der Nähe zu den USA vitaler ist. Dies bestätigen auch die Erfolge anderer Künstler aus anderen Ländern Lateinamerikas. Nach Chile ist die Hip-Hop-Kultur laut Luis Martín-Cabrera auf mehreren Wegen gekommen: Der Erstkontakt waren wahrscheinlich (wie in México und Colombia) Filme, die ab der Mitte der 1980er-Jahre gezeigt wurden. Auch spielte die Rückkehr von Chilenen, die im Exil lebten, eine wichtige Rolle: Bei deren Rückkehr brachten die Jugendlichen eine ganze Welle an Koffern voller Materialien aus den Städten der USA und Europas nach Chile. Diese Jugendlichen waren auch an den ersten erfolgreichen Hip-Hop-Bands in Chile wie „La Pozze Latina“ zu Beginn der 1990er-Jahre beteiligt (Martín-Cabrera 2016, S. 12). Hip-Hop entwickelte sich in Chile wie auch in den anderen Ländern zu einem Mittel des Protestes. Auf die Frage, ob die Geschichte des Hip-Hop für ihn wichtig sei, antwortete Coñoman:

“Hago rap mapuche, pero no desconozco que los pioneros del hip-hop son estadounidenses, no desconozco que el hip-hop ehm, también ehm, incluso me atrevería a decir que viene de África. Porque las, los afrodescendientes fueron los que empezaron con esto. Entonces, si bien estamos muy alejados en términos geográficos, ehm siempre allí hay algo que une el hip-hop, de hace que esté ubicado, donde estoy ubicado yo. Siempre hay uno, hay algo que une con, con las otras localidades con los hipoperos de otras partes del mundo. Y cada uno hace lo que,

lo que le toco también, pues si eso es el gran punto, yo creo, o sea si yo hago rap mapuche en día porque es que a mi me toco ser mapuche, porque me toco comunicar lo que está pasando en mi pueblo y me tomo ese cargo, esta responsabilidad. Por allí, a los que a Liberato Kani le tocó ser quechua y el está rapeando sobre lo que pasa en su pueblo, a los afrodescendientes les tocó ser allá y rapearon lo que estaba pasando con su pueblo, todo tiene que ver el dónde y el cuándo te toco nacer.” (Coñoman 2 2018: TC 17:07)

Mit dieser Aussage hat Coñoman schon gut zusammengefasst, wieso und warum sich Rap mit der Zeit so stark verändert hat. In Perú verlief die Geschichte relativ ähnlich wie in den anderen erwähnten Ländern: Mit der Welle der Tanzfilme Mitte der 1980er-Jahre und der darauffolgenden Explosion des Breakdancing schaffte es diese Subkultur in das Land. 1991 wurde „Golpeando la Calle“ gegründet – die erste peruanische Rap-Band. Gegen Ende der 1990er-Jahre wurde das „Movimiento Hip-hop Peruano“ gegründet. Bei diesem trafen sich jeden letzten Freitag im Monat um die 150 B-Boys, Graffitikünstler und Rapper im Parque Kennedy in Miraflores, Lima, um ihre künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Andere Künstler aus Perú, die bekannt wurden, waren Droopy G, Clan Urbano und Rapper School (Red Bull 2016). Von Rapper School wurde auch Liberato Kani beeinflusst, er nannte diese unter einigen seiner musikalischen Vorbilder:

“Muchos grupos latinos muy muy buenos, por ejemplo, está, Tiro de Gracia de Chile, eh..., pues el otro como en Venezuela, está Lil Zupac, Lil Zupac creo, Lil Zupac, Canservero, allí hay buenos artistas con movimiento original de Chile, que es buenísimo, ehm King Kong Clic, también de Chile, eh..., en México bueno Molotov, Control Machete, eran grupos que en estos tiempos, bueno sobre todo Control Machete, Tiro de Gracia, en estos tiempos, eh..., todavía estaban fuertes en el 2008/2009, todos ellos son (unv.) ¿no?, y otros grupos en inglés que escuché que me gustaron mucho fue Busta Rhymes, eh..., de allí, y Snoop Dogg, Hidden Flow y ese es bien brutal este, Wu-Tag Clan, muy bueno Wu-Tang Clan, y allí no me acuerdo, tantos artistas que escuchaba, y de Perú también muy bueno este grupo, eh..., muy conocido Rapper School, muy muy bueno, muy bueno. Rapper School fue uno de los grupos peruanos que me gustó mucho, acá en Perú Rapper School.” (Liberato Kani 2018: TC 14:00)

Nach dieser Beschreibung der historischen Verbreitung des Raps und der Hip-Hop-Kultur weltweit, in Lateinamerika und in den Herkunftsländern der Rapper, wird nun dazu übergegangen, die sprachliche Situation in klare Verhältnisse zu rücken. In den nächsten Abschnitten werden die historischen Vorgeschichten genauer unter die Lupe genommen.

4.2 Sprachgeschichte und Sprachgruppen in Lateinamerika

Als Cristóbal Colón am 12. Oktober 1492 die karibische Insel Guanahani¹¹ sichtete, konnte sich in Europa noch niemand die Schätze dieses neuen Teils der Landkarte vorstellen. Schließlich hatte sich dieser Entdecker im Namen der spanischen Krone auf den Seeweg nach China und in weiterer Folge nach Indien gemacht. Im Tagebuch seiner ersten Reise formuliert Colón öfters:

„Er möchte den großen Khan finden, den Kaiser Chinas, von dem Marco Polo ein so unvergessliches Bild übermittelt hat.“ (Todorov 1985, S. 18)

Die Absichten der Reise Colóns waren bereits klar formuliert: Er hoffte viel Gold zu finden, damit die spanischen Könige das Heilige Grab zurückerobern konnten (Todorov 1985, S. 19 – 30). Welche Veränderungen die Reisen Colóns in die Welt bringen würden, war in Europa noch niemandem bewusst. Für die ursprünglichen Bevölkerungen dieser Kontinente und Inseln, die schon lange vor den Spanier*Innen diese enorme Region bewohnten, war es der Sturz ihrer Zivilisationen in den Kolonialismus. Dieser sollte in Lateinamerika noch über 300 Jahre andauern. Diese lange Vergangenheit der Kolonialisierung – in Lateinamerika hauptsächlich durch Spanien und Portugal – hat immer noch Auswirkungen auf die heutigen Gesellschaften (Bastin 2017, S. 262). Wenngleich im Laufe der Zeit die verschiedenen Lebensweisen der ursprünglichen Einwohner*Innen durch die Europäer*Innen stark verändert wurden, bedeutet dies nicht, dass deren Kulturen und Sprachen nicht bis heute Einfluss auf die Menschen in diesen Erdteilen hätten. Im Laufe der Zeit, wurden zwar großflächig die Sprachen der Kolonisatoren angenommen und die Menschen zum Christentum bekehrt, aber Riten und Sprachen der ursprünglichen Einwohner*Innen halten sich bis heute und bilden verschiedene höchstinteressante Hybridkulturen (Angeles und Elizade 2017, S. 23). Die folgenden

¹¹ Guanahani ist heute Teil des Staatsgebietes der Bahamas. „Guanahani“ ist der ursprüngliche Name, den die Insel bereits vor der Entdeckung durch die Europäer trug. Colón nannte die Insel „San Salvador“ (The Government of the Bahamas 2011).

Abschnitte sollen einen Überblick über die Situation der historischen Entwicklungen in der Region geben und die historische Basis für die spätere Auswertung der Interviews und der Texte legen.

4.2.1 Situation der Sprachen Lateinamerikas vor der Kolonialisierung

Mit der Ankunft der Spanier und der Kolonialisierung änderte sich sehr viel für die Einwohner*Innen des Doppelkontinents. Einige Sprachen verschwanden vermutlich, bevor die Spanier die ersten Aufzeichnungen darüber machen konnten. Norman A. McQuown erwähnte dies in seinem Buch von 1955, in dem der Versuch unternommen wurde, so viele Sprachen wie möglich anhand von historischen und aktuellen Dokumenten sowie Aufzeichnungen zu katalogisieren. Er ist dabei zum Schluss gekommen, dass das Gebiet südlich der Grenze der USA zu México bis hin zur südlichen Spitze Feuerlands wahrscheinlich das linguistisch diverseste Gebiet der Erde ist. In diesem Gebiet entwickelten sich vor der Ankunft der Spanier mehrere tausend Sprachen und Dialekte, die 17 großen und 38 kleineren Sprachfamilien zugeordnet werden können. McQuown behauptet in seinem Buch auch, dass in México in einem Gebiet nördlich des Isthmus von Tehuantepec eine größere sprachliche Vielfalt zu finden ist als im Europa des Altertums (McQuown 1955, S. 501).

Durch die große sprachliche Vielfalt, die diese Region bietet, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Sprachen wie Quechua und Nahuatl als *Linguae francae*¹² in den großen Reichen der Inka und Azteken fungierten und deren Bewohner unter jeweils einer Dachsprache vereinten. Als die Europäer diese Gebiete eroberten, bauten sie ihr Kolonialreich zwar unter anderem mit Hilfe der Verwendung alter Systeme zur Arbeitsorganisation auf, sie setzten aber die neuen Kolonialsprachen in der europäischen Verwaltung als *Linguae francae* ein (Angeles und Elizade 2017, S. 23). Die Organisationsstrukturen waren vor der Ankunft der Spanier*Innen in den verschiedenen Regionen und Gesellschaften Lateinamerikas unterschiedlich stark ausgebaut. Allerdings hatten die vorhandenen Kulturen ihre eigenen Traditionen, verschiedene Vorstellungen von Ethnien, sie verwendeten die sozialen und politischen Strukturen ihrer Umwelt entsprechend und einige verwendeten auch einen exakten Kalender (Bastin 2017, S. 266).

¹² *Lingua franca*, plural *Linguae francae*: Laut dem deutschen Duden Verkehrssprache eines größeren mehrsprachigen Raums, entspricht dem deutschen Begriff „Dachsprache“. (Duden 2019)

In Lateinamerika gab es somit verschiedene gesellschaftliche Organisationsformen, welche auf die eine oder andere Weise koexistierten. Um die Verbreitung der spanischen Sprache besser zu verstehen, sollen sich die nächsten Abschnitte auf die Verbreitung dieser Sprache konzentrieren und die portugiesische Kolonialgeschichte nicht weiter explizit beachten. Die Kolonialgeschichte Portugals in Südamerika weist in gewisser Weise Parallelen zur Spanischen auf, ist aber auf Grund der Herkunft der ausgewählten Rapper, die in den nächsten Abschnitten zu Wort kommen, nicht weiter von Bedeutung.

4.2.2 Von der Verbreitung der Kolonialsprachen bis zur Loslösung von Spanien

Am 5. März 1517 betraten die Spanier*Innen das erste Mal das Festland des amerikanischen Kontinents und waren mit neuen Kulturen konfrontiert. Auf den karibischen Inseln haben die Spanier auch schon indigene Kulturen angetroffen, diese verfügten aber nicht über die beeindruckenden Bautechniken, die auf der Yucatán-Halbinsel gefunden wurden (Brenner 2005, S. 1). Als die Spanier*Innen immer weiter in die Doppelkontinente vordrangen, fingen sie an, sich Gedanken über eine Verwaltung der eroberten Gebiete zu machen. Bis in die Anfänge des 18. Jahrhunderts regierten die Spanier*Innen ein Gebiet, das sich von Kalifornien im Norden bis Kap Hoorn im Süden erstreckte. Dies versuchten sie mit Hilfe von nur zwei Verwaltungseinheiten zu bewerkstelligen, nämlich dem Vizekönigreich Nueva España¹³ und dem Vizekönigreich Perú¹⁴. Erst als sich diese Verwaltungseinheiten Anfang des 18. Jahrhunderts als zu groß erwiesen, wurden zwei weitere Vizekönigreiche geschaffen: Nueva Granada¹⁵ mit der Hauptstadt Bogotá und Río de la Plata¹⁶ mit der Hauptstadt Buenos Aires (Konetzke 1961, S. 161). Besonders am Anfang der Eroberung spielte die Verbreitung der spanischen Sprache nur eine untergeordnete Rolle. Allerdings waren die koloniale Verwaltung an sich und die Positionen darin ausschließlich spanisch sprechenden Personen vorbehalten.

Für die Kirche, deren Aufgabe es war, die Einwohner*Innen der neuen Welt zum Christentum zu bekehren, war es ein vernünftiger Schritt, dass die Priester und Missionare die Sprachen der lokalen Bevölkerungen zu lernen hatten (Sánchez und Dueñas 2002, S. 282). Mit den spanischen Conquistadores kam nicht nur die spanische Sprache in die neue Welt – sie und ihr

¹³ Nueva España war die damalige Bezeichnung für die Gebiete, die in etwa dem heutigen México, Mittelamerika und der Karibik entsprechen.

¹⁴ Das Vizekönigreich Perú erstreckte sich rein theoretisch über alle Gebiete der Spanier in Südamerika.

¹⁵ Nueva Granada entsprach in etwa den heutigen Staaten Ecuador, Colombia, Venezuela und Panamá (Encyclopaedia Britannica, 2018).

¹⁶ Río de la Plata entsprach grob den heutigen Staaten Argentina, Bolivia, Paraguay, Uruguay und einem Teil Chiles (Encyclopaedia Britannica, 2018).

Gefolge brachten auch europäische Musikrichtungen. Diese Musik wurde unter anderem in der Religion zur Christianisierung gezielt eingesetzt. Als Pedro de Gante in México die besondere Bedeutung der Musik in der Religion der lokalen Bevölkerung erkannte, wurde dieser Effekt noch verstärkt (Brenner 2005, S. 2). Da aber besonders Sprache in der Religion das Mittel zur Kommunikation mit den Gläubigen ist, verwendeten die Missionare auch die lokal vorhandenen Sprachen. In den heutigen Gebieten von México und Perú konnten sie dabei auf die bereits vorhandenen *Linguae francae* Nahuatl und Quechua zurückgreifen (vgl. 4.2.1). In diesen Gebieten wurden auch die ersten Lehrstühle für diese Sprachen an den neu gegründeten Universitäten eingerichtet. Carlos I¹⁷ ordnete jedoch die Dominikaner an, der lokalen Bevölkerung auch das Spanische zu lehren, da es die Verbreitung des Glaubens beschleunigen würde (Liddicoat 2012, S. 127). Die Spanier*Innen in den Kolonien waren sich durchaus der Tatsache bewusst, dass es einfacher ist, den Missionaren die Sprachen der Einheimischen zu lehren, als 500.000 Einheimischen Spanisch beizubringen.

Wie schon erwähnt wurden an den Universitäten Lehrstühle eingerichtet und es standen mehr Mittel für die Missionare zur Verfügung, die lokalen Sprachen zu erlernen, als der lokalen Bevölkerung Spanisch beizubringen. Die Tendenz, die lokalen Sprachen zu erlernen, war auch in den Stundenplänen der Schulen in der neuen Welt ersichtlich: An der Universität in Quito wurde Quechua täglich unterrichtet, während Fächer wie Theologie und Philosophie nur jeden zweiten Schultag unterrichtet wurden. 1578 gab es bereits zwei Lehrstühle für Quechua in Lima und 1582 wurde ein Lehrstuhl in Potosí in Bolivien eingerichtet. Auch in Europa wurden indigene Sprachen unterrichtet: Besonders in Sevilla konnten die Missionare vor ihrer Abreise in die neue Welt nützliche Sprachkenntnisse erlernen (Sánchez und Dueñas 2002, S. 283 – 284). Die Missionare trugen in vielen Bereichen zu unserem heutigen Verständnis der ursprünglichen Sprachen Lateinamerikas bei: Besonders im 16. und 17. Jahrhundert leisteten sie Grundlagenarbeit in der Übersetzung einiger Sprachen in das Spanische und starteten dabei auch einen Austausch und die Bereicherung der spanischen Sprache durch Wörter und Ausdrücke der Sprachen aus dem amerikanischen Doppelkontinent (Bastin 2017, S. 265).

¹⁷ Karl V, in Spanien Carlos I genannt, war ein Abkömmling aus dem Hause Habsburg und anderen Adelshäusern Europas. Er wurde 1500 in Gent (heute Belgien) geboren. Er regierte unter anderem als gewählter Kaiser des heiligen Römischen Reiches (1519 – 1556), König von Spanien (1516 – 1556), Erzherzog von Österreich (1519 – 1521) und Herzog der burgundischen Niederlande (1515 – 1556). Da er in Spanien als König über Aragon und Castile herrschte gilt er in Spanien als erster König eines vereinten Spaniens (Encyclopaedia Britannica, 2019)

Die verschiedenen spanischen Könige gaben den Autoritäten in den Kolonien oft gegensätzliche Befehle, die weder die spanische Sprache bevorzugten noch die lokalen Sprachen ablehnten. Es folgten Befehle aus Spanien, die sich teilweise widersprachen und deren genauere Ausführung nicht weiter beschrieben wurde. Nicht überraschend brachte ein urbaner Kontext für die Spanier*Innen mehr Chancen, ihre Sprache zu verbreiten, als eine ländliche Gegend. Besonders am Land, wo die lokale Bevölkerung keinen Zugang zum Schulsystem hatte, war bis zum Ende des 17. Jahrhundert Spanisch oft unbekannt und so konnten sich die lokalen Sprachen weiterhin halten. Ein königliches Dekret von 1691 bringt dies zum Ausdruck: Es sollten mehr Mittel für die Verbreitung des Spanischen in Nueva España und Perú bereitgestellt werden, um der lokalen Bevölkerung das Spanische beizubringen. Verwaltungsjobs waren nur zugänglich, wenn die Bewerber*Innen über ein gutes Spanisch verfügten. Besonders in ländlichen Gegenden, in denen die Präsenz der Verwaltung nicht besonders stark war, wurde über diese Restriktionen jedoch oft hinweggesehen: Die Kommunikation mit der Bevölkerung war nämlich von vorrangiger Bedeutung und oft fehlten einfach die Beamten.

Bis zum 18. Jahrhundert hatten sich in Lateinamerika ganz neue soziale Schichten herausgebildet. Durch die konstante Vermischung der Europäer*Innen mit der lokalen Bevölkerung konnten immer mehr Menschen Spanisch sprechen. Die herrschenden Klassen in den Kolonien konnten sich nach 300 Jahren gut der Mestizos¹⁸ und der Einheimischen bedienen, um die spanische Sprache und christliche Werte zu verbreiten (Sánchez und Dueñas 2002, S. 286 – 289). Auch musikalisch haben sich in der neuen Welt schnell neue Formen herausgebildet. Bereits die ersten Eroberer*Innen erwähnten das musikalische Talent der Bevölkerung. Anfangs lösten die Halbtonschritte der Europäer*Innen zwar einiges Gelächter unter der lokalen Bevölkerung aus, doch diese lernte die musikalischen Gebräuche der Europäer*Innen schnell. Zahlreiche Quellen bis in das 17. Jahrhundert geben darüber Auskunft, dass sich vor allem in den urbanen Zentren Musikzentren herausbildeten (Brenner 2005, S. 3).

¹⁸ Die Spanier etablierten während ihrer Herrschaft ein rassistisches System, in dem Abstammung eine sehr wichtige Rolle spielte. An oberster Stelle standen in Spanien geborene Personen, Peninsulares. Nach ihnen kamen Nachkommen von Spanier*Innen, die in der neuen Welt geboren wurden, Criollos. Diese galten auf Grund der Lebensumstände als nicht gleichwertig zu Personen, die von der Halbinsel kamen. Danach folgten in der Hierarchie Nachkommen von Spanier*Innen und ursprünglichen Einwohner*Innen, die Mestizos genannt wurden. Es gibt Aufzeichnungen, die für México bis zu 16 und für Perú bis zu 14 verschiedene Kategorien belegen. Diese Besessenheit der Verwaltung teilte die Menschen in der neuen Welt in bis zu 21 verschiedene Kategorien ein. Diese Praktik der Spanier*Innen hat in gewisser Weise noch bis heute Auswirkungen auf die Gesellschaften Lateinamerikas (Cahill 1994, S. 339).

Wie schon erwähnt waren die Befehle der spanischen Krone bezüglich der Verbreitung der Sprache nicht konsistent aufeinander aufbauend. Die Kirche bediente sich der Einfachheit wegen lieber der lokalen Sprachen, um den Glauben zu verbreiten. Mit dem Ende der Herrschaft der Habsburger in Spanien Anfang des 18. Jahrhunderts und dem Wechsel zur französischen Bourbonen-Dynastie wechselten jedoch auch die Ansichten der folgenden Könige: Für die Bourbonen, die Spanien nach französischem Vorbild umkrempelten, war die Verwendung der spanischen Sprache von großer Bedeutung. In diesem Kontext sind auch die Reformen zu betrachten, die Sprache als Frage der nationalen und regionalen Identität sehen. Dies sollte sich mit der Unabhängigkeit und der Konstituierung der neuen Nationen nicht ändern und hat bis in das 21. Jahrhundert und darüber hinaus seine Bedeutung (Sánchez und Dueñas 2002, S. 293).

4.2.3 Sprachplanungen nach den Unabhängigkeiten von Spanien

Dieser Abschnitt soll einen groben Überblick über die Ereignisse nach dem Erlangen der Unabhängigkeit der verschiedenen Staaten von Spanien liefern, da sich die Ansichten zur Sprache und zur Nation in einem anderen Kontext weiterentwickelten. Dieser ist bis heute noch immer von Bedeutung, wenn moderne Phänomene erklärt werden sollen. In diesem Abschnitt sollen die neuen Ansichten und Absichten der Nationalstaaten erklärt werden und somit den historischen Teil über Lateinamerika zum Abschluss bringen. In weiterer Folge wird speziell auf die Geschichte der drei Sprachen im Kontext der Nationen der ausgewählten Rapper eingegangen.

Seit der Antike war Mehrsprachigkeit in einem urbanen Kontext und in einem Staat eher die Norm als die Ausnahme. Mit der Schaffung der Nationalstaaten und den Ideen, dass ein Volk in einem Staat lebt, änderte sich dies. Die private und ökonomische Ebene war oft der Schauplatz von Mehrsprachigkeit, wogegen der öffentliche Sektor meist von einer oder zwei Sprachen dominiert war. Dies waren meist die vorherrschenden Sprachen der Städte oder Staaten, in denen die Gesetze verabschiedet wurden (Easlick 2018, S. 126). Besonders die Ideen der europäischen Aufklärung fanden bei den Befreier*Innen der lateinamerikanischen Staaten großen Anklang. Diese Ideen kamen über Frankreich nach Spanien und von dort in die Kolonien der neuen Welt. Die Oberschicht der Criollos, die sich seit der Eroberung gebildet hat und die ab dem 17. Jahrhundert viele prominente Positionen in der Kirche, an Gerichten, in der Verwaltung und im Militär innehatte, wurde mit der Zeit der richtige Empfänger für die Ideen der Aufklärung (Encyclopaedia Britannica 2018).

Die starke Position der Criollos änderte aber nichts an der mittlerweile vorherrschenden linguistischen Situation – im Gegenteil: Sie verstärkte diese noch weiter. Als México unabhängig wurde, konnten schätzungsweise nur ca. 30.000 Menschen im Staatsgebiet schreiben und lesen. Durch den Fortschrittsgedanken aus Europa, der oft Armut und Unwissenheit mit den lokalen Sprachen und Kulturen verband, wurde in der Schule besonders das Lernen der spanischen Sprache forciert. Nachdem die verschiedenen Staaten von Spanien unabhängig geworden waren, verhielten sich die höheren Schichten in den ehemaligen Kolonien schnell selbst wie Kolonisatoren. Da es nicht viel Austausch zwischen den Schichten gab, verschlechterte sich die Situation der Bevölkerung teilweise: Wo in der Kolonialzeit die Sprachen unberührt blieben, wurde nun mit allen verfügbaren Mitteln Spanisch durchgesetzt – ein Ziel, das von den Spaniern nicht einmal in 340 Jahren Kolonialisierung erreicht worden war. Die Ideen der Befreiung und der Freiheit wurden stets mit der Kultur und der Sprache aus Europa verbunden und nicht mit den lokalen Sprachen und Kulturen (Sánchez und Dueñas 2002, S. 289 – 290). Dadurch bildete sich mit der Zeit ein höheres Prestige für das Sprechen der spanischen Sprache heraus (vgl. 3.2.3).

Um in diesen jungen Nationen ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu schaffen, bedienten sich diese Staaten wie viele andere auch einer gemeinsamen Religion, ethnischer Zusammengehörigkeit, gemeinsamer Traditionen und Symbole. Zu diesen Symbolen der Zusammengehörigkeit zählt auch die Musik, die als gemeinsame Tradition eine starke Rolle spielt, sowie eine gemeinsame Sprache, die dies alles miteinander verbindet (Conell und Gibson 2003, S. 118). Die jeweiligen Entwicklungen der einzelnen Staaten, die seit dem Erreichen ihrer Unabhängigkeit verschiedene Wege einschlugen, haben auf ihre Art und Weise zur Zurückdrängung und Diskriminierung der ursprünglichen Sprachen geführt. Einerseits ist diese Diskriminierung eine Fortführung der kolonialen Ereignisse, andererseits haben einige Staaten versucht, ihre kulturelle Vergangenheit zu akzeptieren.

Eine der großen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts wird es sein, die Sprachen der ursprünglichen Bevölkerungen zu bewahren und zu pflegen. Jeder Staat muss dafür seinen eigenen Weg finden, wobei die zunehmende Globalisierung und die verstärkte Verwendung von Englisch als internationale Sprache diese Aufgabe alles andere als erleichtert. Beispielsweise erkennt Panamá nur die spanische Sprache als offizielle Sprache der Republik an. Das Gesetz Nr. 88 von 2010 erkennt zwar sieben weitere Sprachen auf dem Staatsgebiet an,

dies bedeutet aber noch lange keine Gleichstellung mit dem Spanischen. Mit der Zeit wurden einige Verfassungen in Lateinamerika geändert und diese akzeptieren nun andere Sprachen neben dem Spanischen als gleichwertig. Ein gutes Beispiel dafür ist die Verfassung von Bolivien aus dem Jahre 2009: Diese Verfassung erwähnt Spanisch und 36 weitere Sprachen als gleichwertig und widmet 14 weitere Abschnitte dem Thema der Mehrsprachigkeit. Zu erwähnen ist auch die Verfassung Paraguays, in der Spanisch und Guaraní als gleichwertig angesehen werden und somit Guaraní in der die Verwendung über den Gebrauch anderer ursprünglicher Sprachen gestellt wird (Corral Pérez 2015, S. 112 – 113).

Wie die drei Beispiele aus den verschiedenen Verfassungen zeigen konnten, haben die verschiedenen Staaten einen gänzlich eigenen Umgang mit ihrer nicht nur spanischsprachigen Bevölkerung. Auf Grund der Herkunft der Rapper, die im Rahmen dieser Arbeit interviewt wurden, wird in den nachfolgenden Abschnitten die aktuelle Situation in deren Heimatländern genauer beleuchtet. Diese Vorgehensweise soll gewährleisten, die Hintergründe zu ihren persönlichen Beweggründen besser verstehen und vergleichen zu können.

4.3 Details zur Herkunft der ausgewählten Rapper

Wie bereits in Abschnitt 4.2.3 beschrieben wurde, haben sich verschiedene Volks- und Sprachgruppen im Laufe der Geschichte verschiedene Niveaus der Anerkennung ihrer Sprachen und Kulturen erkämpft. Dies war während der Kolonisierung und nach der Unabhängigkeit von Spanien ein langwieriger Prozess, der auch heute noch andauert. Dieser Abschnitt soll die Geschichte und die Herkunft der drei Sprachen und der dazugehörigen Kulturen, denen die interviewten Rapper angehören, genauer darstellen. Mit dieser kulturellen und geschichtlichen Basis wird anschließend die Auswertung der Interviews und des zusätzlichen Materiales in Angriff genommen.

4.3.1 Vorgeschichte der Mayasprachen in México

Die Kultur der Maya entwickelte sich etwa ab 2000 v. Chr. im Süden des heutigen México, Honduras und Guatemala. Die größte Entfaltung der Kultur wird etwa um das Jahr 500 n. Chr. datiert. Als die Spanier*Innen das erste Mal auf diese Kultur trafen, war deren Zenit bereits überschritten. Das Volk der Maya errichtete zahlreiche Städte, Tempel und Pyramiden, wovon einige erst im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden. Im Gegensatz zu den Azteken und Inka waren die Maya in Stadtstaaten organisiert, die auch untereinander in

Konkurrenz standen. Gegen Ende des 10. Jahrhunderts n. Chr. vermischte sich die existierende Maya-Kultur in ihrem Gebiet mit der Kultur der Tolteken. Dies löste eine 200 Jahre andauernde Renaissance aus.

Die Kultur der Maya beinhaltete ein kompliziertes Schriftsystem, das bis heute noch große Rätsel aufgibt. Leider wurden auf Grund der Bemühungen der Spanier*Innen so gut wie alle Handschriften vernichtet. Bis heute erhalten geblieben sind nur drei, maximal vier Maya-Handschriften¹⁹. Die Maya-Kultur kannte die Verwendung eines sehr genauen Zahlensystems, das vermutlich auf der Berechnung des Sonnenjahres basierte. Die kalendarischen Berechnungen der Maya, die unter anderem aus ihren Himmelsbeobachtungen resultierten, waren wesentlich genauer als die europäischen Berechnungen zur Zeit der Renaissance. Dies ist besonders bemerkenswert, da die Maya nicht über optische Instrumente, Sand- oder Wasseruhren verfügten (Wußing 2009, S. 28 – 33).

Die erste Erwähnung Yucatáns stammt von Hernández de Córdoba aus dem Jahre 1517. Dieser war eigentlich auf dem Weg von Cuba in Richtung Bahamas, um von dort Sklaven nach Cuba zu bringen. Als diese mit ihren Schiffen auf starke Sturmwinde trafen, fanden sie sich drei Wochen später in einem unbekannten Gebiet wieder. Als die Spanier*Innen an Land gingen, fragten sie die Einheimischen, wie dieses Land denn heißen würde. Die Antwort der Einheimischen war „Tecetan“, was in ihrer Sprache „Ich verstehe dich nicht“ bedeutet. Aus dieser Verwechslung leitete sich der heute geläufige Name Yucatán ab (Prescott 1911, S. 141). In der Geschichte ist es relativ oft vorgekommen, dass Namen aus verschiedenen Sprachen in anderen Sprachen falsch ausgesprochen oder falsch interpretiert wurden. Auf diesem Wege haben sich diese Wörter in den Sprachgebrauch anderer Sprachen geschlichen. Diesen Vorgang erwähnte auch Pat Boy in seinem Interview. Er sagte in Bezug auf gewisse Ortsnamen auf der Halbinsel Yucatán:

„Cancún está anteriormente era en maya es Cu-cáan, Cu-cáan, entonces, ellos Cu-cáan no lo pueden pronunciar o sé no, Cancún. Tulum, que significa, la oria de la tierra, Tul-uúm, se dice Tul-uúm, y ellos llegaron Tulum. Por algo otra cosa digamos, no se otra comunidad que... que es, de así como hay varios comunidades acá que esten españolizados no, no, no están así. Como maya-um, la palabra Maya

¹⁹ Zu den bekannten Werken zählen die Codices, die heute in Dresden, Madrid und Paris lagern (Wußing 2009, S. 31).

está hecho en español, antes se decían ma-ya-auúm, no éramos muchos. Significaba la traducción ma-ya-auúm. Entonces, llegaron hace pues dijeron mayao, mayao, entonces se fue cortando Maya. Pues la palabra nació Maya” (Pat Boy 2018: TC 18:05).

Das Nichtverstehen der Einwohner in den neu entdeckten Gebieten hielt die Conquistadores jedoch nicht davon ab, in das neu entdeckte Land einzudringen. Hernández de Córdoba war von den Steinbauten der Maya-Kultur, die er auf der Halbinsel vorfand, schwer beeindruckt, zumal etwas Vergleichbares auf den karibischen Inseln nicht gefunden wurde. Die Spanier*Innen beeindruckten auch die Anzeichen für eine weit entwickelte Kultur, z. B. intensive Bodennutzung, goldene Ornamente und feine Stoffe der Einheimischen (Prescott 1911, S. 142).

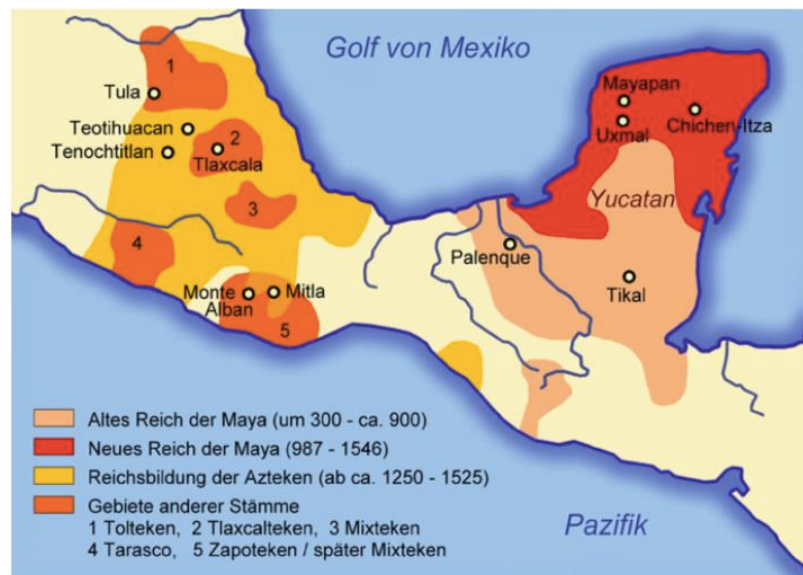


Abbildung 2: Kulturen Mittelamerikas, Wußing 2009, S. 23

Nachdem Hernández de Córdoba in Cuba Bericht von seinen Entdeckungen abliefern, wurden mehrere Expeditionen auf die Halbinsel entsandt, um die Kulturen Méxicos zu unterwerfen. Unter den Conquistadores fanden sich bekannte Namen wie Juan de Grijalva, Hernán Cortés und Francisco de Montejo. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts trafen Franziskanermönche ein, um die lokale Bevölkerung zum Christentum zu bekehren. Wie in Abschnitt 4.2.2 erwähnt bedienten sich diese auch der lokalen Sprachen. Die wohl aktivsten Linguisten ihrer Zeit waren der Franziskanermönch Villalpando, der bereits 1571 das erste Maya-Wörterbuch erstellte, und Diego de Landa. Besonders Diego de Landa ist eine kontrovers diskutierte Persönlichkeit: Er ließ zwar unzählige Maya-Bücher verbrennen, hinterließ aber auch sehr viele Aufzeichnungen über diese Kultur. Sein Werk „Relación de las cosas de Yucatán“ von 1566 ist noch heute eine wichtige Basis für die Forschung in diesem Bereich. Auf der Halbinsel Yucatán fand Hernán

Cortés auch La Malinche²⁰: Diese multilinguale Frau sollte in weiterer Folge bei der Eroberung Méxicos noch eine wichtige Rolle als Übersetzerin spielen. Die Maya leisteten von Anfang an starken Widerstand gegen die eindringenden Spanier – trotz aller Bemühungen wurde ihr Territorium aber 1542 unter spanische Kontrolle gebracht. Die Maya mussten während der Kolonialzeit sowie nach der Unabhängigkeit von Spanien viele traurige Erfahrungen im Kampf um ihre Rechte hinnehmen. Dieses Volk trat jedoch mit stets wachsendem Selbstbewusstsein für seine Kultur, Sprache und Lebensweise auf (Kolmer 2006, S. 180).

In México ist das yucatekische Maya die zweithäufigsten gesprochene Maya-Sprache; laut verschiedenen Quellen reicht die Sprecherzahl von 800.000 (Berger 2015) bis 1,2 Millionen (Kolmer 2006, S. 180). Auch um den Sprechern mehr Respekt und Anerkennung zu erweisen, wurde die Verfassung Méxicos 2015 in yucatekisches Maya übersetzt. Dies wurde kurz nach dem „International Day for Indigenous People“ verkündet (Berger 2015). Laut Kolmer ist nach dem Maya K`iche` das yucatekische Maya die zweithäufigste gesprochene Maya-Sprache der über 30 Sprachen dieser Sprachfamilie. Diese Sprache wird in den Bundesstaaten Campeche, Yucatán und Quintana Roo in México sowie im Norden und im Zentrum Belizes gesprochen. Obwohl eine Standardisierung und Rechtschreibung 1980 im „Diccionario Maya Cordemex“ festgesetzt wurde, existieren viele Schreibweisen parallel zueinander. Maya wird vor allem am Land und im Familien- und Freundeskreis als Nähesprache gesprochen. Durch die zunehmende Verwendung des Spanischen in der Gesellschaft und die fortschreitende Urbanisierung beeinflusst Spanisch das yucatekische Maya stark. Im yucatekischen Maya gibt es, wie auch in vielen anderen Sprachen, Sprachpuristen, die auf eine reine Verwendung des Maya plädieren. Dies ist jedoch eher Theorie als gelebte Praxis, besonders da sich die Standardisierung nur langsam durchsetzt (Kolmer 2006, S. 180 – 182).

Die Situation für Angehörige indigener Völker ist in México noch immer schwierig. Laut Luis Raúl González Pérez, dem Präsidenten der nationalen Kommission der Menschenrechte, leben noch immer etwa sieben von zwölf Indigenen in Armut (Berger 2015). Trotz schwieriger Lebensbedingungen – oder gerade deswegen – hat sich die Sprache der Maya bis heute erhalten.

²⁰ La Malinche, eine bedeutende Figur in der Geschichte Méxicos: Ihr ursprünglicher Name war vermutlich Mallinali; da die Spanier den Einheimischen mit ihrer Taufe spanische Namen gaben, wurde sie zu Marina. Doña Marina, wie sie die Spanier nannten, war vermutlich ein Abkömmling einer Nahuatl sprechenden Adelsfamilie. Angeblich wurde sie Cortés im Februar 1519 mit 20 anderen Sklavinnen übergeben. Da ihre Muttersprache Nahuatl war und sie auch Maya beherrschte, war sie eine Schlüsselfigur in der weiteren Eroberung und Unterwerfung der Azteken. Sie war auch die erste Christin in México und die Mutter des ersten adeligen Mestizos: Martín, ihr und Cortés' gemeinsamer Sohn (McBride-Limaye 1988, S. 1).

Besonders in Familien oder Ortsnamen im Bundesstaat Yucatán finden sich nur wenige Namen von Städten, die nicht an die Maya-Kultur erinnern. Ausnahmen sind hier die von den Spanier*Innen gegründeten Städte Mérida und Valladolid sowie Siedlungen, die Namensänderungen erhalten haben, z. B. Molas, Cepeda, Cosgaya oder Städte, die später gegründet worden sind, z. B. Progreso. Diese aus dem spanischen stammenden Namen stellen in Yucatán aber die Ausnahme dar (Kolmer 2006, S. 189 – 190).

4.3.2 Pat Boy, der Produzent

Einer der interviewten Rapper wurde in einem kleinen Dorf, in dem hauptsächlich yucatekisches Maya gesprochen wurde, geboren. Vor diesem geschichtlichen und sprachlichen Hintergrund (vgl. 4.2.1) sollen nun Ausschnitte aus dem Interview behilflich sein, um die Person hinter Pat Boy besser kennenzulernen. Sein Name ist Jesús Cristóbal Pat Chablé (Pat Boy 2018: TC 01:12), er ist 26 Jahre alt und wurde am 24.12.1991 geboren (Google 2 2018). Er stammt aus dem Dorf José María Pino Suarez, das im mexikanischen Bundesstaat Quintana Roo liegt (Pat Boy 2018: TC 01:31). Pat Boy ist der einzige interviewte Künstler, der angegeben hat, Spanisch nicht als erste Sprache erlernt zu haben:

“Cuando yo crecí, en mi casa hablo más maya, y allá en la escuela, pues cuando uno va a la escuela comienza a necesitar el español. Yo a los 7 años comencé a aprender el español.” (Pat Boy 2018: TC 03:41)

Heute lebt Pat Boy in Mérida, Yucatán. Er war der erste Rapper, der auf die Idee gekommen ist, in Maya zu rappen. Den Anstoß dazu gab aber ein anderer Künstler:

“Ehm, en el género rap pues creo que, porque no había, no sé, no lo habían experimentado, pero yo desde anteriormente del 2000 existió rap, desde... no raperos sino que cantantes en cumbia, en reggae, en pop, rancheras, otros tipos de géneros, pero en lengua maya. Pero yo vi un artista que se llama Santos Santiago en el 2002, pegó su canción, estuve mucho de gira por todo el país mexicano, y este... entrevistaron mucho en la tele y cantaba en maya, pero de allí pues, como que me llamo la motivación, pero no, no seguí, ya después de casi 5 años, pues me atreví a hacer lo que es rap maya.” (Pat Boy 2018: TC 21:43)

“Desde el 2005 comenzamos a escribir canciones con mi hermano, eh... solo que lo hacíamos en el español, y de allí se desintegró el grupo y me convertí yo en

solista en el 2009, creando el primer rap en lengua maya en el estado de Quintana Roo.” (Pat Boy 2018: TC 02:22)

Der Song, über den Pat Boy spricht, nennt sich *Sangre Maya* und wurde am 9.11.2012 auf YouTube veröffentlicht. Bis heute (21.11.2018) hat dieser Song 188.680 Views (El Cima und Pat Boy 2012). Es handelt sich um eine Zusammenarbeit mit seinem Freund „El Cima“ und laut der Selbsteinschätzung von Pat Boy war es auch sein erfolgreichster Song (Pat Boy 2018: TC 47:20). Das Lied weist einige Elemente von Code-Switching auf: Teilweise betrifft es nur einzelne Wörter wie „Sangre Maya“, teilweise werden auch ganze Textpassagen in Spanisch gesungen. Der Großteil dieses Songs wird aber auf Maya gesungen. Für diesen Song liegt leider keine Übersetzung vor, darum wird er, obwohl er nach Angabe des Künstlers der erfolgreichste ist, nicht weiter beachtet. Aus der Motivation dieses Erfolges heraus entstand über die Jahre ein Projekt mit dem Namen ADN²¹ Maya, das Pat Boy stets weiter vorantrieb und mit aller Kraft unterstützte:

“Y aquí, trabajo mi proyecto lo que es ADN Maya donde soy promotor cultural para otros artistas y otros jóvenes de la península. Donde trabajamos con artistas, como 20 artistas entre DJ, grafiti, rap en lengua maya y videoclips. Yo dirijo los videoclips, que hago por todos los artistas.” (Pat Boy 2018: TC 06:40)

Wie gut zu erkennen ist, befasst sich das Projekt mit verschiedenen Säulen der Hip-Hop-Kultur (vgl. 4.1), nur das B-Boying fehlt. Pat Boy macht somit seinem Namen alle Ehre – der Künstlernamen, den er für sich ausgewählt hat, bedeutet in seiner Sprache nämlich:

“Sí Carlo, eso (Pat) significa darle forma a algo, crea algo nuevo como Pat, y la palabra Pat Boy pues viene del inglés y es como la fusión musical del maya con el que viene del otro lado del inglés ¿no?” (Pat Boy 2018, 01:59)

Wie durch diese Thematik gut zu erkennen ist, haben sein Projekt und die Arbeit, die er darin investiert, einen identitätsstiftenden Aspekt und er ist sich seiner Hybridität durchaus bewusst (vgl. 3.2.2, 3.2.3). Seine Persönlichkeit auf der Bühne hat ihm dabei geholfen, sich auch im normalen Leben mehr für sein Volk zu interessieren:

²¹ ADN ist die spanische Abkürzung für DNA.

“Por qué antes no tenía ningún interés sobre, quienes son los mayas o algo así, solo viví a día, y ya en el transcurso de hacer rap en maya pues comencé a investigar sobre..., más sobre qué son los mayas, de dónde yo vengo, mis raíces, mi cultura, conocer gente, otros artistas plásticos, otros artistas escritores, todo eso y veo que tiene una gran... una gran gente que trabaja sobre esto de la cultura maya, sobre la resistencia para que no se pierda la lengua ¿no?” (Pat Boy 2018: TC 04:44)

Seine Beweggründe, auf die in der Textauswertung der Songs noch genauer eingegangen wird (vgl. 5.2.1), sind jedoch schon besser ersichtlich geworden. In den Interviews haben die Künstler verschiedene Gründe genannt, warum sie begonnen haben zu rappen und warum sie dies weiterverfolgen. Pat Boy sagte z. B. über seine Motivation:

“Sí, estamos trabajando (proyecto ADN Maya) con los jóvenes para motivarles a... a que no se avergüencen de quiénes son, de dónde vienen, que... pues uno puede trabajar de lo que tiene de la tierra, o del idioma, o de la tradición, o de la cultura, por eso somos nosotros los mayas, podemos como se dice..., demostrar o sobre difundir, porque es algo nuestro. Y ese proyecto es totalmente independiente, lo hacemos con nuestros propios recursos. Vendemos playeras, discos, con unos conciertos, todo eso, el dinero que se recarga con eso, yo me mantengo trabajando con niños, porque yo me dedico 100% a eso.” (Pat Boy 2018: TC 08:57)



Abbildung 3: Pat Boy in den USA, ADN MAYA Producciones, gepostet am 30.11.2018²²

Diese groben Informationen über México, die Mayas und den Künstler Pat Boy sollen die Grundlage dafür schaffen, die Texte dieses Künstlers besser zu verstehen. Wie Abbildung 3 zeigt, war Pat Boy im November 2018 in San Francisco in den USA und hatte die Möglichkeit, dort mehrere Auftritte zu absolvieren (Pat Boy 2018: TC 11:35). Ansonsten – so teilte er im Interview mit – finden die Auftritte hauptsächlich in México statt. Dort durfte er aber durchaus auch schon auf großen Festivals wie dem Cubre Tajin und dem Tec Maya mitwirken.

4.3.3 Vorgeschichte des Quechua in Perú

Die Verbreitung des Quechua²³ in Perú und anderen Teilen Südamerikas ist nicht ohne die historische Verflechtung mit dem Reich der Inka²⁴ zu betrachten, darum wird dieser Abschnitt einen kleinen historischen Überblick über dieses Reich und einige Entwicklungen bis heute

²² Link:

<https://www.facebook.com/ADNMayaFilms/photos/a.509094915959917/1046735305529206/?type=3&theater>
[abgerufen am 15.12.2018]

²³ Es gibt mehrere Schreibweisen für diese Sprache. In Ecuador wird die Sprache z. B. Quichua genannt. In dieser Arbeit wird die Schreibweise Quechua aus Perú verwendet (vgl. Thompson und Lamboy 2012, S. 95).

²⁴ In dieser Thesis wird generell vom Reich der Inka gesprochen, da Inka ein männlicher Adelstitel ist, der einer kleinen Gruppe der Bevölkerung zukam. Die Bezeichnung der Inka als Volk wäre daher irreführend. Die Gesellschaft der Inka ist durchaus mit einer feudalen Gesellschaft in Europa zu vergleichen: An ihrer Spitze stand der so genannte Sapá Inka, der als direkter Abkomme der Sonne gesehen wurde. In der gesellschaftlichen Rangordnung folgten dann Adelige, Priester, Offiziere, Baumeister, Bauern und zuletzt Kriegsgefangene (Wußing 2009, S. 36 – 37).

beinhalten. Nach der Bearbeitung der historischen Grundlage wird auf die Sprache und den Rapper genauer eingegangen.

Wie bereits erwähnt fanden die Spanier im Zuge ihrer Eroberung großer Teile Lateinamerikas (im Gebiet des heutigen Perú und darüber hinaus) ein existierendes Reich mit einer funktionierenden Verwaltung vor. Ab dem Jahr 1532 eroberten die Spanier unter der Führung von Francisco Pizarro das Reich der Inka, das sich zur Zeit seiner größten Ausdehnung von Südkolumbien bis Mittelchile erstreckte. Das Verwaltungsgebiet der Inka wies dabei eine Länge von etwa 4.500 km und eine Breite von etwas über 500 km auf. Quellen aus der Zeit vor der Eroberung, die Schriftzeichen verwendeten, fehlen allerdings (Hintringer 2013, S. 28). Die Inka hatten ihre eigene effiziente Form der Übermittlung von Botschaften: die sogenannten Quipus²⁵. Die Verwaltung funktionierte, da die Inka auf ihr System der Kommunikation zurückgreifen konnten. Dieses System wurde aber wie die Handschriften der Maya zu einem Großteil von den Spaniern zerstört, nachdem diese ihre Funktion und ihren Wert erkannt hatten (InWEnt GmbH 2005, S. 19).

Dieses große Reich war noch ein relativ junges Reich²⁶: die Inkas begannen etwa im 15. Jahrhundert mit der Ausdehnung ihres Einflussbereiches. Dies geschah von ihrer Hauptstadt Cuzco im peruanischen Hochland aus. Die Verwaltung der Inka schaffte es, ein gewaltiges Straßennetz aufzubauen und das große Territorium zu verwalten. Das Netz aus Wegen und Straßen, die das ganze Territorium verbanden, verlief um die 18.000 km kreuz und quer durch die Anden. Die Königsstraße der Inka, die bis in das 19. Jahrhundert der längste nachgewiesene Verkehrsweg der Menschheitsgeschichte war, war 5.200 km lang. Dieser Weg verlief über

²⁵ Das Informationssystem der Quipus funktionierte, indem an einer Hauptschnur verschieden lange Schnüre in verschiedenen Farben befestigt wurden. Die Farben kennzeichneten dabei Gegenstände oder Begriffe und die Knoten übernahmen die Aufgabe der Zahlen. Auf diese Weise konnte Informationen über Ernteerträge, Tribute, Menschen und Tiere einfach übermittelt werden. Der Überbringer musste jedoch dem Empfänger die Nachricht erklären. Läufer verbanden über die zahlreichen Wege die verschiedenen Regionen des Gebietes miteinander und stellten die Kommunikation sicher (Wußing 2009, S. 37).

²⁶ Die spanischen Quellen der Geschichtsschreibung sind wieder mit Vorsicht zu genießen: Der Großteil der Kommunikation, der heute noch aus dieser Zeit erhalten ist, wurde von Spanier*Innen für Spanier*Innen verfasst und deckt darum nur zu einem kleinen Teil die Ansichten der vorgefundenen Völker ab. Vieles, was aus der Zeit vor der Eroberung überliefert ist, geht heute noch auf Sagen des Volksmundes zurück. Leider stehen einige dieser Sagen auch im Widerspruch zueinander: Ähnliche Varianten beschreiben die Gründung des Inkareiches in der Hochebene von Cuzco um die Mitte des 11. Jahrhunderts (Hintringer 2013, S. 28). Andere Quellen schreiben den Ur-Inkas bis in das 12. Jahrhundert eine Lebensweise als Bauern und Nomaden südlich des Titicacasees zu (Wußing 2009, S. 36). Der Inhalt der Sagen und Legenden beschreibt einen göttlichen Befehl, die Stadt Cuzco zu gründen. Ab dem 15. Jahrhundert begannen die Inka ihr Territorium kontinuierlich zu erweitern, bis es unter dem Inka Huayna Capac, der von 1493 bis 1527 an der Macht war, seine bereits beschriebene maximale Ausdehnung erreichte (vgl. Hintringer 2013 sowie Wußing 2009).

Gebirgspässe von Quito im heutigen Ecuador bis nach Valparaiso im heutigen Chile (Wußing 2009, S. 36 – 37).

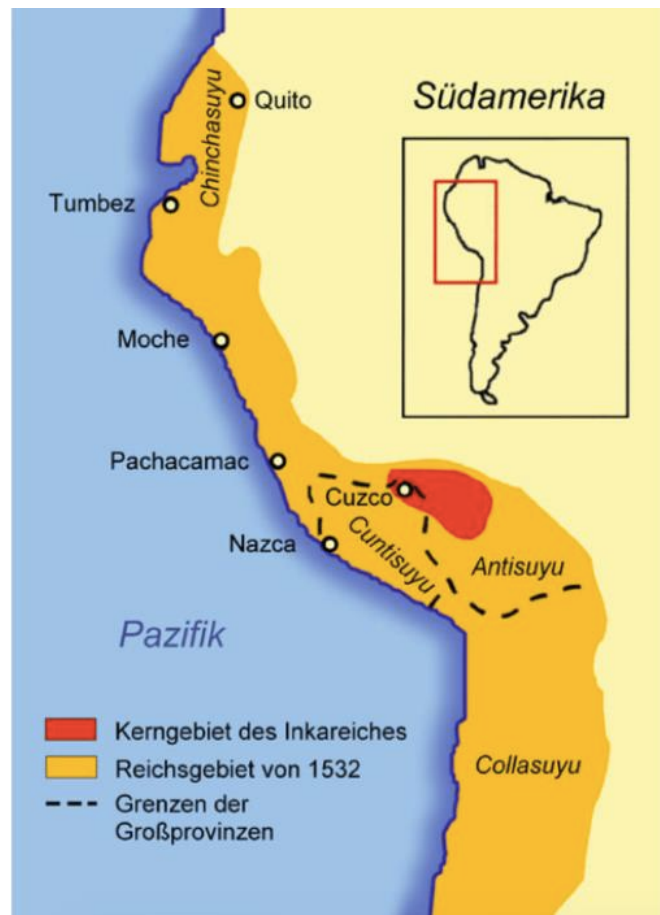


Abbildung 4: Reich der Inka, Wußing 2009, S. 34

1528 erreichten die Spanier*Innen zum ersten Mal den Norden des Inka-Territoriums. Dabei fanden sie ein Reich vor, das durch innere Auseinandersetzungen um die Nachfolge des Inka²⁷ stark geschwächt war. Nach der Ermordung Atahualpas im Juli 1533 kollabierte das Inkareich samt seinen vorhandenen Institutionen und die Spanier*Innen zerstörten im selben Jahr dessen Hauptstadt Cuzco und gründeten diese neu (InWEnt GmbH 2005, S. 19).

Bis zum Jahre 1572 entwickelte sich um Vilcabamba ein neues unabhängiges Inkareich, das die Spanier*Innen schließlich auch eroberten. Diese töteten als Warnung an alle

²⁷ Nach dem Ableben von Huayna Capac, der sich selbst Pacacutec nannte, kam es zwischen seinem erstgeborenen Sohn Huáscar und seinem Lieblingssohn Atahualpa zu kriegerischen Auseinandersetzungen um die Nachfolge. 1532 konnten die Spanier Atahualpa in Cajamarca gefangen nehmen (Hintringer 2013, S. 28 – 30). Atahualpa bot Pizarro an, den Raum, in dem er gefangen wurde, bis zu der Höhe, die er mit seiner ausgestreckten Hand erreichen konnte, mit Goldgegenständen füllen zu lassen. Als Pizarro vor Verwunderung nicht gleich antwortete, bot der Inkaherrscher an, den benachbarten Raum auf die gleiche Höhe zweimal mit Silber füllen zu lassen. Laut den Aufzeichnungen der Spanier wurde die Arbeit des Einschmelzens der wertvollen Gegenstände Goldschmieden der Inka überlassen, die mehr als einen Monat benötigten, um diese Aufgabe zu erfüllen (Prescott 1904, S. 130 – 164). Dieses Ereignis ist unter anderem ein Grund dafür, warum Gold- und Silbergegenstände der Inka so selten sind.

Aufständischen den letzten Inkaherrscher Túpac Amaru I am Hauptplatz von Cuzco. Der bedeutendste Aufstand von Nachkommen der Inka ereignete sich um 1780 unter dem Anführer Túpac Amaru II. Als Konsequenz dieses Aufstandes wurde sowohl die Kultur der Inka als auch deren Sprache Quechua verboten. Bereits 1535 wurde Lima als Hauptstadt des Vizekönigreiches Perú unter der Herrschaft der Spanier gegründet (Hintringer 2013, S. 31).

Wie in Abschnitt 4.2.2 bereits beschrieben wurde, bedienten sich die Kolonisatoren bereits am Anfang zur Verbreitung des christlichen Glaubens der Sprachen der Einheimischen. 1545 erlies der Bischof von Lima aber schon die Anweisung, den Kindern Spanisch beizubringen. Die Erwachsenen wurden davon teilweise verschont, da das Erlernen einer neuen Sprache mit fortgeschrittenem Alter als zu schwierig erachtet wurde (Sánchez und Dueñas 2002, S. 283 – 284). Gute Positionen in der Verwaltung setzten eine gute Kenntnis des Spanischen voraus (vgl. 4.2.2). Dies hatte zur Folge, dass Spanisch schnell ein höheres Prestige gegenüber dem Quechua und anderen Sprachen erreichte. Diese Bevorzugung der Kolonialsprachen zieht sich bis heute wie ein roter Faden durch die Geschichte Lateinamerikas und Perús.

Mit der Loslösung von Spanien 1821 wurde in einem Dekret der Freiheits- und Gleichheitsgrundsatz für alle peruanischen Staatsbürger durch General José San Martín erlassen. Theoretisch besaßen damit alle Bürger*Innen – auch die ursprüngliche Bevölkerung und Analphabeten – das Wahlrecht. Gesetzlich wurde dies 1847 zwar verankert, 1898 aber wieder abgeschafft. Da sich der peruanische Staat nach der Unabhängigkeit von Spanien als moderner Staat entwickeln wollte (vgl. 4.2.3), wurde die Verwendung des Spanischen weiter gefördert. Im 19. Jahrhundert wurde durch verschiedene Erlässe und Gesetze sichergestellt, dass die indigene Bevölkerung weiter ausgegrenzt blieb. Mit der Verfassungsänderung von 1920 wurde ein Artikel zum Schutz der indigenen Bevölkerung aufgenommen. 1979 wurde das allgemeine Wahlrecht wieder in die Verfassung aufgenommen (Hintringer 2013, S. 32).

Die Zahl der Quechua-Sprecher*Innen in Perú liegt je nach Quelle in etwa bei 4 Millionen (Thompson und Lamboy 2012, S. 140). Es wird vermutet, dass die Sprecherzahl in ganz Südamerika zwischen 7 und 10 Millionen liegt. Da bei Volkszählungen nicht genau nachgefragt wird und Quechua ein niedrigeres Prestige als Spanisch aufweist, verleugnen Sprecher*Innen bisweilen auch, dass sie diese Sprache sprechen. Dieses Phänomen ist bei vielen indigenen Sprachen zu beobachten. Die Sprecherzahlen des Quechua haben jedoch im Vergleich zu Volkszählungen, die vor über 30 Jahren durchgeführt wurden, in vielen Staaten abgenommen.

In Perú hat es Quechua 1975 wieder in den Rang einer offiziellen Amtssprache geschafft. Da Quechua der Überbegriff einer Sprachfamilie ist, die in verschiedenen Varianten gesprochen wird, hat es trotz mehrmaliger Versuche von 1946 bis 1983 gedauert, sich auf eine einheitliche Schreibweise zu einigen, die sich nun langsam durchsetzt (Hintringer 2013, S. 51 – 56). Seit 2006 kann auch Google in Quechua genutzt werden und viele Internetseiten und Literatur stehen zur Verfügung (Hintringer 2013, S. 81). Quechua-Sprecher*Innen haben sich dahingehend stark verändert, wie sie im Bezug zu ihrer Sprache stehen. Trotz der Tatsache, dass diese Sprache eine grundlegende Rolle in der Identität, Gemeinschaft und Kultur bildet, hat sich der Standpunkt zusehends in Richtung Scham, diese Sprache zu sprechen, entwickelt. Auch viele Eltern lernen den Kindern nicht mehr Quechua als erste Sprache, sondern bevorzugen Spanisch. Zwar sind diese Phänomene nicht überall zu beobachten, aber es lässt sich ein genereller Trend ausmachen (Thompson und Lamboy 2012, S. 142).

4.3.4 Liberato Kani, der Befreier

Nachdem der historische Hintergrund zu Perú und zur Sprache Quechua etwas erläutert wurde, sollte der Kontext um den Rapper Liberato Kani etwas besser verständlich sein. Sein richtiger Name ist Ricardo Flores Carrasco, er wurde in Lima geboren und ist 25 Jahre alt (Liberato Kani 2018: TC 02:28). Die Sprache, die er als erste erlernte, ist Spanisch. In Kontakt mit Quechua trat er, als seine Mutter starb und er für eine Zeit zu seiner Oma in das peruanische Hochland musste (Fowks 2016). Im Interview hat er diese prägenden Ereignisse wie folgt beschrieben:

“A ver, ehm, yo nací en Lima, y a los 9 años viajé a Umamarca que es, es un distrito que pertenece a Apurímac, Apurímac Andahuaylas. Viajé a Andahuaylas, que pertenece a Apurímac, a los 9 años y allí estuve viviendo con mi abuela por 3 años, por 3 años estuve viviendo en un pequeño pueblito que se llamo Umamarca. Y allí donde conocí, no, allí fue mi primer este contacto con el idioma quechua.” (Liberato Kani 2018: TC 02:21)

“Esa fue la primer, o sea, la primera vez que tuve contacto con el quechua, fue que me ante, los no amigos del colegio de la primaria, los chistes, las bromas que hacían los niños y allí conocí el quechua, de una manera alegre ¿no?, ¡graciosa! Y luego, ya fui conversando con... con mi abuela. Ni si quiera sabía cómo..., cuál era el nombre de este idioma, simplemente, yo me relacionaba con... con el idioma que hablaban todos del pueblo y poco a poco fui siendo parte también de él, del pueblo, de Umamarca.” (Liberato Kani 2018: TC 03:43)

Seine Liebe und sein Talent zu Rap entdeckte Liberato Kani in der Sekundarstufe in Lima. In dieser Zeit formierten sich einige seiner Freunde zu einer Gruppe, die sich „Quinta Rima“ nannte. In dieser Umgebung lernte Liberato Kani die Hip-Hop-Kultur kennen (Liberato Kani 2018: TC 12:03) und fing an, seine ersten musikalischen Schritte zu wagen:

“Ah... porque cuando estaba estudiando acá en Lima, en la secundaria, en el tercer año de secundaria, el primer, la primera, la primera, como es que te diría... a ver..., el primer arte que conocí, que tuve allí cerca, cerca fue el hip-hop, fue la cultura del hip-hop, porque alumnos en el colegio hacían beat box, beat box hacían... (unv.) hacían freestyle, beat box, hacían grafitis. Claro no a nivel profesional, pero lo hacían ¿no?, gente que cantaban unas cosas. Y yo era un alumno totalmente distraído en otras cosas no, en el fútbol o en el dibujo, más no sabía que considera hip-hop, y allí fue dónde como compartiendo con mis amigos conocí el hip-hop. Y me fue gustando el beat box, me fue gustando el beat box, hacer sonidos con la boca para que un amigo improvise. Y allí poco a poco, conocí el hip-hop y empecé a rapear, empecé a rapear en el año 2010 más o menos, 2009 – 2010, 2010 comencé a rapear, a formar un pequeño grupo, de rap en castellano nada de quechua.” (Liberato Kani 2018: TC 11:27)

Wie aus dieser Aussage ersichtlich wird, hat sich auch bei Liberato Kani ein Umfeld gefunden, in dem die Säulen der Hip-Hop-Kultur (vgl. 4.1) gepflogen wurden. Die einzige Säule des Hip-Hop, die auch hier keine Anhänger gefunden hat, war laut seiner Aussage das B-Boying. Eines Tages ermutigte einer der Freunde Liberato Kanis ihn dazu, doch etwas in Quechua zu rappen:

“Justamente una, en una de esas reuniones con mis compañeros de mi grupo, de que se llamaban 5. Rima, 5. Rima, allí donde me propone un amigo no: ¿Oye por qué no haces un rap en quechua? Y allí nace, esta idea ¿no? de puede ser música en quechua.” (Liberato Kani 2018: TC 12:03)

Etwas später in seiner Karriere trat Ricardo als Solokünstler auf. Für diesen weiteren Schritt wählte er den Künstlernamen Liberato Kani. Was dieser Name für ihn bedeutet, kann er am besten selbst beschreiben:

“Liberato significa eso ¿no?, amante de la libertad, hombre, hombre libre, eso es el significado de Liberato.” (Liberato Kani 2018: TC 03:54)

“Fue un nombre que me gustó mucho porque en estos momentos difíciles de mi vida conocí la música, y mmm, me liberé un poco más ¿no?, me sentí un poco más libre.” (Liberato Kani 2018: TC 04:34)

“Agregué la palabra Kani, que significa soy ¿no? Liberato Kani.” (Liberato Kani 2018: TC 05:25)

Liberato Kani ist also eine Fusion aus den Sprachen Spanisch und Quechua und bedeutet grob übersetzt „Befreier seiner selbst“. Mit seiner Arbeit hat er sich, wie er sagt, auch aus einer schwierigen Zeit in seinem Leben herausgekämpft. Heute lebt er in Lima und ist Student der Geschichte, später will er einmal Lehrer werden. Mit Hilfe seiner Musik hat er es auch schon nach Europa geschafft, letztes Jahr war er für die Marke Perú in Berlin:

“Sí, una semana estuve en Berlín con... estuve con la marca Perú, me llevaron ellos, o sea de acá el ministerio de turismo, no sé que cosa... kaina, Prom, Prom Perú creo que se llama, sí, se llama Prom Perú.” (Liberato Kani 2018: TC 07:13)

Diesen internationalen Erfolg von 2017 wird Liberato Kani dieses Jahr noch übertreffen können. Seit der Veröffentlichung des Albums *Rimay Pueblo*²⁸ im Jahre 2016 hält er häufiger Auftritte ab (Fowks 2016). Die Auftritte in Perú finden aber größtenteils in Lima statt:

“Recién este año voy a viajar a varios, a cuatro países. Ehm, dos países de Latinoamérica y voy a estar en Madrid ¿no?, en noviembre. Recién voy a viajar, pero, si he viajado afuera de Lima, en Perú, afuera de Lima, pero muy pocas veces, más veces ha sido acá en Lima, no tanto, si...” (Liberato Kani 2018: TC 34:29)

Laut diversen sozialen Medien besuchte Liberato Kani in diesem Jahr Cuba, Santiago de Chile, Madrid und Städte an der Ostküste der USA. In den verschiedenen Städten der USA hat er stets Auftritte absolviert und war auch zu Veranstaltungen an Universitäten eingeladen. Mit seinen diversen Aktivitäten gilt Liberato Kani als Botschafter einer jungen aufblühenden Jugendkultur

²⁸ Im Spanischen bedeutet „Rimay Pueblo“ laut dem Interview mit Fowks „voz popular“. Im Deutschen würde dies in etwa dem Wort „Volksmund“ entsprechen. Wörtlich übersetzt aus dem Spanischen bedeutet das Album „beliebte Stimme“.

in Perú, die sich ihrer indigenen Wurzeln mehr und mehr bewusst wird (University of Pennsylvania 2018).



Abbildung 5: Werbung auf Facebook für Auftritte, Liberato Kani, gepostet am 21.10., 07.10., 29.10., 17.11.2018²⁹

Diese Informationen sollen nach demselben Prinzip über jeden Rapper einen standardisierten Überblick liefern. Liberato Kani ist laut seinen Angaben der erste Rapper, der in Quechua in Perú rappt. Darum kann er nicht auf ein Netzwerk zurückgreifen, wie es in México bereits vorhanden ist (vgl. 4.3.2). In der Auswertung der Songs wird von Liberato Kani der Song *Kaykunapi* genauer behandelt. Laut ihm ist es bis jetzt sein erfolgreichster Song und er hat ihm zu seinem Durchbruch verholfen (Liberato Kani 2018: TC 49:11).

Um nun Coñoman, den dritten interviewten Rapper, besser zu verstehen und dessen Beweggründe genauer zu beleuchten, wird Coñoman aus Chile im selben Verfahren wie schon Pat Boy aus México und Liberato Kani aus Perú behandelt.

²⁹ Link: https://www.facebook.com/pg/LiberatoKaniPeru/photos/?ref=page_internal [abgerufen am 15.12.2018]

4.3.5 Vorgeschichte des Mapudungun in Chile

Mapudungun, die Sprache der Volksgruppe der Mapuche, auch bekannt unter den Namen Mapuche oder Araukansich, ist eine Sprache, die in Chile und im angrenzenden Argentinien von etwa 250.000 Menschen gesprochen wird (Pache 2014, S. 346). Verschiedene Autor*Innen kommen auf ähnliche Daten bei der aktuellen Anzahl an Sprecher*Innen dieser Sprache: 1982 wurden in Chile noch 202.000 Sprecher*Innen und im Jahr 2000 ca. 100.000 Sprecher*Innen in Argentinien geschätzt. Aktuellere Schätzungen weisen eine starke Verschiebung nach Chile auf. Aktuell wird vermutet, dass etwa 250.000 Sprecher*Innen des Mapudungun in Chile leben und nur noch ca. 8.600 in Argentinien (Zúñiga und Olate 2017, S. 357). Somit ist Mapudungun die Sprache mit den wenigsten Sprechern unter den drei genauer betrachteten Sprachen.

Mapudungun weist laut einigen Autor*Innen Ähnlichkeiten mit Quechua und Aymara aus dem Hochland der Anden und mit Sprachen aus dem Amazonasbecken auf, was im Hinblick auf die Verbreitung dieser Sprachen und Mapudungun durchaus bemerkenswert ist. Die Dialekte im Mapudungun unterscheiden sich nicht sehr stark voneinander, was auf eine relativ junge Verbreitung der Sprache schließen lässt (Pache 2014, S. 348). Übersetzt bedeutet Mapuche in etwa Folgendes: „mapu“ bedeutet Land und „che“ bedeutet Leute. Mapuche sind also die Leute des Landes – dies unterstreicht die wichtige Verbindung mit ihrem Territorium, dem Wallmapu (Contreras Saiz 2016, S. 4).

Die spanischen Eroberer landeten bereits 1552 in der damaligen Region der Mapuche und gründeten unter der Leitung von Pedro de Valdivia Siedlungen im Gebiet der heutigen Stadt Temuco. Diese wird jedoch auf das Jahr 1833 datiert (Gavilán 2016, S. 7). Die Gesellschaft der Mapuche war im Unterschied zu den vorher beschriebenen Beispielen der Maya und Inka in verschiedenen Gruppen organisiert, die eine gemeinsame Sprache und Kosmvision teilten. Diese verschiedenen Gruppen wiesen Unterschiede in ihrem Organisationsgrad, der Art der militärischen Organisation und in ihrer Subsistenz auf. Je nach den vorhandenen Umweltbedingungen waren einige sesshafte Ackerbauern, während andere Jäger und Sammler waren. Im Gegensatz zu den Inkas und Mayas bildeten die Mapuche keine zentralisierten Machtzentren, sondern widersetzen sich den Versuchen einer Zentralisierung. Die Mapuche lebten auf einem sehr großen Gebiet, das sich über die Anden vom Pazifik bis zum Atlantik ausdehnte. Auf der Seite des Pazifiks im heutigen Chile reichte ihr Gebiet vom Fluss Bío-Bío bis zur Insel Chiloé. Im heutigen Argentinien reichte ihr Gebiet von einer Linie zwischen

Mendoza über Córdoba nach Buenos Aires im Norden bis ungefähr zum Rio Negro im Süden (Contreras Saiz 2016, S. 4).



Abbildung 6: Wallmapu ancestral, El Libertario³⁰

Einige Gruppen der Mapuche waren aber trotz der großen Entfernung zum zentralen Andenhochland durchaus in Kontakt mit den Inkas – spätestens ab dem Ende des 15. Jahrhunderts, als das Reich der Inka unter Tupaq Yupanki seine Ausdehnung bis in den Norden Chiles erreichte. Auch Ähnlichkeiten in den drei Sprachen Quechua, Aymara und Mapudungun lassen sich in etwa auf diese Zeit schätzen. Diese Parallelen lassen auf einen Kontakt zwischen den Völkern schießen, durchaus auch im Kontext von Zwangsansiedelungen andiner Völker unter den Inkas auf dem Gebiet der Mapuche (Pache 2014, S. 350).

Die historische Situation der Mapuche in Chile und ihrer Sprache, dem Mapudungun, unterscheidet sich von der anderer Volksgruppen: Die Mapuche schafften es, gegen die spanische Krone ihr Gebiet zu verteidigen. Spanien erkannte die Souveränität der Mapuche-

³⁰ Link: <http://periodicoellibertario.blogspot.com/2017/12/wallmapu-territorio-mapuche-mujeres-que.html> [abgerufen am 15.12.2018]

Völker in ihren Territorien in 36 internationalen Verträgen an. Der letzte dieser Verträge ist der Vertrag von Negrete, der 1803 geschlossen wurde. Die Situation veränderte sich jedoch stark nach der Unabhängigkeit Chiles von Spanien (Gavilán 2016, S. 6 – 7): Bis in das 19. Jahrhundert war Mapudungun traditionell auch die Sprache der Fischer*Innen an der chilenischen Küste (Pache 2014, S. 346). Eine zentrale Rolle in der kollektiven Erinnerung der Mapuche an vergangene Ereignisse spielen die „Weupife“, die „Ül“ und die „Epew“. Die Weupife können als Wächter der Erinnerung innerhalb einer Gruppe gesehen werden. Diese sind im Allgemeinen Männer, die das Wissen über viele vergangene Ereignisse im Gedächtnis bewahrten und an nachfolgende Generationen weitergeben. Die Ül sind Gesänge der Mapuche. In diesen Liedern kommen besonders Konflikte mit Huinkas, Erinnerungen an Familienangehörige und epische Ereignisse vor. Die Ül werden bei Zeremonien im Alltag von ganzen Gruppen gesungen und bilden so einen wichtigen Bestandteil der Erinnerung ganzer Gruppen. Die Epew sind Erzählungen, die mehr von Naturbeobachtungen und der Kosmovision der Mapuche handeln. Diese kollektiven Formen der Erinnerung funktionierten so gut, dass die chilenischen Streitkräfte, die Mapuche-Territorium besetzten, gezwungen waren, jene geographischen Punkte zu erobern, die in den Erinnerungen erhalten geblieben waren (Contreras Saiz 2016, S. 5 – 6).

Chile konstituiert sich heute als Staat, in dem Spanisch die einzige offizielle Amtssprache ist. Dies entspricht aber nicht der Realität, da auf dem heutigen Staatsgebiet auch die Sprachen Aymara, Quechua, Atacameño, Mapudungun, Chono, Kawashkar, Selknam, Yagán und Vananga gesprochen werden und wurden. Einige dieser Sprachen sind bereits ausgestorben, während andere sich in verschiedenen Stadien der Bedrohung befinden. Heute leben in Chile etwa 64 % der Sprecher*Innen des Mapudungun in Städten, was bedeutet, dass sich die Identität der Mapuche auch zu einem großen Teil in einem urbanen Umfeld abspielt (Lagos, Espinoza und Rojas 2013, S. 405). Der interviewte Rapper Coñoman bildet dabei keine Ausnahme. Seine Verbundenheit und auch die der Mapuche mit dem Land ihres Volkes bringt er in seinem Song *Reivindicación* zum Ausdruck. Am Ende dieses Songs wird diese Botschaft eingeblendet:

„Este vídeo va dedicado a todos mis peñi y lamngen³¹ que por diferentes situaciones históricas y políticas se encuentran viviendo bajo el yugo de la sucia ciudad

³¹ Peñi und Lamngen bedeuten im Mapudungun Brüder und Schwestern (Mapuche.nl 2018).

Santiago. Reivindicación, es un mensaje de fuerza y unidad para recuperar lo que verdaderamente nos pertenece.“ (Coñoman 2017: TC 4:34)

Die historisch starke Verbindung, die die Mapuche stets zu ihrem Land hatten, geht dabei langsam verloren. Auch das tägliche Sprechen der Sprache ist in der Stadt nicht immer möglich. Die Kinder der Mapuche werden bei ihrer Einschulung in Chile nur in Spanisch unterrichtet und nicht in der Sprache ihrer Ahnen. Diese Sozialisierung zur Mehrheitsgesellschaft trägt weiter zum Verlust der Sprache bei. Über 90 % der Mapuche haben Spanisch als ihre erste Sprache erlernt, darum können sich auch etwa 80 % der Sprecher nicht effektiv und passend in Mapudungun in jeder Situation artikulieren. Auch in ländlichen Gebieten sind diese Phänomene zu beobachten. Geschuldet ist dies zum Teil den großen Medien und der Kirche, die ihre Botschaften und Programme ausschließlich in Spanisch verbreiten. Diese Umstände verursachen einen langsamen Wechsel von Mapudungun zu Spanisch. Nicht einmal die nationale chilenische Vereinigung für indigene Entwicklung (CONADI) sieht es als Anforderung an, dass ihre Angestellten eine indigene Sprache sprechen (Lagos, Espinoza und Rojas 2013, S. 405 – 406).

Die Sozialisierung der Mapuche unter chilenischem Einfluss und die andere Darstellung der Ereignisse der Geschichte wird in einem Song von WAIKIL genauer thematisiert: In *Taiñ Wirintukun Mapuche* geht er auf das Thema der anderen Geschichtsdarstellung und der Verwendung einer Schrift aus Stoffen ein (vgl. 4.1.1). Die schwierigen Umstände, unter denen viele Mapuche in Chile leben, schlägt sich auch in den Texten von Coñoman nieder. Um diese und den interviewten Rapper besser zu verstehen, wird im nächsten Abschnitt wiederum ein autobiographischer Teil folgen.

4.3.6 Coñoman, der urbane Mapuche

Der vorherige Abschnitt über die Geschichte der Mapuche in Chile soll erneut einen groben Überblick über die Situation in diesem Land gewährleisten. In Interview mit dem Rapper Coñoman, das in insgesamt drei Teilen erfolgte, die eine Gesamtlänge von 01:44:22 haben, ergriff dieser oft die Möglichkeit, sich zu der Situation seines Volkes in Chile zu äußern. Warum er zu diesen Ansichten kommt, die teils im Gegensatz zu den Aussagen der anderen Rapper stehen, wird nun zu erläutern versucht.

Sein kompletter Name ist Christopher Hernan Coñoman Moreno, er ist Mapuche von Seiten seiner Mutter. Cristopher ist 23 Jahre alt und wurde 1995 in Peñalolen, einer Kommune nahe Santiago de Chile, geboren (Coñoman 2 2018: TC 02:55). Da es im spanischen Sprachraum die Regel ist, dass die Kinder als ersten Nachnamen jenen des Vaters und danach den der Mutter tragen, lies Cristopher seine Nachnamen tauschen, damit seine Kinder den Mapuche-Nachnamen Coñoman weiterführen können:

“Eh, yo soy mapuche por parte de mamá, que es decir que mi apellido mapuche que es Coñoman estaba en segundo, en segundo lugar. Yo nací llamándome Cristopher Moreno Coñoman. Entonces eh, yo hace algún tiempo, hace más o menos casi 2 años, yo creo ya..., o un año y medio por ahí... inicio un proceso judicial con el fin de invertirme mis apellidos. Porque aquí en Chile el apellido de la mamá va segundo y el apellido del papá va primero. Yo como soy mapuche por parte de mamá, eh, inicié este proceso para que mi apellido mapuche quedara en lo primero con el fin de que mis hijos y mis hijas tuvieron el apellido mapuche. Ya eh, entonces bueno ese es mi nombre, hoy en día ya que lo tramité, el proceso judicial está completo. Mi nombre legalmente hablado es Cristopher Coñoman Moreno, ya pasó a primer lugar el apellido mapuche. Por ende, la partida de nacimiento de mi hija, por ejemplo, yo tengo una hija ya, eh, ya va a ser, ella va a tener mi apellido mapuche y no mi apellido no mapuche.” (Coñoman 2 2018: TC 01:51)



Abbildung 7: Coñoman Oficial, gepostet am 02.12.2017³²

32

Link:
<https://www.facebook.com/Conoman.PaginaOficial/photos/a.130165041011132/130164704344499/?type=3&theater> [agberufen am 15.12.2018]

Dieser eindeutig gut überlegte identitätsstiftende Prozess des Tauschens der Nachnamen, damit die Kinder diesen weiterführen können, ist äußerst bemerkenswert: Durch diese Handlung wird sich der Name Coñoman, der in Mapudungun in etwa die Bedeutung „lila Condor“³³ hat, noch ein paar Generationen länger halten. Auch die Geschichte, wie Coñoman in Peñalolen aufgewachsen ist, spiegelt die Realität für viele Mapuche wider. Diese sind oft ein marginalisierter Teil der Gesellschaft und haben es schwer, vom Staat Chile ernstgenommen zu werden. So war auch die Kindheit von Coñoman in Peñalolen:

“Ehm, bueno como muchos mapuches, como mucho peñi y lamngen a nosotros nos toco vivir, nacer y desenvolvernoss en un contexto urbano, en un contexto de urbe la ciudad y muchas veces también en un contexto periférico. A sea en la periferia cierto, donde..., donde fuimos desplazados, yo me iba decir desplazado y marginado para..., para sentarme allí, para vivir allí. Yo nací en esta comuna que te digo Peñalolen, después yo me crié en un campamiento, un campamiento es una toma de terreno. Una toma, una ocupación de un terreno que, bueno Santiago eh, antes en los 80, en lo 90 no era tan, no estaba tan urbanizado como está en la actualidad, o sea, era más semi rural, ¿no sé si me entiendes?, había más campo, había más plantaciones de cosas, más chacras que dicen aquí. Chacra es una plantación de distintas cosas, o sea era más campo antes. Y allí, por lo tanto, había más terreno, más terreno disponible. No estaba todo urbanizado, y uno de esos terrenos, por allí por el año 1999 había un terreno aquí en Peñalolen que era de un empresario, el empresario se llama Miguel Nasur³⁴. Miguel Nasur era dueño de muchas hectáreas de terreno que estaban, si no me equivoco, estaban desocupadas, no se estaban ocupando. Entonces, varias familias, cientos de familias, de hecho, miles de familias, se organizaron e hicieron una, ehm, familias que no tenían casa, hicieron una ocupación, una toma de este terreno de Miguel Nasur. Entonces eso

³³ Coñoman schrieb in einem kurzen Chat auf Facebook am 11.10.2018, in dem ich ihn nochmals zu einigen Details fragte, dass sein Name „Condor modado“ bedeutet. Nach weiterem Nachfragen wurde mir am 10.12.2018 von Coñoman per Chat mitgeteilt, dass dies ein Schreibfehler war und es „morado“ bedeutet – „morado“ ist das spanische Wort für die Farbe Lila/Violett.

³⁴ Miguel Nasur ist ein Ex-Fußballspieler, Bankier und Unternehmer aus Chile mit Wurzeln in Palästina. Unter anderem war er ein Eigentümer der gelben Stadtbusse in Santiago, er ist der Besitzer des Fußballclubs Santiago Morning und hält noch Beteiligungen an anderen Sportclubs, unter anderem in den USA. Sein Geschäftsimperium umfasst auch Hotels, Casinos und Großgrundbesitz an Farmen. 1999 erwarb er das Land in Peñalolen für \$150 Millionen. 2010 nach einem Urteil des Obersten Gerichtshofes erhielt der Unternehmer \$12 Milliarden (Osorio 2018). Auf Grund der unklaren Schreibweise in dem Artikel ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um chilenische Pesos handelt und keine US\$. Dieser Unternehmer verkörpert geradezu viele Dinge gegen, die sich die Mapuche zur Wehr setzen (vgl. Coñoman Interview 3: TC 01:04:40).

fue como en el año 1999, y allí yo me creí, una de estas familias era la mía, una de estas familias fue la que se tomó el terreno igual. Empezando por carpas no más, viviendo en carpas, ¿conoces las carpas? Viviendo en carpas, para posteriormente construir pequeñas casas, pequeñas mediaguas que se llaman aquí, que son casas de madera simples, y allí empezaron a construirse para, ehm, subiendo el nivel por decirte, de las casas. Pero entre eso hubo un proceso de mucha lucha por ganar el terreno. Un proceso de resistencia, porque la gente estaba ilegalmente allí, tendrían que correrla cada cierto tiempo habían desalojos, llegaban los pacos, la policía allí, a desalojar, etc. Allí cuando la cosa que vi, allí llegó mi familia, llegué yo, yo tenía como 4 años, y allí viví, viví en el campamiento, me creí en el campamiento de Peñalolen hasta cómo, hasta el 2007, tenía como 11 años, 12 años yo. O sea que viví como de los 4 hasta los 11 a 12 más o menos, eh, posterior a eso, salió una solución habitacional, entre comillas, que fueron, allí nos sacaban del campamiento no. No, bueno la gente luchó por su casa y nos dieron casa en, en otro lado, en otro lugar, nos reubicaron. También, en la comuna de Peñalolen seguimos. Y allí a nosotros nos tocó desenvolvernó, no después nos fuimos a esta nueva poblacionalmente donde vivimos, y allí estamos, aquí estamos, estamos hoy en día vivimos en las casas que fue la solución habitacional de esta toma de terreno. Eso más o menos... más o menos como mi historia de este sentido y bueno..., y el apellido, lo de Coñoman hace referencia. Es mi apellido más que nada, es mi apellido y lo quise reivindicar también en mí, en mi ser rapero, en mi chapa rapera, quise reivindicarlo así que... Nunca en verdad me, nunca me llamó mucho la atención buscarme un sinónimo o un nombre artístico, si no que quise, quise reivindicar mi identidad y por eso soy Coñoman tanto como persona como rapero.” (Coñoman 2 2018: TC 06:43)

Coñoman wuchs also im Umfeld von Peñalolen auf – unter der ständigen Angst, mit seiner Familie vertrieben zu werden. Als erste Sprache erlernte er, wie viele andere Mapuche auch, zunächst das Spanische. Mit Mapudungun beschäftigte er sich ca. ab seinem 15 Lebensjahr, wie er im Chat auf Facebook vom 11.10.2018 schrieb. Wie er am Ende seines langen Zitates erwähnt, ist sein Nachname Coñoman – darum hat er sich nicht Gedanken über einen passenden Künstlernamen machen müssen, denn dieser Name ist genauso er, wie er diesen Namen trägt. Coñoman ist der jüngste Künstler unter den interviewten Rappern, er ist auch erst vor relativ kurzer Zeit auf den Rap als seine künstlerische Ausdrucksform gekommen:

“Solamente sabía que existía (hip-hop y rap) cuando era niño. Solamente estaba allí, pero yo, no me preocupaba de eso cuando era niño. Pero cuando fui creciendo eh, ya empecé a escuchar yo directamente rap, entonces a oír, empecé a inclinarme por allí por algunos exponentes que me gustaron, siempre me gustó harto el rap en español, nunca fui mucho del rap gringo en verdad, nunca fui mucho del rap estadounidense siempre me gustó más el rap latino en español, eh..., y entonces bueno cuando yo me fui integrando a la cultura hip-hop, eh, llegó un punto en el que decidí eh, ser parte directa o sea, llegó un punto en que decido en convertirme en MC, en escribir mi tema, en escribir música, escribir mis canciones. Y eso pasó por allí por el año eh, 2013 – 14 o sea como hace 4 años atrás. Como 4 años aproximadamente debo llevar rapeando, porque antes de eso igual siempre me gustó escribir, pero escribía para mí, no escribía en formatos más, más personales, escribir me acuerdo cuando..., antes de rapear, escribía poesía, cosas que me llamaban la atención, eh, pero como en ese año en el 2013 cuando yo tenía como 18-17 años por ahí, eh, empecé a rapear, allí dije ¡ya!, ahora voy a rapear, y allí empecé con todo eso, a pulirme, a aprender.” (Coñoman 2 2018: TC 10:25)

Obwohl Coñoman erst seit wenigen Jahren rappt, hat er durchaus schon Bühnenerfahrung gesammelt. Sein erstes richtiges Konzert, in dem er der Main-Act war, hatte er am 6. Oktober 2018 in Curicó, einer Stadt im Süden Chiles gegeben (Coñoman 3 2018: TC 39:04). Als ich ihn nach unserem Interview nochmals per Facebook kontaktiert hatte, schrieb er mir, dass das Konzert für ihn sehr positiv verlaufen sei. An Bühnenerfahrung, wenn auch in einem etwas anderen Stil, hat es bei ihm sicherlich nicht gemangelt. Er ist nämlich eine Zeit lang als U-Bahn-Künstler durch die U-Bahn von Santiago gefahren, um seine Familie zu ernähren:

“Si allí por lo general en el metro, cuando trabajaba en el metro, eh, mucha gente, mucha gente se interesaban, despertaba su interés cuando yo me ponía hablar en mapudungun porque algo súper poco visto en la ciudad. Yo cero que, bueno yo de la escena mapuche yo soy creo el único que, que sacó esto a la calle, al metro, eh, de forma consistente, de forma sólida un buen tiempo, porque esto es como más de un año saliendo, bueno, incluso más quizás eh, saliendo a mostrar el rap mapuche al metro. Yo estuve viviendo, estuve trabajando de esto durante mucho tiempo, muchos meses, y sosteniendo a mi familia con esto.” (Coñoman 3 2018: TC 30:57)

Wie ersichtlich wurde, kommen die drei ausgewählten Rapper aus sehr verschiedenen Umgebungen. Die drei Lebenswege sind sehr individuell, genauso wie die Geschichten ihrer Völker. Dieser grobe Überblick sollte aber im nächsten Kapitel im Hinterkopf behalten werden – besonders, wenn im Abschnitt (vgl. 5.2) die Songtexte und deren Hintergründe ausgewertet werden.

5 Die Fusion der Kulturen

Dass sich die Rapper im vorangegangenen Kapitel bereits mit einigen Aussagen aus ihrem Leben präsentiert haben, hat es ermöglicht, sich schon ein grobes Bild über die interviewten Künstler und deren Lebensumstände zu machen. Um das musikalische Umfeld etwas genauer zu beleuchten, wird im Folgenden ein kurzer Blick auf die Musikindustrie und die Produktionsbedingungen in den Ländern geworfen. Nachdem die Situation in den Ländern der Rapper beschrieben wurde, wird dazu übergegangen, die Texte der ausgewählten Songs mit Hilfe der Rapper zu erläutern, um zu sehen, was hinter den Texten steckt.

5.1 Rapper helfen Rappern

Jeder der interviewten Rapper hatte seine eigene Meinung über die Möglichkeiten der Musikindustrie in seinem Land. Dieser Abschnitt soll einen kleinen Überblick über die Produktionsbedingungen liefern, die die Rapper in ihren Umgebungen vorfinden. Dies soll keine reelle fundierte Bestandsaufnahme der Musikindustrie in den jeweiligen Ländern sein, sondern nur den subjektiven Eindruck der interviewten Künstler wiedergeben. Die wahrscheinlich größten indigenen Hip-Hop-Netzwerke – ohne diese direkt miteinander in Konkurrenz setzen zu wollen – existieren in México und in Chile. Pat Boy ist mit seinem Projekt ADN Maya in Yucatán schon lange aktiv und steuert von Mérida aus sein Netzwerk:

„En mi proyecto creo somos 20, a parte de..., de nosotros hay otros raperos como te comentaba. Actualmente lo vi hay como 100, no sé, 100 entre todos en la península, pero de mi colectivo somos 20 nada más. A parte de mi colectivo hay otros que rapean en otras comunidades, pero un calculo que yo tengo de que existen 100 raperos mayas en la península ¿no?. No los he ido a contar, pero escuchaba sus canciones en YouTube eh, o los he visto en Facebook. Eh, hay bastante, lo que yo apoyo son 20, los que estoy apoyando. Y estamos al estarnos para sacar la nueva

como, catolin el 2019 para otros (unv.) entrar el colectivo. Ehm, lo que hay, veo que hay otros raperos, pero no tienen tanto el apoyo para sobresalir rápido, de lo que quieren ¿no?. Eh, muchos es..., estancan porque no tienen un apoyo sobre videoclips, publicidad, y todo eso ¿no?. Eso, a mí me dificultó mucho para comenzar a rapear, porque no habían colectivos donde yo puedo escribirme y que me den a conocer rápido. Entonces se le comentó a los chavos, yo duré casi 3 años para darme a conocer un poquito bien. A ellos, solo invertieron mi tiempo en 3 meses, y eran súper conocidos por todo el internet. Y le decían no ves, está así más fácil todo de (unv.). Porque yo antes iba a tocar puertas, periódicos, rádios, televisiones y todo. Todavía tengo todo el contacto, entonces es más fácil levantar un nuevo artista.” (Pat Boy 2018: TC 20:30)

Pat Boy beschreibt in diesem Zitat den Netzwerkeffekt, den er mit seinem Kollektiv ausübt. Er brauchte noch drei Jahre, um bekannt zu werden, und leistete so Pionierarbeit. Mit seiner Hilfe schaffen es manche Rapper, denen er hilft, heute in nur drei Monaten. Einen ähnlichen Effekt kennt auch Coñoman aus Chile: Auch dort gibt es ein gut funktionierendes Netzwerk an Rappern, die in Mapudungun rappen. Dieses Netzwerk dreht sich, wie Coñoman in seinem Interview sagt, hauptsächlich um eine Gruppe, die sich „Wechekeche ñi Trawün“ nennt:

„WAIKIL salió de ese grupo, WAIKIL se formó allí, y Luanko³⁵ igual, Luanko igual salió de Wechekeche, de hecho, Wechekeche como los pioneros de, los pioneros de la música Mapuche urbana por decir. Porque ellos hacen, hacen hip-hop, hacen cumbia, hacen diferentes estilos, como que hacen muchos estilos en versión mapuche. Con (unv.), y los Wechekeche son como 2 familias, son hermanos ehm, somos..., somos súper unidos igual, o sea, ehm, siempre estamos viéndonos en actividades, en tocatas, y tenemos una relación de cariño igual con ellos, también con Luanko. Y, Claro y así a la vez entre ellos mismos también son, son cercanos, así que, como dice la escena mapuche se conoce todo a, por lo general como, por lo menos aquí en Santiago. Igual en el sur hay mucho, hay muchos exponentes. Pero, lo que somos de aun en Santiago, mmm, somos cercanos igual decir también.” (Coñoman 3 2018: TC 12:14)

³⁵ Gonzalo Luanko, ist wohl der bekannteste Mapudungun Rapper aus Chile. Laut einem Artikel von Mapuexpress macht er dies nicht um berühmt zu werden, ihm geht es darum die Kultur und Denkweise der Mapuche zu verbreiten und auf deren Probleme aufmerksam zu machen (Pérez Soto 2018).

Diesen Netzwerkeffekt aus México und Chile konnte Liberato Kani für Perú leider nicht bestätigen. Er sprach mehr über die Schwierigkeiten, in seinem Land Musik zu machen, und darüber, dass es von außenstehenden Personen oft nicht als sinnvolle Arbeit gesehen wird:

„Es muy difícil para mí hacer música, ¡es recooontradifícil!, porque estás haciendo un rato música acá en la casa, y no se piensan que es una perdida de tiempo no, no, no. Si tu fueras el rapero y estudias, y así tu fueras Liberato y estarías acá en mi casa, no, no durarías ni un media hora haciendo música. Ya abriría algunas cosas que te incomodarían, por ejemplo, la bulla eh, no sé, cualquier otra distracción. Eh, entonces es muy difícil porque no hay un espacio donde uno puede hacer música. Porque lamentablemente en Perú el ser músico independiente no es como un trabajo o como una profesión. Lo ven más parte como un hobby, un pasa tiempo o algo que no tiene tanto sentido, no eh, como algo serio o profesional, por eso es bien difícil hacer música para mí, no, no tengo espacio, no hay máquinas, no, no hay herramientas para poder hacerlo, no ni un punto, simplemente tratar de hacer en el techo o acá, o en la amanecida, no este..., cuando todos están durmiendo aprovechar de hacer unas rimas. Y de armarlas y ir a una casa de alguien, probar, decirle, oye préstame tu parlante, quiero cantar está ¿no?, así, pero..., sería bonito no tener un, al menos un home estudio, un cuarto donde tengas unas paredes acústicas, eh, donde hay algún instrumento, algo donde puedas hacer tus macetas, sería muy bonito, pero lamentablemente no, no he podido tener estas cosas, ojalá se pueda algún día y, pero, de todas maneras con todas dificultades se apoyo sacar todo un disco.” (Liberato Kani 2018: TC 25:31).

Wie diese drei Aussagen der Rapper gut darstellen, ist der Netzwerkeffekt in den Ländern von erheblicher Bedeutung. Da Liberato Kani laut seinen Aussagen der erste Rapper in Perú ist, der in Quechua rappt, fehlt ihm dieses Netzwerk noch, welches in anderen Ländern schon vorhanden ist. Auch die Produktionskosten, die in den Ländern vorzufinden sind, sind eine Hürde für die Künstler. Als diese nach typischen Preisen für die Aufnahme eines Songs gefragt wurden, sind sehr unterschiedliche Antworten geliefert worden:

„Claro, que, por acá todo está caro en tema de producción de músicas, quieres grabar algo te cuesta uhhh, por un tema te cuesta que puede llegar hasta 400 \$³⁶ por un tema y es carísimo para un artista que recién este empezando. Bueno o al menos para un artista que no, no tiene nada que ver con una productora que es independiente, es muy difícil pagar 400 \$, que en Soles serian unos no sé 1.200 Soles³⁷. Y no las productoras, mmm, entonces los artistas que tienen mayores recursos son los que graban en estos estudios grandes no, hay mucho talento, pero lamentablemente no hay el apoyo de algunas productoras no, al menos que puedan ser flexibles con estos grupos para que puedan surgir. Pero no, no pasa eso, no pasa como en Chile que las productoras bien más son las que invierten en ti, o hay precios flexibles, o hay variedades de precios porque hay un montón de productoras, no es como en Colombia. Por eso, peruanos se van a grabar a Colombia, se van a grabar a Chile, a Argentina o que se iba, se van a grabar a Centroamérica, o a Estados Unidos, en Los Ángeles hay unos estudios grabazos, así. Ojalá que algún día cambie todo eso acá en Perú.” (Liberato Kani 2018: TC 29:40)

“Cuando empecé a rapear, ehm, identifiqué al tiro la necesidad más grande si quería hacer música es..., es las cosas técnicas, o sea tenía, ¿con qué grabar? Entonces cuando me di cuenta de eso me acuerdo yo estaba trabajando, tenía un trabajo en ese entonces en el 2015 fue, hace 3 años. Tenía un trabajo, eh, me acuerdo con el primer sueldo que recibí de este trabajo, que fueron no se como 350.000 Peso³⁸ algo así, eh, con este primer sueldo, lo ves que casi todo, yo fui a comprarme, fui a comprarme un micrófono al tiro, un micrófono para grabar. Y como tenía plata me compré un micrófono bueno al tiro, y ese micrófono lo tengo hasta ahora, me gasté casi todo el sueldo en puro micrófono (risas), pero..., pero que feliz porque eso lo necesitaba, lo que quería y hasta el día de hoy el micrófono lo tengo.” (Coñoman 3 2018: TC 29:27)

“Pues cómo tenemos contacto, tenemos en Quintana Roo, otros estudios de grabación que conocemos. La ciudad de México también, pues tengo contacto con otros raperos, me dicen cuando gustes puedes venir. Yo creo que la comunicación

³⁶ Alle folgenden Währungsumrechnungen basieren auf den Kursen vom 29.11.2018, diese wurden auf der Webseite Oanda umgerechnet. 400 \$ = 351,5 €, Kurs 1 € = 1,138 \$ (Oanda, 2018)

³⁷ 1.200 (peruanische) Soles = 311,6 €, Kurs 1 € = 3,822 Soles

³⁸ 350.000 (chilenische) Pesos = 458,2 €, Kurs 1 € = 762,9 Pesos

y el, la red de inflase con todos los artistas que hacen esto. Eh, nos ayudan mucho. Igual allí hay parte también, donde digamos estamos en una etapa donde nosotros, no nos dan fácil que lleguemos a una disquera de Sony, disquera de Warner eh, porque es demasiado caro. También, me imagino que lo que pasa en Perú. Eh, pues tenemos la cierta cualidad que se escucha bien, difundimos con lo que tenemos, pero para llegar a esas disqueras, pues debes tener unos contactos, buenos contactos para hacer un video que te cuesta 15 – 20, un audio entre 5.000 Pesos³⁹ mexicanos o pues lo decir así, pero en el hábito, eh estudios, estudios caseros pues hay muchísima. De eso, depende que cualidad busca, que tipo de artista, yo hice un disco, en Xalapa Veracruz con un estudio profesional, pues me venía costando como 120.000 Pesos⁴⁰, pero eso fue un proyecto del gobierno que lo pagó. Algo que no podría ni pagar, pero aquí en el sureste tu puedes pagar un disco entre 10 a 8.000 Pesos⁴¹ ya todo hecho. Pista, maquilla y todo.” (Pat Boy 2018: TC 33:00)

Wie in diesen Aussagen gut sichtbar wird, variieren die Preise zwischen den Ländern stark. Zwar fehlen diese Daten für Chile, da Coñoman sein eigenes kleines Homestudio hat. Es ist aber davon auszugehen, dass sich die Preise unterhalb des peruanischen Niveaus bewegen. In Perú kostet die Aufnahme eines Songs um die 350 €, während man laut der Aussage von Pat Boy in einem günstigen Studio in México für diesen Preis schon eine ganze CD aufnehmen könnte. Wie ersichtlich wird, ist der Netzwerkeffekt ein nicht zu unterschätzender Punkt bei der Verbreitung von Rap in einem Land. Es gibt immer Pioniere, die den Weg als erste beschreiten, doch diese können in weiterer Folge den nachfolgenden Künstler*Innen helfen und Abkürzungen auf dem Weg zum Erfolg aufzeigen oder Hilfestellung leisten.

5.2 Rap: globaler Spiegel lokaler Vorkommnisse

Nachdem wir die Rapper auf einer persönlichen Ebene etwas besser kennengelernt (vgl. 4.3.2, 4.3.4, 4.3.6) und im vorigen Abschnitt die Produktionsbedingungen, Preise und Netzwerke genauer aus der Sicht der Künstler betrachtet haben, ist es nun an der Zeit, sich den Texten zu widmen. Wie die Auswahl der Künstler zustande gekommen ist, wurde bereits ausführlich in Abschnitt 2.2 beschrieben. Die Lieder, zu denen jeder Künstler in seinem Interview kurz befragt

³⁹ 15.000 – 20.000 (mexikanische) Pesos = 651,2 € – 868,2 €, 5.000 Pesos = 217 €, Kurs: 1 € = 23,02 Pesos

⁴⁰ 120.000 Pesos = 5.209 €

⁴¹ 10.000 – 8.000 Pesos = 434 € – 347,2 €

wurde, waren die vermeintlich erfolgreichsten Songs der Künstler. Vor jedem Interview wurde Recherche betrieben, ob zu dem ausgewählten Lied auch Versionen der Videos mit Untertiteln vorhanden waren. Jeder Künstler wurde zu dem Thema des Songs befragt und darüber, was dieser für ihn bedeutet. Die ausgewählten Musikstücke, über die mit den Künstlern gesprochen wurde, sind folgende:

Künstler	Song	Link	Views auf YouTube bis 29.10.2018	Veröffentlicht
Pat Boy	Vidas Mayas	https://youtu.be/NRLIAqxjOHc	44.475	29.10.2015
Pat Boy	Xiimbal Kaaj	https://youtu.be/x9jhD5tyM80	44.909	31.05.2017
Liberato Kani	Kaykunapi	https://youtu.be/6-qjG6pEWQM	125.888 ⁴²	30.11.2016
Coñoman	Reivindicación	https://youtu.be/8aMs-v8qjRk	11.058	16.12.2017

Tabelle 1: Überblick ausgewertete Titel, eigene Darstellung

Pat Boy war der einzige der interviewten Rapper, der sagte, dass das ausgewählte Stück, über das im Interview gesprochen wurde, nicht sein erfolgreichster Song war:

„Pues la canción más exitosa que hemos hecho se llama Sangre Maya, y yo creo que uno de esos ha pegado mucho, que hice una fusión con un amigo. Y de allí tengo, lo tuve que se llama Vidas Mayas, luego Xiimbal Kaaj, eh, entre otros que he hecho, no tengo videoclips todavía.” (Pat Boy 2018: TC 47:20)

Für Pat Boy war also sein erster Song sein erfolgreichster. *Xiimbal Kaaj* wurde ausgewählt, weil der Song mit automatischen Untertiteln⁴³ ausgestattet ist und das Video zu *Vidas Mayas* spanische Untertitel zeigt. Für *Sangre Maya*⁴⁴ konnte allerdings keine Version mit Untertiteln gefunden werden, darum wird dieser Song in die weitere Betrachtung nicht einbezogen. Coñoman aus Chile hatte eine sehr pragmatische Ansichtswiese, warum sein Video *Reivindicación* bis jetzt sein erfolgreichster Song ist:

„¿La canción más exitosa? Yo creo que hasta el momento ha sido Reivindicación, porque es la única que tiene video. Pero igual en el nuevo disco, en los nuevos

⁴² Vom Song *Kaykunapi* existieren mehrere Versionen auf YouTube, das Video Oficial weist nur 4.247 Views auf, derselbe Song als Video/Letra (<https://youtu.be/qgjuSkNKHZA>) weist unter diesem Link 121.641 Views auf.

⁴³ Untertitel sind ein Service von YouTube und Google, die es ermöglichen, die Sprache automatisch erkennen zu lassen oder manuell Untertitel hinzuzufügen. Es müssen nicht mehr wie früher die Videos direkt mit Untertiteln ausgestattet werden. Der Benutzer kann bei dieser Funktion die Untertitel nach Belieben einstellen, eine simultane Übersetzung in mehrere Sprachen ist möglich (Google 1, 2018).

⁴⁴ *Sangre Maya* weist am 30.11.2018 auf YouTube 188.926 Views auf, veröffentlicht wurde der Song am 9.11.2012 (https://youtu.be/A1hzhf1-_lbw)

discos creo que allí hay más canciones que son más fuertes que Reivindicación.”
(Coñoman 3 2018: TC 55:53)

Im Song *Reivindicación* wird der Teil, der in Mapudungun gesungen wird, mit Untertiteln übersetzt, damit ein breiteres Publikum die Aussagen dahinter verstehen kann (vgl. 3.2.3). Bei dem Song *Kaykunapi* brauchte es etwas mehr Recherchearbeit, da das Originalvideo keine Untertitel beinhaltet. In einer Reportage⁴⁵ über Liberato Kani wurde der Text des Refrains, der in Quechua gesungen wird, übersetzt. Nachdem für alle Künstler ein Beispiel vorlag, in dem der komplette Text verstanden werden konnte, wurden jeweils die Interviewfragen, die thematisch zu dem ausgewählten Song passten, adaptiert.

5.2.1 Songs von Pat Boy und deren Hintergründe

Auf die Frage, was der Song *Ximbal Kaaj* für ihn bedeute, gab Pat Boy eine Erklärung, die laut dem Text auch gut auf einen seiner anderen Songs, *Vidas Mayas*, übertragen werden kann:

„Si, estamos como que más en este trabajo (Ximbal Kaaj) dará conocer lo que, el pueblo Maya no está, como que en la península lo que se trata más como la difusión de la lengua, más sobre eso. Quitar el bullying, hacer que, que no sé avergüencen. Yo cero, que Perú es como que más resistencia, rap mapuche pero más resistencia a otro diferente, en México, en Oaxaca igual también como más resistencia, en el norte de México como que resistencia y publicidad para que aprender la maya, bueno aprender el otro idioma. En la península como que es más, vamos a aprender maya, vamos a motivarlos, aquí son mayas, todo aquí casi no existe lo que es, como resistencia del gobierno, otros de, no hay tanto casi de este tipo de, bueno de resistencia como se hace en Oaxaca que golpean los maestros, roban territorios, tierras como en Yucatán, pues es más como pasivo, todo es más relajado ¿no?, que más directo que es la motivación y la lengua maya es como se siente más viva, más melódica, no es tanto para hacer rap maya agresivo o algo así. No como que no le pega digo yo.“ (Pat Boy 2018: TC 46:39)

⁴⁵ Die Reportage über Liberato Kani wurde in dem Magazin *#puntofinal* auf dem Sender Latina Noticias ausgestrahlt. Das Video auf YouTube wurde am 13.08.2017 veröffentlicht (https://youtu.be/_qo9u09qk7I).

Mit dieser Beschreibung der Situation der Maya in México trifft er einige Textstellen in *Xiimbal Kaaj* und in *Vidas Mayas* sehr gut. In *Xiimbal Kaaj* wird der ganze Song komplett in Maya gesungen. Der Refrain, der von Yazmín Novelo gesungen wird, und die erste Strophe von Pat Boy spiegeln schon sehr gut die Aussage von vorhin wider:

Coro Yazmín Novelo: “Somos caminantes en esta tierra,
sal para ver, témenos mucho por hacer,
tenemos fuerza, se volverá realidad,
tú y yo, nadie más,
somos la raíz de nuestro pueblo,
de la raíz del pueblo maya”

Primera estrofa de Pat Boy: “Vamos al oriente, donde sale el sol, en esta tierra del hombre maya, vamos al mar, vamos a ver todo lo que hay, con alegría, estoy caminando, por todos lugares de nuestro pueblo originario, aquí en la península Yucatán, donde se habla la lengua maya, tú de corazón, de niño, escucha está canción, vamos a aprender maya, que te traigo con todo mi corazón, vamos, vamos niños, todos ustedes los estudiantes, los que van a la escuela, los que van a la escuela.” (Pat Boy, Novelo 2017: TC 1:22)

Der Refrain von Yazmín wird in diesem Song insgesamt dreimal wiederholt. Die Strophen von Pat Boy werden gerappt, darum auch die etwas andere Darstellung des Textes. Der Song und das Video strahlen ein modernes karibisches Lebensgefühl aus. Dieses wird mit karibisch klingenden Instrumenten, Einflüssen und der in dieses Setting passenden Sprache Maya harmonisch abgerundet. Das Video weist ein hohes Maß an Professionalität auf und ist künstlerisch gestaltet – es wirkt fast wie eine touristische Werbung für diese Region Méxicos. Dieses Lied ist eine freundlich klingende Botschaft, die nicht kritisiert. Als Pat Boy in seinem Interview auf die Frage angesprochen wurde, ob es für ihn ein spezielles Gefühl ist, auf Maya zu singen, lautete die Antwort wieder sehr passend als Erklärung:

„Sí, yo el sentimiento que tengo es como un hay que demostrar de si que vivo la, el idioma no sigue exigente y seguimos estando aquí, que es algo bonito, les enseño frases para que ellos las utilicen en su casa, una frase en maya, ehm, motivador de que ellos pueden visitarnos. Somos mayas no andamos con tapa rabos, tenemos

camisas, sol, bermudas, gorras. Pero la sangre lo llevamos en el ADN no.“ (Pat Boy 2018: TC 15:00)

Im Song *Vidas Mayas* wird die Aufforderung, die Pat Boy im Interview erwähnt, die Gebiete der Maya genauer zu betrachten, weil diese dort normal leben, wiederholt. *Vidas Mayas* zielt mehr auf die Alltagsidentität der Maya ab. Hauptthemen sind das harte Leben, das mit viel Arbeit bewältigt wird, und dass die Maya auch fleißige Mexikaner*Innen sind:

“Los que viven en el sureste y en México se hayan, representando al estado y lo hago con mi canto, soy de nacimiento 100 por ciento mexicano. Son bien trabajadores quienes son los meros mayas, los que viven en el sureste y en México se hayan, representando al estado a lo hago con mi canto, soy de nacimiento 100 por ciento mexicano. Acérquense todos para que todos cantemos, en este sonido no se acaba, quiero que todos lo brinquemos, los jóvenes y los abuelos, toda la gente de este pueblo, felices y contentos unidos en el centro.” (Pat Boy 2015: TC 0:51)

Der Song *Vidas Mayas* klingt wesentlich minimalistischer als *Xiimbal Kaaj*: in *Vidas Mayas* werden karibisch klingende Instrumente mit Trompeten gemischt. *Vidas Mayas* ist aus dem Jahre 2015 und *Xiimbal Kaaj* aus dem Jahr 2017, der künstlerische Werdegang des Rappers kann eindeutig nachvollzogen werden. Am Anfang des Videos zu *Vidas Mayas* stellt Pat Boy sogar auf einer Karte dar, in welcher Region und an welchem Ort dieses Video und dieses Lied hergestellt wurden. Diese Identifikation und Präsentation des Ortes und der Herkunft ist ein stark identitätsstiftendes Element dieses Songs, das auch oft bei anderen Rappern vorzufinden ist. Die ausgewählte Textstelle zeigt, wie schon beschrieben, die Zugehörigkeit zum mexikanischen Staate auf. Der Werdegang, den der Künstler in diesen zwei Jahren bestritten hat, macht einen großen Sprung in Richtung einer professionellen Optik und eines sehr gut abgemischten Sounds. Auf starke Hip-Hop-Elemente und einen Bass-betonten Hintergrund wurde bei den untersuchten Songs von Pat Boy verzichtet – seine Hip-Hop-Elemente sind der Rap und die Anwendung der Sprache Maya.

Wie Pat Boy schon in seinem Interview sagte: „Wir sind Mayas, wir gehen nicht mit einem Lendenschurz durch die Gegend, wir haben Hemden, Sonne, Bermudas, Mützen.“ Ganz nach dieser Idee vereint er eine Subkultur, die sich in der Bronx gebildet hat, mit der Sprache seines Volkes. Dabei spiegelt er die für ihn existierende Realität wider: den Kampf nach Anerkennung

in der mexikanischen Gesellschaft und den Wunsch, von der restlichen Bevölkerung als gleichwertig angesehen zu werden. Mit seinem Kollektiv ADN Maya repräsentiert er dies auch: Einen Teil seiner Erlöse erwirtschaftet er mit dem Verkauf von CDs, T-Shirts und Mützen (vgl. 4.3.2), die groß bedruckt mit den Symbolen von ADN Maya verkauft werden. Auch diese Kleidung stellt in gewisser Weise einen Hybrid der amerikanischen Hip-Hop-Kleidung mit Einflüssen der Maya dar.

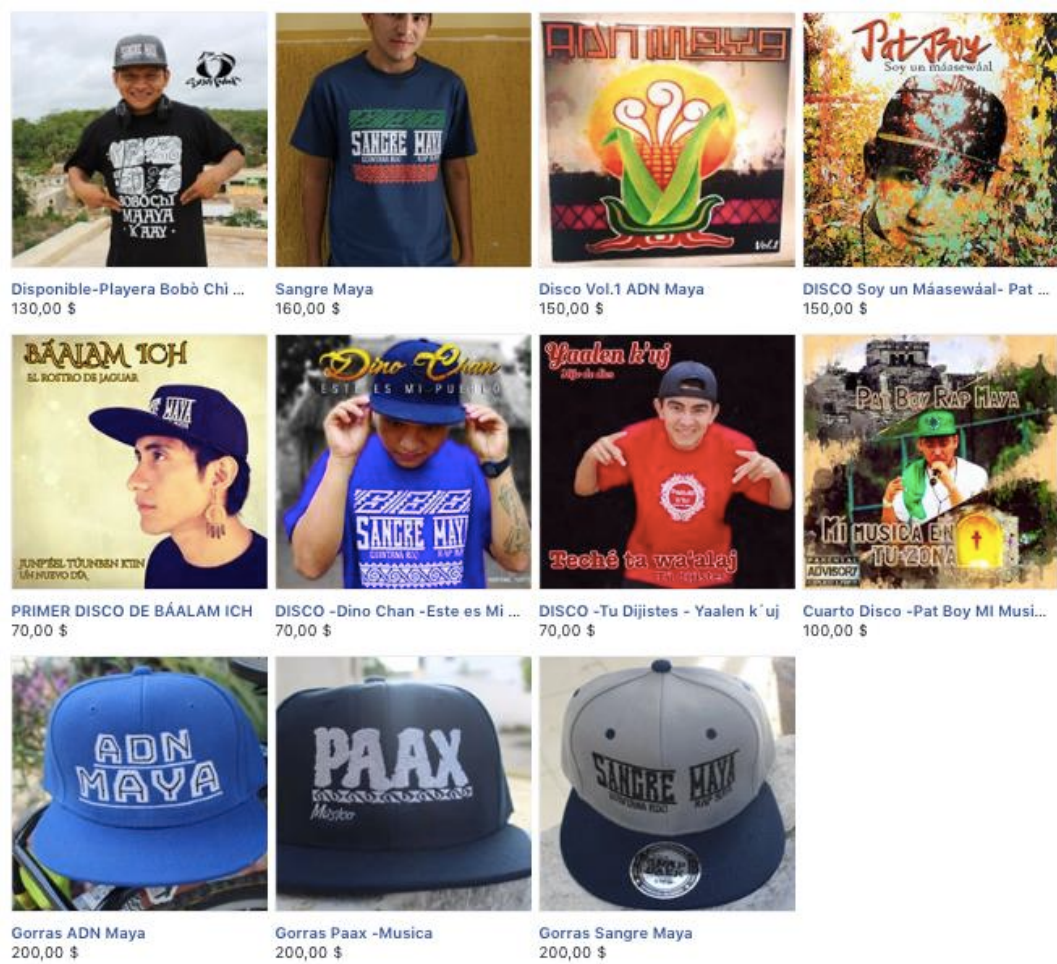


Abbildung 8: Facebook-Onlineshop, ADN MAYA Producciones⁴⁶

5.2.2 Die musikalischen Erfahrungen von Liberato Kani

Liberato Kani wurde in seinem Interview zu seinem größten Hit befragt, mit dem er auch seinen Durchbruch schaffte: *Kaykunapi*. Ähnlich wie die untersuchten Songs von Pat Boy ist dieser Song weniger als sozialkritisches Werk zu betrachten. Liberato Kani sagt über diesen Song:

„Kaykunapi significa por estos lados. Entonces es, se trata de un viajero, puede ser peruano, puede ser austriaco, puede ser alemán, lo que sea, puede ser cualquier

⁴⁶ Link: https://www.facebook.com/pg/ADNMayaFilms/shop/?ref=page_internal [abgerufen am 15.12.2018]

persona del mundo que quiera conocer Perú caminando. Menos tiene está esencia, conocer caminando, eh el Perú o las culturas que, o las cosas maravillosas que puede ver en cada esquina. Y levantarse escuchando hip-hop ¿no? Me levanto haciendo hip-hop en la mañana y salgo a trabajar, y en cada esquina veo cultura, veo algo que representa una historia o algo, y me siento orgulloso de seguir viajando y de sentir la cultura andina en mi alma. Creo que llegado resumir en general el Kaykunapi.” (Liberato Kani 2018: TC 46:58)

Diese Beschreibung des Stolzes auf die Vergangenheit der andinen Kulturen trifft er auch im Text sehr gut. Am Beginn und am Ende des Songs rappt Liberato Kani „el Quechua en resistencia“. Was er mit diesen Worten meint, erklärt er in einem Interview mit dem peruanischen Nachrichtenportal El Montonero:

„Una de las frases que trato es (unv.) el quechua en resistencia no. Ehm, al decir el quechua en resistencia también, trato de incentivar a los demás de nuestras lenguas originarias para que puedan resistir, ¿resistir en que forma? Elaborando talleres, elaborando proyectos sociales, educativos, para que se promuevan nuestros idiomas ¿no?, el jaqaru, (unv.), (unv.), aymara, todos los y más de 40 idiomas originarios ¿no?, el quechua en resistencia, el quechua resiste con su historia, porque si el muere, muere el quechua, muere el idioma, muere la historia, o sea, al aprender quechua tu no solamente no aprendes a decir „huk isque kim satawano han kaype puritschkani han matsutiki⁴⁷“ no, también aprendes una historia y que es lo que pasó. Porque el quechua es un idioma en resistencia, porque las invasiones, o sea allí comienzan a lisar realmente la invasión y la, el maltrato del, del tiempo en la colonia, y seguimos muchas personas resistiendo de esta manera. Yo sé que es difícil, sé que es un proceso, sé que todos hablamos castellano y pero mira yo no me puedo, o sea aventar con un tema entero en quechua porque, aun hay muchas personas que, no hablamos quechua y hay que ser comprensible no, tolerantes en eso porque se puede avanzar poco a poco, apoyándonos del castellano, difundir el quechua con bastante intensidad hasta que se pueden elaborar academia de quechua, eso es lo que seria lo ideal en todo el Perú.“ (Cáceres Álvarez 2017: TC 10:17)

⁴⁷ Dies entspricht keinem echten Quechua, dies entspricht dem was ich verstanden habe und wie ich es ungefähr schreiben würde.

Dieser Widerstand der Sprecher der Sprachen gegen ihr Verschwinden, das Liberato Kani mit den Worten „el Quechua en resistencia“ zum Ausdruck bringt, mag ein wichtiger Teil im Kampfe aller marginalisierten Sprachen sein. Dass mit Sprachen auch viel Geschichte und Volkskunde zusammenhängt, mag auf den ersten Blick verständlich sein. Doch gibt es immer wieder Personen, die diesen kulturellen Schatz nicht anerkennen wollen. Diesen Schatz gilt es zu beschützen und zu bewahren. Liberato Kani trägt mit seiner Arbeit und seinem Song *Kaykunapi* dazu bei. In diesem Song benutzt er, wie in der obigen Aussage beschrieben, auch Code-Switching. Am Beginn startet er mit ein paar Worten in Englisch: „This is it“ (Liberato Kani 2016: TC 00:16), er wechselt jedoch danach sofort ins Spanische. Der Refrain wird komplett in Quechua gesungen und die Strophen werden auf Spanisch gerappt.

Coro en quechua: „Por estos lados yo estoy caminando,
por todos lados cantando hablando bien,
saliendo de casa yo me fui,
pues es este día para ustedes mis compueblanos,
hip-hop les traigo en este día levantándome temprano,
mirando arriba, moviendo la cabeza,
vamos hermanos todos levántense,”

Primera estrofa en español: „Hoy desperté con las ganas de querer conocer, viajar,
de sentirme bien **my friend**, fluyendo con el viento cantar, de todo la cultura que
queda en mi retina.

Cada vez que paso por aquella esquina, el nombre que quedó marcado en la historia
de nuestra nación, somos el canto que casi perdió, que se escuche mi voz en cada
rincón.“ (Liberato Kani 2016: TC 01:05)

Die verschiedenen Formatierungen sollen hier auch den Unterschied der Sprachen darstellen: Der Refrain in Quechua ist zentriert dargestellt, dieser wird im Song insgesamt dreimal wiederholt. Zwischen dem Refrain werden die Strophen in Spanisch gerappt. In der ersten Strophe findet sich ein weiteres Element von Code-Switching: Hier werden zwei Worte **my friend** noch zusätzlich in Englisch gesungen, darum sind diese gesondert markiert. Dieses Element des Code-Switching funktioniert als zusätzliche Betonung (vgl. 3.2.5). Wie Liberato Kani schon sagte, geht es in diesem Titel um einen Reisenden, der sich aufmacht, Perú kennenzulernen. In der zweiten Hälfte dieser ersten Strophe rappt Liberato Kani über die

Zugehörigkeit der andinen Bevölkerung zur Geschichte von Perú. Musikalisch bewegt sich *Kaykunapi* zwischen Hip-Hop-Einflüssen wie Scratching und Sampling (vgl. 4.1.3) sowie satten Bässen im Hintergrund und verbindet diese mit andinen Einflüssen und Instrumenten.

Ähnliche Aussagen wie im Song *Kaykunapi* finden sich bei Pat Boy aus México. Es scheint, dass diese Künstler eher die Akzeptanz in der Bevölkerung suchen als zu provozieren. Ihre Texte sind ohne Vorwürfe geschrieben, jedoch mit dem Hinweis, dass diese Sprachen ein wichtiger Teil der Geschichte ihrer Länder sind. Auch ihre Musik weist auf die lange Vergangenheit ihrer Völker in diesen Regionen hin; es werden Töne und Instrumente benutzt, die man sich eindeutig als zu diesen Regionen zugehörig vorstellen kann.

5.2.3 Die rebellischen Texte von Coñoman

Nachdem eine Analyse der Texte von Pat Boy und Liberato Kani abgeschlossen wurde, folgt nun die Analyse von *Reivindicación* von Coñoman aus Chile. Die Ausgangslage der Mapuche in Chile ist eine andere als z. B. jene der Maya in México (vgl. 4.3.1, 4.3.3, 4.3.5). Die Sprecherzahl des Mapudungun ist wesentlich geringer als jene von Maya oder Quechua, auch wurden die Mapuche erst später kolonisiert und widersetzen sich bis heute einer vollständigen Assimilierung durch den Staat Chile. Coñoman brachte bereits zum Ausdruck (vgl. 3.2.3), dass es ihm dabei auch um eine Unterscheidung zwischen dem chilenischen Volk und dem Staat geht. In gewisser Weise ist der Kampf der Mapuche um ihr Territorium, dem Wallmapu, ähnlich verlaufen wie die Geschichte aus der Jugend von Coñoman (vgl. 4.3.6): Im Falle von Coñoman war es der Industrielle Miguel Nasur, der viel Land besessen hat und dadurch einigen Familien die Existenzgrundlage raubte; im Falle der Mapuche geht es um die industrielle Ausbeutung im Zuge einer exportorientierten Wirtschaft, die viel Land der Mapuche beansprucht.

Coñoman wurde in seinem Interview zu seinem erfolgreichsten Titel befragt. Wie schon erwähnt, sah er es sehr pragmatisch, warum *Reivindicación* bis jetzt sein erfolgreichster Song ist (vgl. 5.2). Das Wort „Reivindicación“ bedeutet auf Deutsch Forderung, Anspruch, Geltendmachung. Was Coñoman damit meint, erklärt er wie folgt:

„Yo en el tema Reivindicación, eh, yo creo que hago más énfasis, diciendo hablo de la escritura, hago más énfasis, hago más énfasis en la reivindicación, pero de la identidad en general. No se si en verdad si... (risas) si tiene mucho que ver uno, si

tienen que ver uno con otro porque escribimos rap mapuche y, y ambos (WAIKIL y Coñoman) tenemos un enfoque similar eh, pero, pero en Reivindicación yo..., yo apunto más aun al despertar de la gente mapuche que..., que no están reconociendo su identidad mapuche. O sea, yo en Reivindicación apelo a ser, a través de este tema, a través de la canción despertar a la gente mapuche que..., que no está clara de lo que significa serlo o está haciéndose responsable de lo que significa ser mapuche. Entonces yo creo que, si tienen que ver ambos temas (canción de WAIKIL vgl. 4.1.1), pero eh, la temática abordan cuestiones distintas cada uno, yo creo que la temática WAIKIL precisamente en este tema es súper puntual eh, a borda algo puntual que es la escritura, mientras que yo en Reivindicación abordo algo, creo yo, más amplio que es la identidad en general de lo cual debemos hacernos cargo como mapuche.” (Coñoman 3 2018: TC 03:55)

Wie in dem Zitat von Coñoman deutlich wird, richtet sich sein Song an Mapuche, die in Chile leben, aber ihre genetische Zugehörigkeit zum Volk der Mapuche verleugnen. In seinem Interview sagt er auch, dass der chilenische Staat die Mapuche erst dann akzeptiert, wenn diese als Folklore in einem Museum zu besichtigen sind (Coñoman 3 2018: TC 01:02:54). Darum kämpft er für den Erhalt der Sprache und der Kultur. Musikalisch klingt dies im direkten Vergleich zu den anderen zwei Rappern wesentlich aggressiver und es klingt stärker nach dem kulturellen Ausgangsmaterial aus den USA. Coñoman findet ebenso wie Liberato Kani seinen musikalischen Stil in klassischen Hip-Hop-Sounds wie Scratching und Sampling (vgl. 4.1.3), er mischt diese aber nicht mit lokalen Einflüssen wie Liberato Kani. Von den Videos kann dies jedoch nicht behauptet werden: Hier werden viele optische Einflüsse aus der Hip-Hop-Kultur und der Kultur der Mapuche verschmolzen und ergeben so einen urbanen Hybriden aus der Mapuche-Kultur, der lokalen Umgebung und den Hip-Hop-Einflüssen aus den USA. *Reivindicación* zielt, wie Coñoman sagt, auf die Mapuche-Bevölkerung ab, die ihre Herkunft verleugnet. Diese und der Staat Chile werden dabei auf Spanisch angesprochen. Exemplarisch werden nun Textstellen zitiert, die an die Mapuche-Bevölkerung in Spanisch gerichtet werden:

„Tal parece que perece lo que de verdad no pertenece, escucho gente que no se enorgullece. “Olvídate de tus raíces”, dice gente que adormece, pises donde pises no te olvides de lo que eres, te engrandece.” (Coñoman 2017: TC 00:40)

“Mala labia, más la rabia y se materializa el rap, el sonido movido que proclama la verdad, una herramienta que cuenta por necesidad la realidad de la cordillera hasta el mar y desde el campo a la ciudad. ¡Reivindicación! Prácticalo día a día en la cotidianidad de así vivir estos procesos. ¡Reivindicación! Rap con mensaje en defensa y a disposición de nuestra clase. ¡Reivindicación!” (Coñoman 2017: TC 01:50)

“¡Reivindicación! El compromiso aquí crece, vamos recuperando lo que nos pertenece en una sociedad que te dice que mires para delante y no para atrás, en una ciudad que anda a 100 nos cuesta parar y ponernos a pensar que es lo que verdaderamente nos pertenece y que es lo que no haces bien.” (Coñoman 2017: TC 02:25)

Diese Textpassagen aus dem Song werden sehr schnell gerappt und richten sich an die Mapuche-Bevölkerung, die zwar in Chile lebt, sich aber nicht mehr mit den Traditionen und der Kultur oder Sprache ihrer Ahnen identifiziert. Wie Coñoman in seinem Interview sagt, trifft es die Mapuche in der Stadt oft, in einem peripheren Kontext zu leben. Ein Großteil der Mapuche, erlernt auch nicht mehr Mapudungun als erste Sprache. Diese Identitätskrise der Mapuche-Bevölkerung wird in diesen und einigen weiteren Textstellen angesprochen. An den Staat Chile wendet sich Coñoman mit etwas anderen Worten:

“Te arrestan, te amonestan, pero no matan tu tronco porque estamos resistiendo desde Michimalonco⁴⁸, 1541, Santiago os llama, 2015 los camioneros fachos reclaman.” (Coñoman 2017: TC 01:22)

“Estoy hablando de recuperar lo arrebatado de un pueblo que no vende su futuro y no olvidará su pasado, que lo han humillado, lo han maltratado, han tratado de eliminarlo, pero aun estamos parados.” (Coñoman 2017: TC 02:35)

Er wendet sich dabei nicht direkt gegen den chilenischen Staat, zumindest erwähnt er diesen nicht wörtlich. Er verweist aber ganz in der Tradition der Ül (vgl. 4.3.5) auf ein historisches

⁴⁸ Michimalonco ist eine Figur aus dem Freiheitskampf der Mapuche. Geboren um ca. 1500 im Tal von Aconcagua. Er war ein Anführer der Inca. Am 11. September 1541 zog er gegen die Spanier in den Kampf um die neu gegründete Stadt Santiago zu zerstören. Die komplette Zerstörung der Stadt gelang ihm auch und er befreite gefangen gehaltene Caciques. Dies war der Beginn der Verteidigungskriege gegen die Spanier (Wikipedia 1 2018).

Ereignis, das in Santiago stattgefunden hat und wichtig für den Widerstand der Mapuche war. Als er sich im vorletzten Teil des Liedes dann direkt in Mapudungun an seine Brüder und Schwestern wendet, ändern sich seine Aussage etwas. Dieser Teil – der einzige, der in Mapudungun gesungen wird – ist im Video mit spanischen Untertiteln versehen:

„Que tenga FUERZA ESPIRITUAL toda mi gente y pasará esta enfermedad que le dicen winka, nosotros tenemos lengua, tenemos lugar de dónde venimos, NO OLVIDAREMOS eso, yo respeto a nuestras PERSONAS MAYORES, por esa razón escucho las conversaciones en la ruka, nosotros y nosotras nos defenderemos en la TIERRA, defenderemos el ser del AGUA, defenderemos los ríos que aún existen en el WALLMAPU, YO SOY COÑOMAN si, así es gente voy a sacar mi agradecimiento, Gracias a todos ustedes, a los que escuchan mi canto. Nos llamamos MAPUCHE y recordaremos nuestra RAIZ, estoy viviendo en esta CIUDAD, pero no olvidaré de dónde vengo ni olvidaré los asuntos mapuches. Así es, ESO ME ENSEÑARON.” (Coñoman 2017: TC 03:38)

Die Übersetzung ins Spanische wurde direkt von den Untertiteln abgeschrieben. Die Wörter, die hervorgehoben werden, wurden vom Rapper als besonders wichtige Stellen markiert. Dieser andere Tonfall gegenüber dem Volke, als dessen Teil er sich sieht, weist einerseits auf die Vergangenheit hin (z. B. dass es nicht vergessen soll, die Älteren im Volke respektieren soll und dass das Land sehr wichtig ist). Andererseits ist diese Passage auch sehr persönlich über seine Herkunft (vgl. 4.3.6), schließlich ist er auf dem Gebiet einer Landnahme in der Nähe von Santiago aufgewachsen. Er ist sich auch stark seiner Wurzeln bewusst, wie er betont. In seinem Interview wurde er gefragt, wie die Mapuche es finden, dass er ihre Sprache benutzt, um nun Rap zu machen. Seine Antwort darauf war sehr spannend:

„Hay que ir evolucionando también de cierta forma o hay que ir adaptándose a los tiempos. Y el rap hoy en día está defendiendo la causa mapuche no. Si estuviéramos..., si estuviéramos rapeando puras estupideces, puras tonterías, allí estaría bien que se molestaran, pero el rap está defendiendo a la gente mapuche. Así que por allí eh, la gente recapacita, los que no estaban de acuerdo al principio recapacitan y..., y entienden que la música es una herramienta de lucha, un arma de lucha.“ (Coñoman 3 2018: TC 43:41)

Wie Coñoman in seinem Zitat gut zum Ausdruck bringt, passen sich Hip-Hop und Rap stets an die vorherrschenden Gegebenheiten an. So wie sich die Musik an die Instrumente und Menschen einer Region anpasst, so passen sich auch kulturelle Symbole an. Im nächsten Abschnitt soll ein Fokus auf die Rapper und deren Verwendung kultureller Symbole gelegt werden.

5.3 Fusion der Kulturen im Hip-Hop

Dieser Abschnitt legt einen besonderen Fokus auf Kulturelle Symbole die die Rapper in ihren Auftritten, Videos und Albumcovern verwenden. Dazu werden die verschiedensten Bildmaterialien untersucht die direkt mit den Ideen des Künstlers in Verbindung gebracht werden können. Natürlich war dies in den Interviews auch ein Thema über das gesprochen wurde. Alle Rapper wurden gefragt ob sie denn ein typisches Erkennungsmerkmal haben, durch das sie auf der Bühne oder in ihren Videos wiedererkannt werden können. Dies ist ein Wichtiger Teil der Kultur in der sich die Rapper bewegen, Repräsentation ist gerade im Hip-Hop eine wichtige Technik in der sich künstlerische Praxis mit einem kritischem Blick auf Identitätsprozesse mischen (Androutopoulos 2003, S. 219). Die Antworten der Künstler waren dabei wieder sehr unterschiedlich, Liberato Kani sagte:

“Ah, ya ya claro esos colores (del chaleco) son muy representativos de los pueblos de Perú de los andes y de la selva también, en general de todo el Perú. Son colores naturales, cada color representa a algunos elementos de la naturaleza, la parte verde las plantas, la parte media marrón claro puede representar a la quinua, la parte amarilla puede ser al sol, así, cada color tiene su representación no, la parte marrón oscura puede ser la tierra fértil, la parte celeste fuerte no este puede ser neón, se puede ser el agua, el cielo. Estos colores nacen de eso pues, el rojo por ejemplo de la cochinilla que es un..., es como unos pequeños gusanos que crecen en las pincas y las hojas de la planta de la tuna, es como un cactus no, una tuna. Y de allí sacan tinta natural no. Esas tintas naturales que salen de la naturaleza eh, con eso, tinje, tintan los telares, los hilos y hacen todos estos tipos de telares de diseños si, los colores representan algo, las formas, las figuras, todo.” (Liberato Kani 2018: TC 44:07)

Interviewer: “¿Y tú usas este chaleco como otros raperos usan sus gorritos?, ¿como tu marca?”

“Ah, ¡no!, eh, ¡sí!, pero me siento más cómodo con esto, con el telar que uso en mi hombro, porque, me siento más, ehm, me siento mejor, me siento bien. A parte que me gustan los colores fuertes, y no me gusta la gorra, no sé, no lo uso tanto la onda de vestirme ancho. Me visto tal como..., como salgo todos los días a la calle no, con pantalones normales, polo normal, de la talla L (risas).” (Liberato Kani 2018: TC 44:55)

Über welchen Schal Liberato Kani hier redet, konnte man schon auf den meisten seiner Poster und Werbeplakaten sehen (vgl. 4.3.4), die unter anderem auf Facebook gepostet wurden. Ein schönes Beispiel des urbanen Hybriden, den Liberato Kani darstellt, ist dieses Foto:



Abbildung 9: Titelbild Liberato Kani, gepostet am 09.09.2018⁴⁹

Auf diesem Foto ist der genannte Schal auf der linken Schulter von Liberato Kani ersichtlich, zusätzlich ist neben Liberato Kani ein Tänzer in einer traditionellen Tracht aus dem peruanischen Hochland zu sehen. Auf Facebook und Instagram können Fotos von Auftritten gefunden werden, auf denen erkennbar ist, dass Liberato Kani manchmal mit einem Tänzer in diesem Outfit auf der Bühne steht. Sein Schal ist zwar laut ihm nicht sein Markenzeichen (er trägt ihn nur, weil er sich damit wohler fühlt), aber er trägt auf jeden Fall zum

⁴⁹ Link: <https://www.facebook.com/LiberatoKaniPeru/> [abgerufen am 15.12.2018]

Wiedererkennungswert des Künstlers bei. Coñoman in Chile sprach über dieses Thema, als er sich mit den anderen Rappern in der U-Bahn von Santiago verglich:

“Entonces, pero son muchos raperos, pero no había ninguno como lo que yo hacía. Yo salía, yo salía con..., con Trari Lonco que se llama, mi cinto mapuche en la cabeza, mi vestimenta. Ehm, salía hablando mi idioma, salía vendiendo discos, yo vendía unos discos que, que me dieron mucha plata (risas) por verdad.” (Coñoman 3 2018: TC 31:51)

Das Trari Lonco, dieses Stirnband, das die Mapuche tragen, mag in der U-Bahn von Santiago zwar ein ungewöhnlicher Anblick sein, doch in der Mapuche-Rap-Szene ist dies nicht der Fall. Dies erzählte Coñoman gegen Ende der Interviews:

„Mmm, no sé, no sé, mi..., yo creo que más que visualmente es, es la propuesta musical yo creo que, que es lo que me distingue, más que quizás lo..., porque Trari Lonco todo, todos los que rapeamos ocupamos Trari Lonco, así que no es algo que sea único mío, Lunako, WAIKIL, también ocupan Trari Lonco, mmm, yo cero que yo..., yo me diferencio y cada uno se diferencia en el estilo y en las formas de..., de la música que hace porque si bien hacemos la misma música igual no lo hacemos todo igual. Todos tenemos un propio estilo, y eso nos hace diferente. Yo cero que ese igual es mi ser yo, mi estilo que tengo para rapear y todo eso.“ (Coñoman 3 2018: TC 52:16)



Abbildung 10: Coñoman Oficial, gepostet am 29.06.2018⁵⁰

In Chile und in Perú werden also Farben, Formen und Stoffe verwendet, die auch in der Kultur der Bevölkerungen vorkommen. Obwohl Coñoman und Liberato Kani beide sagen, dass diese Elemente nicht ihr Markenzeichen sind, tragen diese auf jeden Fall zu ihrem Wiedererkennungswert bei. Pat Boy aus México betreibt, wie schon erwähnt, eine ganze Marke, die sich ADN Maya nennt und deren Erlös zur Finanzierung der Hip-Hop-Projekte seines Kollektivs dient. Ein kleiner Einblick in den Onlineshop konnte schon in Abschnitt 4.3.2 und 5.2.1 dargelegt werden. Die Kleidung (Mützen, T-Shirts, Badehosen), die Pat Boy laut Fotos seiner Auftritte und in den Videos vermarktet, ist eher US-amerikanisch von den Grundelementen geprägt. Diese Grundelemente werden jedoch mit Elementen aus der Maya-Kultur verziert:

„Sí, a veces estamos haciendo bordados para las playeras, mangas, bermudas, un bordado tradicional de la comunidad. Eso lo que identifica como rapero maya de mi parte como artista Pat Boy. Ya otros artistas serán diferentes, en su manera no, o nos pusimos ayavera otros muy hip-hop, otros muy relax, dependiendo no.“ (Pat Boy 2018: TC 44:32)

⁵⁰ Link:

<https://www.facebook.com/Conoman.PaginaOficial/photos/a.139637040063932/183353785692257/?type=3&theater> [abgerufen am 15.12.2018]

Die Kleidung und deren Präsentation scheint sich als eigener Stil der Hip-Hop-Kultur in jeder Region auf ihre Art und Weise durchzusetzen. Amerikanische Elemente vereinen sich mit lokal vorhandenen Stilen und Ideen von Kleidung. So gibt die globale Hip-Hop-Kultur einen Leitfaden vor, den die Künstler auf ihre individuellen Vorlieben abstimmen können. Die Rapper und all jene, die an der Hip-Hop-Kultur beteiligt sind, sind auf ihre Art ein Spiegel in die Vergangenheit und Zukunft. Ihr Kopieren von vorher bereits existierenden Stilen und ihre laufende Performance auf der Hip-Hop-Bühne, in der sie stets ihre Hybride neu kreieren und diesen Leben einhauchen, sind ein wichtiger Teil der Performance (Androutopoulos 2003, S. 218).

Für die Künstler ist nicht nur ihr Auftreten auf der Bühne wichtig, auch ihre CDs müssen ein gewisses Aufsehen erregen, bevor der Kunde diese kauft. Heute mag dies logisch erscheinen, da es möglich ist, sehr viel Musik gratis (oder fast gratis) probenzuhören: Auf Plattformen wie YouTube oder Spotify kann entweder gratis oder für einen geringen monatlichen Beitrag unbegrenzt Musik gehört werden. Trotzdem ist die Entscheidung darüber, welches Design ein Albumcover tragen soll, keine einfache. Denn das Cover soll den Inhalt des Albums präsentieren und Lust auf die Musik machen. Die interviewten Künstler mussten sich teilweise schon mehrere Male mit diesem Thema beschäftigen. Pat Boy hat laut seinem Onlineshop auf Facebook mit seiner Marke schon einige Alben veröffentlicht. Ein gutes Beispiel für die Fusion aus den Kulturen ist das vierte Album mit seinem Kollektiv:

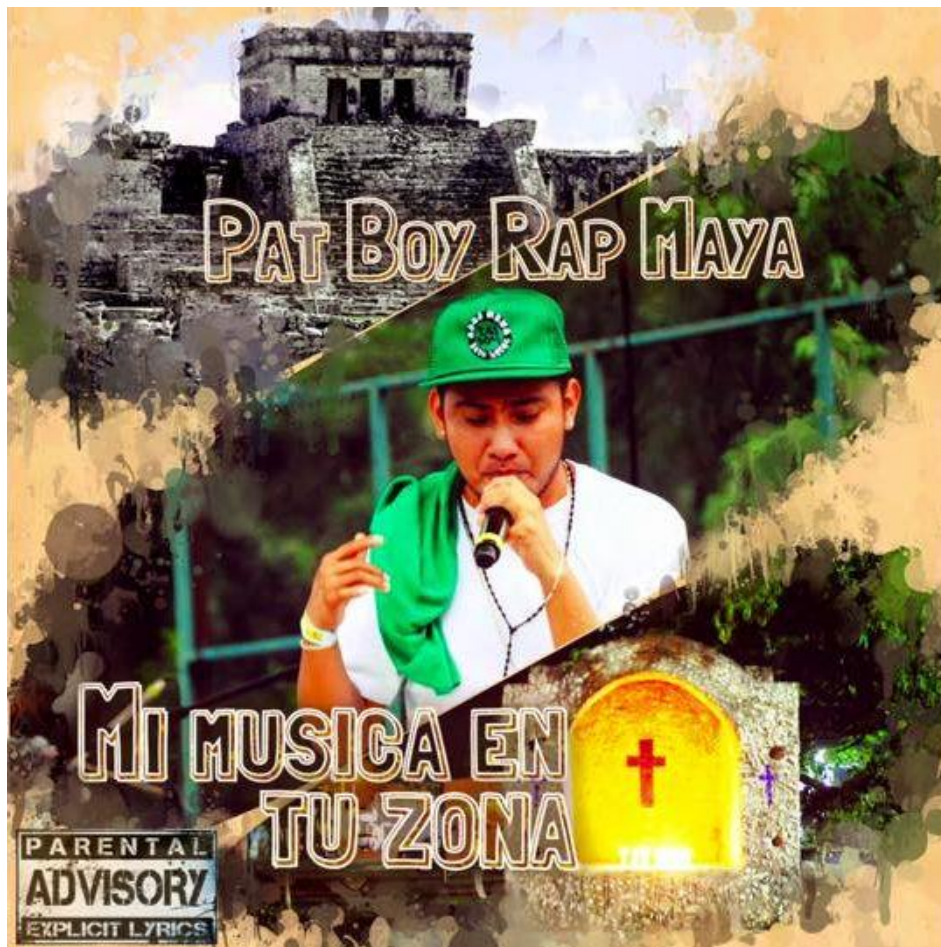


Abbildung 11: Cover: *Mi música en tu zona*, ADN MAYA Producciones⁵¹

Auf diesem Bild lassen sich im Hintergrund mittelamerikanische Ruinen erkennen, in der Mitte ist ein Rapper zu sehen und im Vordergrund ein katholischer Schrein. Diese Verbindung mehrerer Kulturen ist auch auf der Beschreibung der CD gut zu erkennen:

„16 temas y 1 bonos track. Colaboraciones, local, nacional, internacional, maya y español, inglés, francés, mixteco, zapoteco.“ (ADN Maya Producciones 2018)

Auf dem Albumcover, das Coñoman in leichter Abwandlung für seine zwei Alben kreiert hat, lassen sich auch viele Symbole erkennen, die in dieser Arbeit schon Erwähnung fanden. Die Namen der CDs sind *Wüya* und *Fachiantü*, dies bedeutet „gestern“ und „heute“. Auf der linken Seite des Covers ist eine natürliche Landschaft zu sehen, in der Coñoman mit moderner Kleidung steht. Auf der rechten Seite des Bildes ist das Gegenteil zu erkennen: Hier steht er in einem dunklen modernen Umfeld in traditioneller Mapuche-Kleidung. Seine Figur wird in der Mitte von den Kleidungsstilen getrennt und auch vereint. Auf dem Pullover ist in der Mitte sein

⁵¹ Link: https://www.facebook.com/pg/ADNMayaFilms/shop/?ref=page_internal [abgerufen am 15.12.2018]

Logo erkennbar. Wie er erwähnte, bedeutet sein Name Coñoman „lila Condor“ (vgl. 4.3.6). Auf Grund dieser Beschreibung und der Farbwahl im Hintergrund kann sein Logo als Synonym für die Übersetzung seines Nachnamens gedeutet werden. Sein Logo verkörpert somit einen Teil seines Nachnamens, der ein wichtiger Teil seiner Identität ist, und verbindet dies mit einem Mikrofon, welches auch Teil seiner Persönlichkeit als Rapper ist:



Abbildung 12: Cover: *Wüya* und *Fachiantü*, Coñoman Oficial, gepostet am 10.08.2018⁵²

Dieses Albumcover wird in leichter Abwandlung auf den zwei CDs verwendet. Auf Spotify sind beide Alben zu finden, im Album *Wüya* (gestern) ist nur die linke Seite farbig und im Album *Fachiantü* (heute) ist nur die rechte Seite in Farbe gestaltet. Dieses elegante Cover, in dem sehr viele Details versteckt sind, die bereits Erwähnung fanden, ist ein gutes Beispiel für eine Fusion, die sich aus den verschiedenen Kulturen ergeben hat.

⁵² Link:

<https://www.facebook.com/Conoman.PaginaOficial/photos/a.129383007756002/215250132502622/?type=3&theater> [abgerufen am 15.12.2018]

Liberato Kani hat bei seinem Cover auch mehrere Stilelemente eingesetzt, welche in dieser Arbeit schon erwähnt wurden. Sein Album nennt sich *Rimay Pueblo* (vgl. 4.3.4) und das Bild für das Cover weist auch einige Elemente aus der Umgebung von Liberato Kani auf:

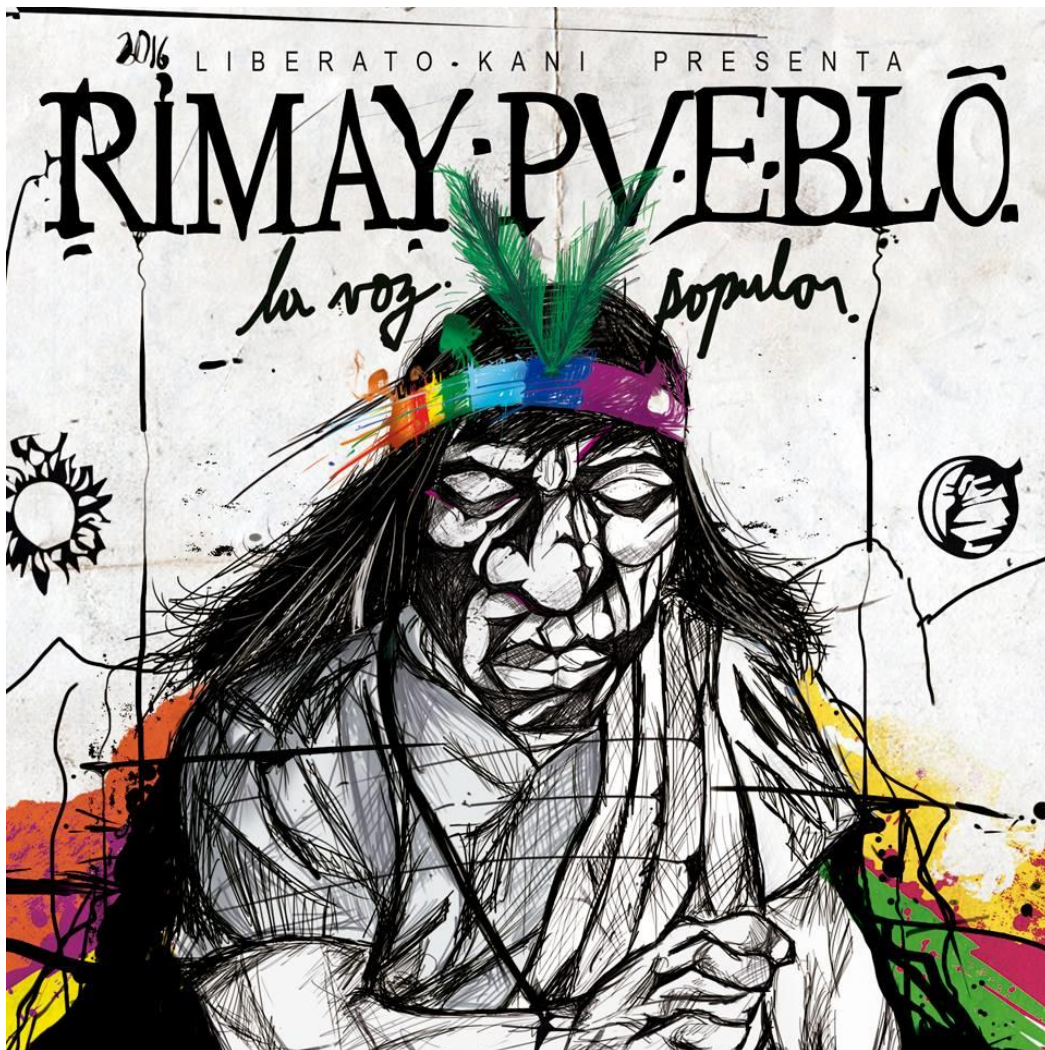


Abbildung 13: Cover *Rimay Pueblo*, Liberato Kani, gepostet am 12.06.2016⁵³

Wie Liberato Kani in seinem Interview mitteilt, ist er ein Fan von starken Farben. Diese lassen sich auf dem Cover im Hintergrund und auf dem Stirnband gut erkennen. Die Figur ist in einem modernen urbanen Stil gezeichnet und erinnert an ein Graffiti. Dieser Stilmix verweist einerseits auf Urbanität und Graffiti als Säulen des Hip-Hop, andererseits stellt dieses Bild auch eine Person in traditioneller Kleidung dar. Diese Fusion aus den Kulturen zeigt somit den Stilmix um Liberato Kani auf. Wie in diesem Abschnitt erkennbar wurde, sind die Rapper alle auf Facebook, Instagram und sonstigen Netzwerken aktiv. Diese werden einerseits als Werbemedien benutzt, andererseits dienen diese Plattformen auch dazu, sich untereinander zu

⁵³ Link:

<https://www.facebook.com/LiberatoKaniPeru/photos/a.596587190351936/1187566591253990/?type=3&theater>
[abgerufen am 15.12.2018]

vernetzen und digital zu unterstützen. Wie weit dies in der realen Welt geht, wird der nächste Abschnitt beleuchten.

5.4 Die Rolle der neuen Medien: Fluch oder Segen?

Wie in dieser Thesis schon an einigen Stellen erwähnt wurde, spielten das soziale Netzwerk Facebook und die Plattform YouTube eine erhebliche Rolle bei der Erstellung dieser Thesis. Ohne diese neuen Formen der Kommunikation und Distribution wäre die vorliegende Arbeit nie zustande gekommen. Das wissen auch die Rapper. Diese setzen stark auf YouTube bei der Verbreitung ihrer Musik, da sie laut ihren Aussagen in den normalen Radiostationen nicht gespielt werden. In unserer zunehmend globalisierten Welt mit den Mitteln der modernen Kommunikation und der wachsenden Urbanisierung geraten Minderheitensprachen immer weiter in Bedrängnis. In vielen Regionen der Welt ist zu beobachten, dass die Landessprachen immer mehr an Bedeutung gewinnen (Kolmer 2006, S. 191). So auch in den Ländern, aus denen die interviewten Rapper kommen: Landesweite Radiostationen senden ihr Programm meist auf Spanisch und spielen darum normalerweise keine Songs in indigenen Sprachen. Coñoman hatte Glück, denn Teile eines seiner Songs wurde in Chile landesweit in einem Wettbewerb für neue Künstler gespielt:

„No sea en radio, radio independiente no más que igual tienen bajo alcance, radios locales, radios en poblaciones, proyectos, o sea radio online ehm, pero en radio grande masivas, no. Hace un tiempo no más, decía hace como..., como 2 meses me pasaron por una radio grande. En un concurso de artistas emergentes, ehm, postularon una canción mía, una persona, otra persona postulo una canción mía. A una radia que se llama Radio Carolina, que es una de los radios más escuchada aquí en Chile, muy escuchada. Y ellos pusieron unas partes de mis canciones, y estuve como en un concurso, que al final no gané, pero..., pero fue como él, como la experiencia más grande en este sentido. Aunque igual, a una de los radios que más escuchan, pero no hay una radio que..., que sea mi publico, por ejemplo, son radios comerciales que ponen pura, puro, otras tipos de música, reggaetón.“ (Coñoman 3 2018: TC 45:01)

Pat Boy konnte aus México über die gleichen Probleme mit Radiostationen berichten wie Coñoman aus Chile. In das Radioprogramm aufgenommen zu werden, erweist sich als durchaus schwieriges Unterfangen:

„Algunas radios están comunitarias, el que se dedican a canciones del pueblo no, algunos radios comerciales, pues lo tocas cuando vas a la hora de la entrevista, no frecuentemente no. Ehm, ¿por qué? Pues como no, no es muy popular, la gente no lo pide y todo eso, pero en el hábito en el radio comunitario, allí se lo tocan, programas de juventud, cada sábado, cada no sé, por diferentes eventos no.“ (Pat Boy 2018: TC 35:38)

Radiostationen spielen Mainstream-Musik, um so viele Zuhörer*Innen wie möglich zu erreichen. Ähnliches gilt auch für die Musikindustrie: Wenn man Songs mit Markenartikeln vergleicht, gibt es eine riesige Auswahl an Artikeln. Nicht alle Artikel können jedoch gleich stark beworben werden, weil es dafür nicht genug Ressourcen gibt (Clement, Schusser und Papiés 2008, S. 10). Um nicht komplett von den großen Plattenfirmen abhängig zu sein, helfen Facebook und andere Medien. Dies wissen auch die Rapper und viele andere Künstler*Innen. Von den interviewten Rappern haben alle eine Fanseite auf Facebook, die laufend aktualisiert wird und auf der ihre Fans rund um die Rapper auf dem aktuellen Stand des Geschehens gehalten werden können. Die Reichweite der verschiedenen Künstler ist, wie anhand der online verfügbaren Videoclips ersichtlich wird, sehr unterschiedlich. Es ist auffallend, dass sich die Künstler – obwohl sie sich oft nicht persönlich kennen – gegenseitig unterstützen und eine kleine Online-Community von indigenen Rappern bilden.

Person	Link	Abos 5.12.2018
Liberato Kani	https://www.facebook.com/LiberatoKaniPeru/	23.273
Pat Boy	https://www.facebook.com/ADNMayaFilms/	17.093
Coñoman	https://www.facebook.com/Conoman.PaginaOficial/	2.395

Tabelle 2: Facebook, Abos der Fanseite, eigene Darstellung

Die Pflege der Online-Fangemeinschaft ist also ein wichtiger Schritt auf dem Weg zum Erfolg. Ein gut gepflegtes Netzwerk – sei es online oder im realen Leben – bringt viele Vorteile. Auch die digitale Reichweite der Künstler scheint sich (wenn auch mit Zeitverzögerung) in die reale Welt zu übertragen. Liberato Kani ist der Künstler mit den meisten Online-Abonnenten, was

sich in vielen internationalen Auftritten niederschlägt. Aus diesen Auftritten ergibt sich wiederum die Chance, mehr Abonnenten zu generieren – dies baut sich langsam zu einem Schneeballsystem auf. Diese Art, für sich zu werben und eine Fangemeinschaft aufzubauen, erwähnten die Rapper auch in den Interviews:

„Claro, no, si ayudo, ayudo bastante, a poder este, ehm, difundir algo, a hacer una fusión, porque Facebook es publicidad gratis, no te cobra nadie, nada, y me ayudó bastante, para que me quejo, me ayudó mucho.“ (Liberato Kani 2018: TC 26:07)

Dadurch, dass die großen Plattenhäuser und Radiostationen kein Interesse an der Kunst der ausgewählten Rapper zu haben scheinen, war es von Anfang an so, dass diese ihre Vermarktung selbst in die Hand nehmen mussten. Dadurch bildeten sich schnell Communities und Netzwerke, die sich gegenseitig unterstützen. Diese Netzwerke und Gruppen bieten einerseits Informationen und Medien von und über diverse Künstler*Innen an, andererseits vernetzen sich auch die Zuhörer*Innen untereinander. Dies ist quer durch die Plattformen zu beobachten: Es gibt kaum einen Künstler, der nicht einen Facebook-, YouTube- oder Instagram-Zugang in seinem Namen hat. Mit zunehmender Netzwerkgröße steigt der Nutzen für alle Benutzer, da meist mehr Vielfalt an ähnlichen Gütern erstellt und geteilt werden kann (Clement, Schusser und Papies 2008, S. 47). Die Größe und Effektivität der Netzwerke auf den einzelnen Künstler heruntergebrochen darzustellen ist jedoch ein schwieriges Unterfangen, da die Daten der sozialen Netzwerke privat sind. In den Interviews wurden die Rapper aber zu ihrer Nutzung und Meinung befragt und dazu, ob sie sich denn auch untereinander per Facebook oder über sonstige Netzwerke vernetzen. In weiterer Folge ist von Interesse, ob sie sich gegenseitig folgen und/oder sogar Zusammenarbeiten mit anderen Künstler*Innen anstreben. Aussagen der Interviewpartner dazu waren:

“Pues lo contacte no sé como, no sé un año atrás, pero, no sé creo que no tuvo el interés, le dije más o menos, pero, o el tipo de idea es diferente lo que hacemos, eh tal vez cero que eso no sé, no sé, no le llego o no lo expliqué bien lo quería hacer. Pero yo he hecho una canción México - Estados Unidos con otros artistas que han migrado, que son Mexicanos allí, se llaman ehm, Paisanos, entonces participan Oaxaca, eh alguien que vive en Estados Unidos, México, Maya - Español - Mixe - Zapoteco e Inglés.” (Pat Boy 2018: TC 38:47)

Interviewer: “Wow, ¿entonces haces mucho, o has hecho algo con otros idiomas?”

“Ehm, sí con otros artistas, ya con Luako (Luanko de Chile), Santiago, y me dijo que sí, pero luego ya no sé, como tu dices que es un poco difícil grabar la voz, montarlo. Entonces yo creo que por este aspecto no, no pudo sí que sí.” (Pat Boy 2018: TC 39:09)

Dieses Zitat von Pat Boy zeigt auf, dass ob der Vielzahl an Möglichkeiten, mit anderen Künstler*Innen in Kontakt zu treten, diese nicht immer an einer Zusammenarbeit interessiert sind. Wenngleich der Kampf um die Sprachen der ausgewählten Rapper auf den ersten Blick derselbe ist, sind die Umstände, unter denen dieser ausgefochten wird, sehr unterschiedlich. Auch spielt die Entfernung eine große Rolle: Es ist nicht einfach ein Musikstück zwischen México und Chile zu produzieren, ohne gemeinsam in einem Studio zu sein. Von der Erfahrung, dass es sich durchaus lohnen könnte, mit anderen zusammenzuarbeiten, dass die Planung aber auch ihre Tücken hat, kann unter anderem Coñoman berichten:

„Ah, ah con otra persona, sí, pues eso sí pues, de hecho, cero que con Liberato Kani una vez hablamos por Facebook. Y creo, ehm, pero igual sí pues, de hecho, hace poco un peñi me hablo. Me hablo un peñi que, que parece que rapean en guaraní igual y me estaba ofreciendo hacer música, y si llevo eso, eso siempre están las ganas de hacer cosas con otra gente. Yo cero que pronto lo voy a empezar a hacer.“ (Coñoman 3 2018: TC 48:17)

Dieses Zitat von Coñoman, das positiv gegenüber Kooperationen mit anderen Künstler*Innen und Sprachen ausfällt, zeigt, dass in dieser Community die Vernetzung über das Internet eine wichtige Rolle spielt. Dass das Internet und die neuen Formen digitaler Medien aber auch ihre Tücken haben, darüber kann Pat Boy berichten:

„Eh es un proyecto que lo hice con mi novia, yo tenía la idea, pero faltaba concretarla. En el 2014 fuimos detallando ya en el 2015 se..., se queda así bien formado y ya en el 2016 sacamos nuestro primer disco. Y en 2017 sacamos otra comucatoria, en el 2018 intentamos trabajando en el segundo disco del volumen 2 del colectivo ADN Maya. Puedes buscarlo en YouTube, tenemos visitas en internet de 300.000 en Facebook, viralizamos en el 2016, muchos videos que llegaron hasta TeleMundo, RojoVivo, Univisión, Televisa, revistas aquí locales. Todos lados

¿no?. Da lo que un video se bloquee en varios países porque lo subió Telemundo y como que nos rebató de los derechos.“ (Pat Boy 2018: TC 07:52)

Pat Boy erwähnte zu Problemen mit der Musik und den Rechten dazu nicht nur die obenstehende Aussage. Er hatte auch das Pech, dass einer seiner Songs zensiert wurde:

„Hice un tema con una canción tradicional, que se llama el Mayapax pero me censuraron la canción en la radio porque los músicos no estaban de acuerdo con ese tipo de fusión maya rap con la música tradicional, entonces pues casi no, no, no hago fusiones por este tipo de choque no.“ (Pat Boy 2018: TC 42:57)

Wie Pat Boy bereits feststellen musste, hilft das Internet nicht in allen Fällen: Manchmal wird von Seiten YouTubes auch zensiert und gelöscht. Dies kann verschiedene Gründe haben, meist stecken aber bei Fällen wie diesem Probleme mit den Rechten am Material dahinter.

Eine andere Form der Werbung für die Künstler sind Auftritte auf Festivals. Wie die Künstler schon berichtet haben (vgl. 4.3.2, 4.3.4, 4.3.6), spielen Festivals, Konzerte und sonstige Auftritte eine wichtige Rolle in der Vermarktung ihrer Musik. Die Personen, die diese Veranstaltungen organisieren und es sich zur Aufgabe gemacht haben, Künstler*Innen aus diesem Background zu organisieren, bilden dabei auch ein Netzwerk. Je mehr Präsenz ein/e Künstler*In im Internet hat, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass diese/r auch von den Organisatoren der Veranstaltungen gefunden wird. Ein Zufall, der sich während der Erstellung dieser Arbeit ergab war dafür beispielhaft.



Abbildung 14: Pat Boy und WAIKIL, Pat Boy Rapmaya, gepostet am 3.12.2018⁵⁴

Auf diesem Foto sind Pat Boy und WAIKIL zu sehen. WAIKIL war der Rapper, der im Jahr 2017 eine große Hilfestellung bei der Erstellung einer Seminararbeit war. Diese damalige Arbeit hat in weiterer Folge mein Interesse geweckt, tiefer in die Welt des Rap in indigenen Sprachen einzutauchen. Die zwei Künstler müssen sich bei Auftritten auf einem Festival für indigene Kulturen in México kennengelernt haben, da der Kontakt vorher noch nicht bestanden hatte.

Mit dieser Entdeckung, der als Beleg für die Bedeutung der Präsenz in den sozialen Netzwerken gesehen werden kann, schließt sich der Kreis wieder. Diese Abschnitte haben ein Verständnis für die Auswertung der Interviews und der Kunst der Rapper geschaffen. Im kommenden abschließenden Kapitel wird eine Klammer um die Ergebnisse der Auswertungen gelegt, es wird weiter zusammengefasst und ein Ausblick erstellt.

⁵⁴ Link:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1967679046641728&set=pb.100001989553445.-2207520000.1544451537.&type=3&theater> [abgerufen am 15.12.2018]

6 Fazit

Die Hip-Hop-Kultur und der Rap haben sich von den USA ausgehend über den Globus verbreitet. Diese Form der Kunst hat in so gut wie allen Ländern ihre Spuren hinterlassen und sich an lokale Gegebenheiten angepasst. Somit hat sich diese künstlerische Ausdrucksweise, die eigentlich aus dem globalen Norden kommt, in den Ländern des globalen Südens ebenfalls etabliert. Hip-Hop trat dabei nicht als kultureller Imperialismus auf und schrieb den Künstler*Innen vor wie sie diese Kultur zu leben haben, ganz im Gegenteil. Seien es Künstler*Innen aus Afrika, Australien, Südostasien oder Lateinamerika: Sie alle haben Wege gefunden, sich im Rahmen dieser Kultur auszudrücken, und haben somit die Inhalte der Hip-Hop-Kultur ständig erweitert. Beachtlich ist auch die Kreativität, die so viele Künstler*Innen weltweit in der Adaption von Rap in ihre Sprachen an den Tag legen. Diese spezielle Form des Singens hat durch die verschiedenen Künstler*Innen ihren Siegeszug um die Welt angetreten und den Globus bis in die letzten Ecken erobert. Diese Künstler*Innen sind Vorreiter eines global vernetzten Kulturphänomens, das den Zeitgeist und die Probleme in den jeweiligen Regionen widerspiegelt und auf eine kreative Art und Weise darauf aufmerksam macht.

6.1 Beantwortung der Forschungsfragen

In diesem Abschnitt werden nun die Hauptresultate, die im Zuge dieser Arbeit gefunden wurden ausführlich erklärt. Um die Vielzahl an Ergebnissen besser strukturieren zu können, werden anhand von diesen die Forschungsfragen die in Abschnitt 1.2 gestellt wurden beantwortet.

- Welche Beweggründe nennen ausgewählte Rapper aus México, Perú und Chile für die Verwendung indigener Sprachen in ihrer Musik? Inwieweit sind die Beweggründe der Rapper ähnlich? In welcher Hinsicht sind sie unterschiedlich?

Wie in dieser Arbeit in vielen verschiedenen Facetten beschrieben wurde, weisen die ausgewählten Rapper ganz klar Gemeinsamkeiten in ihren Beweggründen auf. Ihre Beweggründe sind genauso verschieden wie ihre Herkunft, aber einende Punkte sind eindeutig vorhanden: Den Rappern ist es wichtig, dass ihre Sprachen nicht verschwinden und ihre Kulturen in der Zukunft nicht als Folklore in einem Museum zu betrachten sind. Die Rapper haben sich im Zuge ihrer Arbeit auch ausgiebig mit ihren Volksgruppen beschäftigt und dadurch einen stärkeren Zugang zu diesem Teil ihrer Identität gefunden.

Es eint die Künstler aller genannten Länder, dass sich ihre Sprachen von einer ländlichen Umgebung hin zu einem urbanen Setting entwickelt haben, das in der Hip-Hop-Kultur einen neuen Verbündeten gefunden hat, um auf die Probleme dieser marginalisierten Bevölkerungsschichten aufmerksam zu machen. Die Rapper eint auch das Streben nach Anerkennung in ihrer direkten Umgebung, mit der sie teilweise zusammenarbeiten und Kollektive und Gruppen bilden. Dieser kreative Austausch ermöglicht es ihnen, auf einer professionellen Ebene eine Zusammenarbeit mit anderen Künstler*Innen anzustoßen. Diese Auseinandersetzung mit der Kultur der Ahnen ermöglicht es den Rappern auch, sich besser in diesen Gesellschaften zu vernetzen, für diese Kulturen und Sprachen einzutreten und mehr über diese zu erfahren. Die positive Vernetzung der Künstler und der kreative Austausch, der laut allen auf einer positiven Basis innerhalb dieser indigenen Rap-Gemeinschaften basiert, fördert auch die Entwicklung der Künstler und ihrer Umgebung.

Die Unterschiede liegen bei den Künstlern in der Umsetzung ihrer Ideen in der von ihnen gewählten Kunstform: Die chilenische Realität scheint dabei wesentlich anklagender gegenüber dem Staat zu sein, während die Künstler aus den anderen Ländern eher die Anerkennung ihrer Gesellschaften suchen. Unterschiede liegen auch in der Bewältigung persönlich erlebter Ereignisse: Dinge, die in der Vergangenheit passiert sind und für die Persönlichkeitsbildung verantwortlich sind, wirken sich bei jedem der Künstler individuell auf seine Kreativität und seine Beweggründe aus – sei es der frühe Tod der Mutter und ein anschließender Aufenthalt bei der Großmutter oder eine Erfahrung mit Landbesetzung und der ständigen Angst der ganzen Familie, alles an Eigentum zu verlieren, das sie sich über Jahre aufgebaut hat.

- Wie beschreiben die ausgewählten Rapper ihre künstlerische Identität im Kontext der lokal-globalen Musikszene?

Die Rapper sehen sich selbst als Hybride zwischen den Kulturen. Dies zeigt sich in den gewählten Künstlernamen sowie in den verwendeten Sprachen und darin, in welchem Kontext diese verwendet werden. Die Hybride, die die Rapper bilden, reichen dabei von ablehnend gegenüber der Mehrheitsgesellschaft bis hin zur Suche nach Akzeptanz in dieser. Die Rapper verwenden in ihrer Kunst – sei es in den Videos, bei Auftritten, auf Albumcovers, in ihren Texten oder sonstigen Interviews – stets eine Mischung aus Identitätsmarkern, die

verschiedenen Kulturen zuzuordnen sind. Diese reichen von der kollektiven Verwendung der typischen Mapuche-Stirnbänder über die Verwendung eines Schals mit andinen Mustern und Farben bis hin zur Erstellung einer eigenen Modelinie. Die Künstler befinden sich nicht am Rande dieser Phänomene der Hip-Hop-Kultur, sie sind eher im Zentrum einer sich ständig weiterentwickelnden Kunstszene zu sehen.

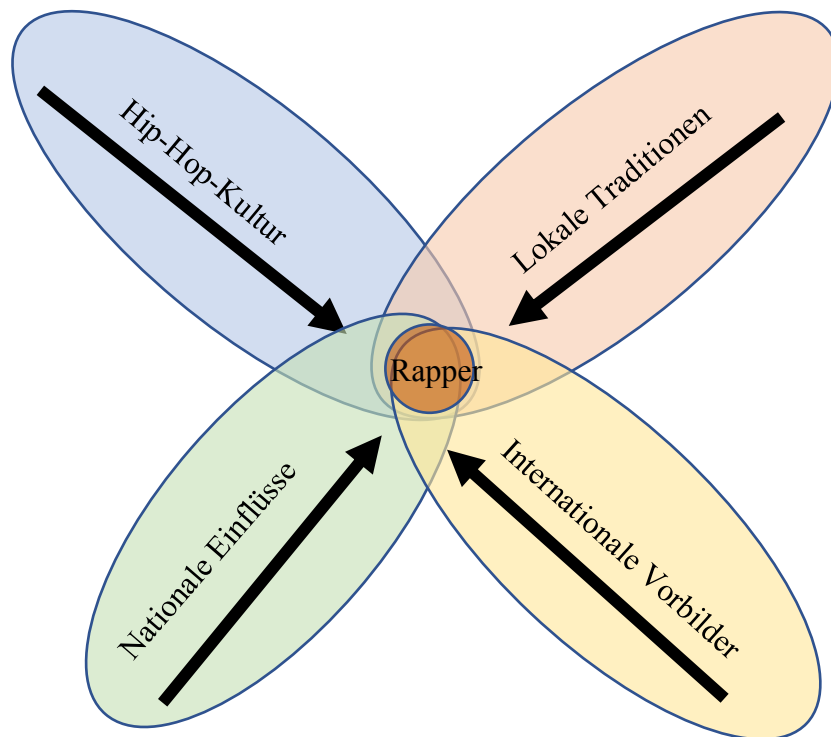


Abbildung 15: Rapper im Zentrum der Einflüsse, eigene Darstellung

Wie in der Grafik ersichtlich, befinden sich die Rapper im Zentrum der Schnittpunkte. Auf jeden der untersuchten Rapper wirken die verschiedenen Einflüsse und Erfahrungen ein und jeder verarbeitet diese auf seine individuelle Weise. Diese Grafik ist je nach untersuchter Person beliebig erweiterbar, für die untersuchten Rapper scheint dies jedoch eine umfassende Übersicht darzustellen.

- Auf welche Weise werden historisch-kollektive Erlebnisse der verschiedenen Volks- und Sprachgruppen in der Kunst der Rapper verarbeitet?

Diese Frage ist durchaus schwieriger zu beantworten, da in México und Perú die Ansichten und die Ausgangslage anders sind als in Chile. Vom Standpunkt von Liberato Kani und Pat Boy

aus, möchten diese mit ihren Kulturen und Sprachen in der Gesellschaft akzeptiert werden. Das Bedürfnis seinen Platz in der Gesellschaft zu finden, ohne seine Wurzeln aufgeben zu müssen, ist hier stark vorhanden. Dagegen will Coñoman aus Chile nach Möglichkeit nicht mit dem chilenischen Staat in Verbindung gebracht werden. Die Ansicht der Mapuche ist kämpferischer, da die Wunden der Kolonialisierung noch tief sitzen. Generell kann gesagt werden, dass ein kollektives Trauma, wie die Eroberung des amerikanischen Doppelkontinentes, sehr unterschiedlich verarbeitet und thematisiert wird. Dieses Trauma bietet die Basis für den heute weit verbreiteten Rassismus gegenüber der ursprünglichen Bevölkerung. Jedes Land hat im Laufe der Geschichte seine eigene Weise gefunden damit umzugehen und dies spiegelt sich auch in den Geschichten, Texten und Erzählungen der Rapper und ihrer Kulturen wider.

Die Künstler weisen in ihren Songs teilweise stark auf vergangene Ereignisse hin, wie es bei Coñoman in Chile der Fall ist. Dies kann als Anklage gegen den Staat verstanden werden, der immer noch versucht das Territorium der Mapuche an sich zu reißen. Die Traditionen der mündlichen Überlieferungen mögen dabei genauso eine Rolle spielen, wie der Hinweis auf vergangene Ereignisse wie „Michimalonko“ oder das kollektive Verwenden einer Schrift, die den Spaniern unbekannt war. Andere Rapper weisen in ihren Arbeiten weniger stark auf vergangene Ereignisse hin, sondern suchen vielmehr die Anerkennung, die ihnen vor hunderten Jahren abgesprochen wurde. Da Spanisch in der Mehrheitsgesellschaft ein höheres Prestige hat und die indigenen Sprachen mit Rückständigkeit verbunden wurden, ist es auf diese spezielle Art ein Hinweisen auf ein kollektiv erlebtes Ereignis. Die Kunst dient eindeutig als Mittel zur Verarbeitung dieser Ereignisse. Es ist aber fraglich, inwieweit sich die Zuhörer bei subtil versteckten Hinweisen dessen bewusst sind.

- Wie beeinflusst die globalisierte Hip-Hop-Kultur die jeweiligen Ausdrucksformen der Künstler?

Alle interviewten Rapper nehmen Teile aus der Hip-Hop-Kultur und wandeln diese in ihre eigenen Hybride um. Jeder Rapper kreiert somit seinen eigenen Stil. Sei es durch Musik, Bewegungen, Sprache oder Kleidung. Dies ist mit Sicherheit bewusst oder unbewusst durch die Hip-Hop-Kultur aus den USA beeinflusst. Die Hybride, die die Künstler selbst darstellen und kreieren, finden in der Anmutung und Umsetzung der Videos ihren Höhepunkt. In diesem Medium vernetzten sich die verschiedenen Facetten der Hip-Hop-Kultur miteinander: Oft erinnert die Kleidung stark an Hip-Hop-Mode aus den USA; die lokalen Instrumente und

Klänge werden für die Lieder mit internationalem Wissen um moderne Musikproduktion erweitert; die Videoclips wechseln zwischen urbanen Hintergründen, die mit Graffiti besprüht sind, und lokal vorhandenen Landschaften und Traditionen; abgerundet werden diese Videos noch durch die Texte, die teils oder ganz in indigenen Sprachen gesungen werden. Eine buntere Mischung an verschiedenen Kulturen und Techniken, in welche die Jugend stark involviert ist, lässt sich auf den ersten Blick nicht finden. Wie schon erwähnt kommt Hip-Hop als Bestandteil der Globalisierung aus dem globalen Norden. Durch die Anpassungsfähigkeit dieser Grassroots-Bewegung an lokal vorherrschende Gegebenheiten konnte sich dieser Musikstil weltweit an die verschiedenen Künstler anpassen und dadurch viel Einfluss in der Welt erlangen. Dies wäre jedoch nicht möglich gewesen, wenn die Hip-Hop-Kultur als kultureller Imperialismus aufgetreten wäre und sich nicht an das Lokale angepasst hätte.

- Wie gestaltet sich die Onlinepräsenz der ausgewählten Künstler in den neuen Medien? Wie beschreiben die Künstler die Verbreitungsdynamik ihrer Musik über diese digitalen Kanäle?

Da alle Künstler nicht in den Mainstream-Medien in ihren Ländern gespielt werden, ist die Onlinepräsenz ein notwendiges Mittel, um die Kunst zu verbreiten. Da eine klassische Plattform wie der Präsenz in einem landesweiten Radio nicht vorhanden ist, müssen die Künstler auf diese Mittel zurückgreifen. Hierbei spielen die sozialen Netzwerke und die neuen Medien eine besonders wichtige Rolle. Laut den geführten Interviews ist Liberato Kani der Künstler, der im Zuge seiner Arbeit am weitesten gereist ist und vielleicht am meisten „Gewinn“ aus seiner Arbeit ziehen konnte. Coñoman, der ganz am Anfang seiner Karriere steht, hat es aber schon über längere Zeit geschafft seine Familie nur mit Hilfe seiner Rap-Auftritte in der Metro von Santiago zu versorgen. Diese Leistung des Künstlers ist auf keinen Fall klein zu reden. Dies war laut seiner Aussage auch ein guter Test für seine Auftritte, da jeder Wagon laufend neues Publikum hatte und er sich ständig daran anpassen musste. Pat Boy hat es geschafft um sich herum ein ganzes Netzwerk an Kontakten aufzubauen. Mit diesem Netzwerk hilft er wiederum anderen Künstlern dabei ihre Vision von Rap in Maya auf die Bühne und in das Internet zu bringen.

Die Präsenz der Künstler in den verschiedenen Medien ist ein wichtiger Schritt bei der Verbreitung ihrer Kunst. Durch das Internet lässt sich theoretisch ein globales Publikum erreichen, das wiederum auf der Suche nach verschiedener Musik ist, die sein Leben bereichert.

In gewisser Weise ist die Präsenz in den neuen Medien heute sogar wichtiger als in Radios, da der Durchbruch von Künstlern häufig durch die neuen Medien kommt. Radio und Fernsehen haben dies mittlerweile erkannt und bieten in ihren Programmen Sendungen an, die sich mit der Kultur aus dem Internet in den verschiedensten Formen widmen. Die Ergebnisse dieser Arbeit zeigen, dass die Forschung über diese Themen aus vielen verschiedenen Aspekten schon weit fortgeschritten ist. Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es die unterschiedlichen Aspekte miteinander zu vereinen und ein rundes Bild über die Rapper zu erstellen und diese miteinander zu vergleichen.

6.2 Anwendungsbeispiele

Diese Arbeit weist verschiedene Ansatzpunkte für eine weiterführende Forschung und Anwendungsbeispiele auf. Diese können in der wissenschaftlichen Beschreibung von Rapper*Innen angewendet werden, sowohl auf einer individuellen Ebene als auch in weiteren vergleichenden Studien. Durch das breit angesetzte Ausgangsmaterial lassen sich verschiedene Forschungsbereiche wie: Sprachrevitalisierung, Jugendkultur und Jugendforschung, urbane Kunst, Vernetzung von Personen mit ähnlichen Problemen und Erfahrungen sowie Globalisierung und deren lokale Auswirkungen und viele weitere genauer erforschen. Die Vorgehensweise, die mit dieser Arbeit vorliegt, bietet besonders bei der Beschreibung von Künstler*Innen eine sinnvolle Anwendungsmöglichkeit.

Die systematische Erforschung der Umstände, unter denen die Rapper zu ihrer Musik gekommen sind, das gemeinsame Besprechen der Texte und die Analyse von audiovisuellem Material bietet dabei sowohl eine Fokussierung auf ausgewählte Aspekte sowie eine vergleichende Analyse anhand derer Künstler*Innen miteinander verglichen werden können. Die Entscheidung auf welche Weise das Material verwendet wird, liegt dabei im Ermessen des Betrachters. Ziel dieser Arbeit war es eine vergleichende Studie zu erstellen auf deren Basis in Zukunft weitere Analysen über andere Rapper und deren Umfeld erstellt werden können. Andere Forscher aus anderen Disziplinen wie z. B. der Psychologie, Sprachforschung, Geschichte, etc. würden vermutlich in ihren Disziplinen auf andere Ergebnisse kommen, dies ist jedoch nicht der Anspruch dieser Arbeit.

Zukünftige weiterführende Fragen, die mit dieser oder ähnlichen Methoden erforscht werden können, wären unter Anderem: Was sind die größten musikalischen Herausforderungen in

Bezug auf die Produktion der Kunst in den Ländern Lateinamerikas? Wie können junge Talente in ihrem Wirken gefördert werden, ohne dass diese ihre Botschaften verändern müssen? Wie lässt sich die Auswirkung dieser Kunst auf die Bevölkerung messen? Etc. Die möglichen Themenfelder erscheinen unerschöpflich für weitere Forschungen in der Zukunft.

6.3 Ausblick

Wenn die Rapper es durch ihre Kunst schaffen den Sprachen ihrer Ahnen wieder etwas Prestige zurückzugeben, damit die jüngeren Generationen wieder Lust bekommen diese besser zu lernen, wäre schon ein großer Schritt geschafft auf dem Weg der Sprachrevitalisierung. Doch den Imageschaden, den die spanische Kolonisierung in Lateinamerika in den ursprünglich vorhandenen Sprachen angerichtet hat, wird man wohl nicht reparieren können. Es wäre bereits eine Anerkennung für die Künstler, wenn diese von ihren jeweiligen Staaten gefördert und respektiert würden.

Was die Zukunft in Bezug auf die jeweiligen Sprachen bringt, ist sehr ungewiss. Es bleibt zu hoffen, dass der Kampf um Anerkennung seine Früchte trägt und mehr Staaten in Lateinamerika dem Beispiel Bolivias (vgl. 4.2.3) folgen. Dieser Weg mag nicht immer der leichteste sein, jedoch erscheint er auf lange Sicht als sinnvolles Inklusionsinstrument.

7 Literaturverzeichnis

- ADN Maya Producciones (2018): ADN Maya Online Shop, [online] https://www.facebook.com/pg/ADNMayaFilms/shop/?ref=page_internal [4.12.2018].
- Androutopoulos, Jannis (2003): *HipHop Globale Kultur - lokale Praktiken*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Angeles, Luis und Elizade, Aldo (2017): Pre-colonial institutions and socioeconomic development: The case of Latin America, In: *Journal of Development Economics*, Nr. 124, S. 22 – 40.
- Appel, Rene und Muysken, Pieter (1987): *Language contact and bilingualism*, New York: Edward Arnold
- Bastin, Georges (2017): Eurocentrism and Latin Americanism in Latin American translation history, In: *Perspectives, Studies in Translation Theory and Practice*, Nr. 25:2, S. 260 – 272.
- Berger, Sarah (2015): Bilingual Mexico Constitution: Spanish-Mayan Translation Complete After Years, [online] <https://www.ibtimes.com/bilingual-mexico-constitution-spanish-mayan-translation-complete-after-years-2040501> [20.11.2018].
- Bloomfield, Leonard (1933): *Language*, New York: Holt, Rinehart, and Winston
- Blume, Regina (1985): Graffiti, In: Teun A. Van Dijk (Hrsg.), *Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis of Literary Genres*, Amsterdam: John Benjamins, S. 137 – 148.
- Brenner, Helmut (2005): Absorption und Adaption als Faktoren traditioneller Musik in Lateinamerika, In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Nr. 62, S. 1 – 12.
- Buttler, Judith (1990): *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, London: Routledge.
- Cáceres Álvarez, Luis (2017): Liberato Kani "El quechua es resistencia", [online] <https://elmontonero.pe/cultura/liberato-kani-el-quechua-es-resistencia> [1.12.2018].
- Cahill, David (1994): Colour by Numbers: Racial and Ethnic Categories in the Viceroyalty of Peru, 1532-1824*, In: *Journal of Latin American Studies*, S. 325-346.
- Cameron, Deborah (2001): *Working with spoken discourse*, Thousand Oaks: Sage.
- Clement, Michel, Schusser, Oliver und Papies, Dominik (2008): *Ökonomie der Musikindustrie*, 2. Auflage, Wiesbaden: Gabler.
- Conell, John und Gibson, Chris (2003): *Sound Tracks, Popular music, identity and place*, London: Routledge.
- Contreras Saiz, Mónica (2016): Die Funktion der Erinnerung, In: *ila*, Nr. 399, S. 4 – 6.

- Coñoman 1, Christopher (2018): *Interview 1 Coñoman*, [Interview] (30.09.2018).
- Coñoman 2, Christopher (2018): *Interview 2 Coñoman*, [Interview] (30.09.2018).
- Coñoman 3, Christopher (2018): *Interview 3 Coñoman*, [Interview] (30.09.2018).
- Coñoman, Christopher (2017): Reivindicación (Video Oficial), [online] <https://youtu.be/8aMs-v8qjRk> [29.10.2018].
- Corral Pérez, Isabel (2015): Indigenous Languages, Identity and Legal Framework in Latin America: An Ecolinguistic Approach, In: *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, Nr. 212, S. 111 – 116.
- Coste, Daniel (1997): Alternances didactiques, In: *Études de Linguistique Appliquée*, Nr.108, S. 393 – 400.
- Cru, Josep (2015): Bilingual rapping in Yucatán, Mexico: strategic choices for Maya language legitimation and revitalisation, In: *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, Nr. 20:5, S. 481 – 496.
- Davies, Eirlys und Bentahila, Abdelali (2006): Code switching and the globalisation of popular music: The case of North African rai and rap, In: *Multilingua*, Nr. 25, S. 367 – 392.
- Duden (2018): Hip-Hop, [online] https://www.duden.de/rechtschreibung/Hip_Hop [19.11.2018].
- Duden (2019): Lingua Franca, [online] https://www.duden.de/rechtschreibung/Lingua_franca [18.01.2019].
- Easlick, Kathleen (2018): The multilingual city: vitality, conflict and change, In: *Current Issues in Language Planning*, Nr. 19:1, S. 124 – 128.
- El Cima und Pat Boy (2012): SANGRE MAYA --VIDEO CLIP OFFICIAL-- PAT BOY RAP MAYA FEAT EL CIMA, [online] https://youtu.be/A1hzf1-_lbw [21.11.2018].
- Encyclopaedia Britannica (2018): History of Latin America, [online] <https://www.britannica.com/place/Latin-America#ref60857> [13.11.2018].
- Encyclopaedia Britannica (2019): Charles V, [online] <https://www.britannica.com/biography/Charles-V-Holy-Roman-emperor> [18.01.2019].
- Fleischer, Rasmus und Snickars, Pelle (2017): Discovering Spotify - A Thematic Introduction, In: *Culture Unbound*, Nr. 9:2, S. 130 – 145.
- Flick, Uwe (1995): *Handbuch Qualitative Sozialforschung*, Uwe Flick, Ernst v. Kardorff, Heiner Keupp, Lutz v. Rosenstiel, Stephan Wolff (Hrsg.), 2. Auflage, Weinheim: Beltz, Psychologie Verlags Union.
- Flick, Uwe (2011): *Triangulation, Eine Einführung*, Rafl Bohnsack, Uwe Flick, Christian Lüders, Jo Reichertz (Hrsg.), 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag.

- Fowks, Jaqueline (2016): Hip hop en quechua, [online] https://elpais.com/internacional/2016/10/28/actualidad/1477608412_561108.html [21.11.2018].
- Freire, Paulo (1976): *Education: The Practice of Freedom*, London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
- Freire, Paulo (2004): *Pedagogy of Hope: Reliving Pedagogy of the Opressed*, London: Continuum.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para y salir de la modernidad*, Mexico City: Grijalbo.
- Gavilán, Victor (2016): Ein siebzigjähriger Eroberungskrieg, In: *ila*, Nr. 399, S. 6 – 9.
- Google 1 (2018): Eigene Untertitel hinzufügen, [online] <https://support.google.com/youtube/answer/2734796?hl=de> [30.11.2018].
- Google 2 (2018): Pat Boy, [online] <https://g.co/kgs/gCeKaH> [21.11.2018].
- Green, Andrew (2017): The Ethnography of Hip Hop Nostalgia: Indigeneity, Intimacy and 'Roots' in Mexico, In: *Suomen Antropologi*, Nr. 42:2, S. 43 – 59.
- Grosjean, François (2010): *Bilingual life and reality*, Cambridge: Harvard University Press.
- Gunawan, Dedy und Huarng, Kun-Huang (2015): Viral effects of social network and media on consumers' purchase intention, In: *Journal of Business Research*, Nr. 68, S. 2237 – 2241.
- Hintringer, Elisabeth (2013): *Sprachkontakt von Spanisch und Quechua in Peru heute*, Wien: Universität Wien.
- Hoffmann-Riem, Christa (1980): Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie. Der Datengewinn, In: *Köllner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, S. 339 – 372.
- Hornberger, Nancy und Swinehart, Karl (2012): Bilingual intercultural education and Andean hip hop: Transnational sites for indigenous language und identity, In: *Language in Society*, Nr. 41, S. 499 – 525.
- Howard-Malverde, Rosaleen (1995): 'Pachamama is a Spanish word': Linguistic tension between Aymara, Quechua and Spanish in Northern Potosí (Bolivia), In: *Anthropological Linguistics*, Nr. 37:2, S. 141 – 168.
- Huston, Nancy (2002): *Loosing north: Mustings on land, tounge, and self*, Toronto: McArthur.
- Informationszentrum 3. Welt (2018): Sara Hebe - Politischer Rap aus Argentinien, [online] https://www.iz3w.org/projekte/50-jahre-iz3w/open_air/sara_hebe [4.11.2018].
- InWEnt GmbH (2005): *Indigene Völker in Lateinamerika*, Düsseldorf: InWEnt GmbH.

- Kolmer, Katrin (2006): ¡Chuch, qué bueno! - Vom Wiederaufblühen der Maya-Kultur und ihrer Präsenz im Spanischen von Mérida (Yucatán, Mexico), In: *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, Nr. 12:2, S. 179 – 192.
- Konetzke, Richard (1961): Staat und Gesellschaft in Hispanoamerika am Vorabend der Unabhängigkeit, In: *Saeculum*, Nr. 12, S. 158 – 168.
- Lagos, Cristián, Espinoza, Marcos und Rojas, Dario (2013): Mapudungun according to its speakers: Mapuche intellectuals and the influence of standard language ideology, In: *Current Issues in Language Planning*, Nr. 14:3, S. 403 – 418.
- Lewis, Eshe (2012): "Más Peruano Que El Macchu Picchu" Creating Afro-Peruvian Rap, In: *The Latin Americanist*, S. 85 – 106.
- Liberato Kani, Ricardo (2016): Liberato Kani – „Kaykunapi“, [online] <https://youtu.be/Fj1E0OV8B5c> [29.10.2018]
- Liberato Kani, Ricardo (2018): *Interview Liberato Kani*, [Interview] (28.08.2018).
- Liddicoat, Anthony (2012) Language planning as an element of religious practice, In: *Current Issues in Language Planning*, Nr. 13:2, S. 121 – 144.
- Lindholm, Susan (2017): Hip Hop Practice As Identity and Memory Work In And In-Between Chile and Sweden, In: *Suomen Antropologi*, Nr. 42:2, S. 60 – 74.
- Loureiro-Rodríguez, Verónica, Moyna, María Irene und Robles, Damián (2018): Hey, baby, ¿Qué Pasó?: Performing bilingual identities in Texan popular music, In: *Language & Communication*, Nr. 60, S. 120 – 135.
- Mader, Elke (2001): Kulturelle Verflechtungen, Identität und Hybridisierung in Lateinamerika, In: *Innsbrucker Geographische Studien*, Nr. 32, S. 77 – 85.
- Mapuche.nl (2018): GUÍA PARA APRENDER Y ENSEÑAR EL MAPUCHEDUNGUN, [online] <http://www.mapuche.nl/doc/mapuchedungun.pdf> [25.11.2018].
- Martín-Cabrera, Luis (2016): Escribo Rap con R de Revolución: Hip-hop y subjetividades populares en el Chile Actual (2006-2013), In: *A Contra corriente*, Nr. 14:1, S. 5 – 36.
- McBride-Limaye, Ann (1988): Metmorphoses of La Malinche and Mexican Cultural Identity, In: *Comparative Civilizations Review*, Nr. 19, S. 1 – 28.
- McFarland, Pancho (2006): Chicano Rap Roots: Black-Brown Cultural Exchange and the Making of a Genre, In: *Callaloo*, Nr. 29:3, S. 939 – 955.
- McQuown, Norman A. (1955): *The Indigenous Languages of Latin America*, Chicago: American Anthropologist.
- Northoff, Thomas (2005): *Graffiti - Die Sprache an den Wänden*, Wien: Löcker.

- Norton, Bonny und Toohey, Kelleen (2011): Identity, language learning, and social change, In: *Language Teaching*, Nr 44:4, S. 412 – 446.
- Oanda (2018): Oanda Währungsrechner, [online] <https://www.oanda.com/lang/de/currency/converter/> [29.11.2018].
- Osorio, Valentina (2018): Miguel Nasur, el multifacético empresario y reconocido dirigente deportivo que controlará el canal CDO, [online] <https://www.emol.com/noticias/Economia/2018/08/02/915448/Miguel-Nasur-el-multifacetico-empresario-y-reconocido-dirigente-deportivo-que-asume-el-liderazgo-del-canal-del-COCH.html> [25.11.2018].
- Páramo-Ortega, Raul (2004): Das Trauma, das uns eint. Gedanken zur Conquista und zur Lateinamerikanischen Identität, In: *Psychoanalyse - Tete zur Sozialforschung*, Nr. 8:2, S. 89 – 113.
- Pache, Matthias (2014): Lexical Evidence for Pre-Inca Language Contact of Mapudungun (Mapuche) with Quechuan and Aymaran, In: *Journal of Language Contact*, Nr 7, S. 345 – 379.
- Pat Boy, Jesús (2015): Pat Boy Rap Maya -Vidas Mayas - Video oficial, [online] <https://youtu.be/NRLIAqxjOHc> [10.09.2018].
- Pat Boy, Jesús (2017): Xímbal Kaaj (Video Oficial) - ft. Pat Boy & Yazmín Novelo, [online] <https://youtu.be/x9jhD5tyM80> [10.09.2018].
- Pat Boy, Jesús (2018): Interview Pat Boy, [Interview] (17.09.2018).
- Pennycook, Alastair (2003): Global Englishes, rip slyme, and performativity, In: *Journal of Sociolinguistics*, Nr 7, S. 513 – 533.
- Pennycook, Alastair (2007): Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity, In: *Journal of Language, Identity, and Education*, Nr. 6:2, S. 101 – 115.
- Pérez Soto, Javier (2018): MAPUCHE LUANKO: “Nunca hice hip-hop para buscar fama, sino que solo para poder dormir tranquilo”, [online] <http://www.mapuexpress.org/?p=4983> [1.12.2018].
- Poplack, Shana (1980): Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: Toward a typology of code-switching, In: *Linguistics*, Nr. 18, S. 581-618.
- Prescott, William (1904): *History of the conquest of Peru, Montezuma Edition*, Philadelphia: J. B. Lippincott.
- Prescott, William (1911): *The conquest of Mexico*, London: J. M. Dent.

- Quijano, Aníbal (2016): *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, Wien: Turia + Kant.
- Red Bull (2016): Let's meet the big guns of the Peruvian rap game, [online] <https://www.redbull.com/ie-en/peruvian-rap-a-brief-history> [29.11.2018].
- Reichard, Raquel (2015): 8 Latina Rappers Whose Music You Have to Hear. [online] <https://www.cosmopolitan.com/entertainment/music/news/a37940/8-latina-rappers-who-are-killing-it/> [4.11.2018].
- Söderman, Johan und Sernhede, Ove (2016): Hip-hop - what's in it for the academy? Self-understanding, pedagogy and aesthetical learning processes in everyday cultural Praxis, In: *Music Education Research*, Nr. 18:2, S. 142 – 155.
- Sánchez, Aquilino und Dueñas, Maria (2002): Language Planning in the Spanish-Speaking World, In: *Current Issues in Language Planning*, Nr. 3:3, S. 280 – 305.
- Sarkar, Mela und Winer, Lise (2009): Multilingual Codeswitching in Quebec Rap: Poetry, Pragmatics and Performativity, In: *International Journal of Multilingualism*, Nr. 3:3, S. 173 – 192.
- Schloss, Joseph (2004): *Making Beats: The Art of Sample-based Hip-Hop*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Simon, Hannah (2012): Die Rolle der Frau in der Kolonisation Amerikas, [online] <https://blickpunkt-lateinamerika.de/artikel/die-rolle-der-frau-in-der-kolonisation-amerikas/> [15.09.2018].
- The Government of the Bahamas (2011): San Salvador. [online] http://www.bahamas.gov.bs/wps/portal/public/About%20The%20Bahamas/The%20Islands/SAN%20SALVADOR!/ut/p/b1/vZRdj6IwFIZ_y_wAh5bPcgmCiCgfLSBwYwBBRREZEIRfv8xmk_1IxtmLnW3TiybP6Zvzvs2hliqgomvcnQ5xe6qu8eX9HvE7BmgbSWLRRuMAD3TPXku2sKQtyE1AOAHggyWBp_UGTW2pwA0ZWan0XIX [3.10.2018].
- Theiry, Christopher (1978): True bilingualism and second language learning, In: *Language interpretation and communication*, S. 145 – 153.
- Thompson, Gregory und Lamboy, Edwin (2012): *Spanish in Bilingual and Multilingual Settings Around the World*, Leiden: Brill.
- Tickner, Arlene (2008): Aquí en el Ghetto: Hip-Hop in Colombia, Cuba, and Mexico, In: *Latin American Politics and Society*, Nr. 50:3, S. 121 – 146.
- Todorov, Tzvetan (1985): *Die Eroberung Amerikas, Das Problem des Anderen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Toop, David (2000): *Rap Attack 3 - African Jive to Global Hip Hop*, London: Serpent's Tail.
- University of Pennsylvania (2018): LIBERATO KANI: PIONEER PERUVIAN HIP HOP ARTIST AT PENN, [online] <https://web.sas.upenn.edu/quechua/2018/09/30/liberato-kani-peruvian-hiphop-penn/> [22.11.2018].
- Wikipedia 1 (2018): Michimalonco, [online] https://es.wikipedia.org/wiki/Michimalonco#Abandona_Chile [3.12.2018].
- Wikipedia 2 (2018): Red Bull BC One, [online] https://de.wikipedia.org/wiki/Red_Bull_BC_One [16.11.2018].
- Williams, Quentin (2016): Youth multilingualism in South Africa's hip-hop culture: A metapragmatic analysis, In: *Sociolinguistic Studies*, Nr. 10, S. 109 – 133.
- Wimmer, Florian (2008): *Hip Hop, Von den Block Parties zum Business-Meeting - Der Wandel einer Subkultur*, Wien: Uni Wien.
- Wußing, Hans (2009): *6000 Jahre Mathematik, Eine kulturgeschichtliche Zeitreise – I. Von den Anfängen bis Leibniz und Newton*, Berlin: Springer Verlag.
- Zúñiga, Fernando und Olate, Aldo (2017): El estado de la lengua Mapuche, diez años después, Aninat, Isabel, Figueroa Verónica, González, Ricardo (Hrsg.), *El pueblo mapuche en el siglo XXI*, Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, S. 343 – 374

8 Anhang

8.1 Interviewleitfaden

1. Allgemein

- a. Name, Künstlername, warum dieser Künstlername, welche Bedeutung hat der Künstlername für dich?
- b. Alter, Geburtsort, aktueller Wohnort, Ort des Aufwachsens

2. Warum Rap und warum in deinen Sprachen

- a. Mit welchem Alter bist du auf die Musik/Rap gekommen? Warum Rap?
- b. Hat die Geschichte des Raps für dich eine wichtige Bedeutung? Hast du Vorbilder in der Rap-Szene?
- c. Wann und warum hast du dich entschlossen in deinen Sprachen zu rappen? Hat es für dich eine besondere Bedeutung, wenn du in der Sprache XY rappst? Sprichst du die Sprache XY auch im Alltag?
- d. Wie ist die Musik/Rap-Szene in deinem Land? Bekommt ihr Unterstützung?
- e. Wie produzierst du deine Musik, hast du ein Studio?
- f. Wie ist die finanzielle Situation für Musikproduktionen in deinem Land?
- g. Wo findest du deine Inspiration? In welchem Prozess entstehen die Texte, wird erst auf spanisch geschrieben und dann übersetzt?
- h. Werden nach Übersetzungen deiner Texte gefragt?
- i. Helfen dir die neuen Medien bei der Distribution deiner Kunst? Vernetzt du dich mit anderen Künstlern, die auch in indigenen Sprachen rappen über das Internet? Hast du schon mal an eine Zusammenarbeit mit Künstlern gedacht die in anderen Sprachen rappen?
- j. Wo werden hauptsächlich Auftritte gemacht? Gibst du Workshops in deiner Sprache?

3. Identität (einige Fragen aus vorherigen Abschnitten behandeln dieses Thema ebenfalls)

- a. Wie waren die Rückmeldungen deiner Freunde, Familie und anderer? Wie haben Menschen reagiert, die die Sprache XY auch sprechen?
- b. Was ist deine Intention mit deiner Musik, was möchtest du vermitteln?
- c. Bekommst du auch Inspiration aus traditionellen Gesängen und Kunstformen? Hast du schon mal darüber nachgedacht ein traditionelles Thema aufzugreifen oder mit jemandem in diese Richtung zusammenzuarbeiten?

- d. Hast du ein Markenzeichen, an dem man dich auf der Bühne oder in Videos erkennen kann? Falls du ein Markenzeichen hast, was bedeutet es für dich?
4. Künstler über ihre Songs
- a. Was war deiner Meinung nach dein erfolgreichster Song?
- b. Was meinstest du mit dem Song XY? Warum hast du dieses Thema ausgewählt?

8.2 Überblick Interviews

Übersicht Interviews					
Künstlername:	Name:	Durchgeführt:	Länge:	Herkunftsland:	Alter*:
Liberato Kani	Ricardo Flores Carrasco	28.08.2018	00:52:06	Perú	25
Pat Boy	Jesús Christóbal Pat Chablé	17.09.2018	00:49:03	México	26
Coñoman (1)	Christopher	30.09.2018	00:09:45	Chile	23
Coñoman (2)	Hernan	30.09.2018	00:26:41		
Coñoman (3)	Coñoman Moreno	30.09.2018	01:07:56		
	Gesamt Coñoman:		01:44:22		
Gesamtlänge aller Interviews:			03:25:31		

* Alter zur Zeit des Interviews

8.3 Übersicht Songs

Künstler:	Song:	Veröffentlicht ₁ :	Views ₂ :	Link:
Liberato Kani	Kaykunapi	02.02.2016	121.641	https://youtu.be/qgjuSkNKHZA
Pat Boy	Vidas Mayas	29.10.2015	44.475	https://youtu.be/NRLIAqxjOHc
Pat Boy	Xíimbal Kaaj	31.05.2017	44.909	https://youtu.be/x9jhD5tyM80
Coñoman	Reivindicación	16.12.2017	11.058	https://youtu.be/8aMs-v8qjRk

₁: Veröffentlichungsdatum gilt laut Angabe auf YouTube

2: Views wurden mit Stichtag 29.10.2018 gezählt

8.3.1 Text Kaykunapi

Song wird in Spanisch und **Quechua** gesungen, auch Wörter in *Englisch* vorhanden:

This is it, si,

Esto suena fuerte,

Esto suena fuerte,

El quechua en resistencia,

Refrán en quechua, traducido:

Por estos lados yo estoy caminando,

Por todos lados cantando hablando bien,

Saliendo de casa yo me fui,

Pues en este día para ustedes mis compueblanos,

Hip Hop les traigo en este día levantándome temprano,

Mirando arriba, moviendo la cabeza,

Vamos hermanos todos levántense,

Hoy desperté con las ganas de querer conocer,

viajar de sentirme bien *my friend*,

fluyendo con el viento cantar,

de toda la cultura que queda „Jaime retina“,

Cada vez que paso por aquella esquina,

El nombre que quedo marcado en la historia de la nuestra nación,

Somos el canto que caso perdió,

Que se escuche mi voz en cada rincón,

Refrán en quechua:

Tranquilo vivo en mi tierra de paisaje y colores, de costumbres y regiones,

Al pasar del tiempo formo parte de mi vida mientras sigo relatjao con una sonrisa,

Donde el caminar por avenida, de nuestra serranía, expresión de música para la poesía,

Este viajero bohemio que solo danza con la cultura que siente en mi alma.

Si, con la cultura Andina que siente mi alma.

Si, con la cultura Andina que siente mi alma.

Refrán en quechua:

Si yo digo música tu me respondes vida,
Música vida, Música vida,
Si yo digo música tu me respondes vida,
Música vida, Música vida,
El quechua en resistencia
El quechua en resistencia
Rimay pueblo
La voz popular, si,
Liberato en la casa hermano

8.3.2 Text Vidas Mayas

Song wird komplett in Maya gesungen, Untertitel auf Spanisch und teils **Maya**:

Yah si, eso es **kúux ta'al mayahoo**, vidas Mayas, desde el sureste mexicano, y tu sabes, eso es Pat Boy, ya,

Los que viven en el sureste y en México se hayan, representando el estado y lo hago con mi canto, soy de nacimiento 100 pro ciento mexicano.

Son bien trabajadores quienes son los meros Mayas, los que viven en el sureste y en México se hayan, representando el estado y lo hago con mi canto, soy de nacimiento 100 por ciento mexicano.

Acerquense todos para que tosod cantemos, en este sonido no se acaba, quiero que todos lo brinquemos, los jovenes y los abuelos toda la gente de este pueblo, felices y contentos unidos en el centro.

Algunos descansando con sus familiares, sentados platicando de los trabajos que hacen, viviendo que los dias pasen de la mañana hasta la noche, y cuando amanece pues esto es lo que hacen.

Todos llevan garraiones dirigiendose a la milpa, el hacha la carga el hombre y el machete con su cinta son herramientas que un trabajo representa, gente que ama la tierra y nadie los domina. Campesinos que nacieron siendo mexicanos, orgullosamente Maya desquitando cada peso, viviendo en sus tierras, cuidando el ejido, cultivando su trabajo que es el fruto del esfuerzo.

Son bien trabajadores quienes son los meros mayas, los que viven en el sureste y en México se hayan, respetando el estado y lo hago con mi canto, soy de 100 por ciento mexicano.

Son bien trabajadores quienes son los meros mayas, los que viven en el sureste y en México se hayan, respetando el estado y lo hago con mi canto, soy de nacimiento 100 por ciento mexicano.
Son bien trabajadores quienes son los meros Mayas, los que viven en el sureste y en México se hayan, representando el estado y lo hago con mi canto, soy de nacimiento 100 por ciento mexicano.

Acerquense todos para que todos cantemos, este sonido se acaba, quiero que todos los brinquemos, los jovenes y los abuelos toda la gente de este pueblo, felices y contentos unidos en el centro.

Algunos descansando con sus familiares, sentados platicando de los trabajadores que hacen, viendo que los días pasen de la mañana hasta la noche, y cuando amanece pues esto es lo que hacen.

Todos llevan garrafones dirigiendose a la milpa, el hace la carga el hombre y el machete con su cinta son las herramientas que un trabajo representa, gente que ama la tierra y nadie los domina. Campesinos que nacieron siendo mexicanos, orgullosamente Maya desquitando cada peso, viviendo sus tierras, cuidando el ejido, cultivando su trabajo que es el fruto del esfuerzo.

Son bien trabajadores quienes son los meros Mayas, los que viven en el sureste y en México se hayan, respetando el estado y lo hago con mi canto, soy de nacimiento 100 por ciento mexicano.

8.3.3 Text Xímbal Kaaj

Song wird komplett in Maya gesungen, Untertitel auf Englisch durch YouTube:

Er: Just like that, Pat Boy and Yazmín Novelo, Joy, Mayan Rap, Let's sing, Just like that,

Sie: We are walkers on this land,
Come and see, we have a lot to do,
We've strength, it will come true,
You and me, nobody else,
We are the root of our people,
From the root of the Mayan people,

Er: Let's go to the east, Where the sun rises, In this land of the Mayas, Let's go to the sea, Let's see everything there is, With joy, Let's walk, Through all the places of our people, Here on the Yucatan Peninsula, Where the Mayan language is spoken, You of childlike heart, listen to this song, Let's learn Mayan, Which I bring you with all my heart, Come on, come on, kids, All of you students, Those who go to school, those who go to school,

Sie: We are walkers on this land,
Come and see, we have a lot to do,
We've strength, it will come true,
You and me, nobody else,
We are the root of our people,
From the root of the Mayan people,

Er: Just like that, come on, hands up, if you like this song, Here comes this Mayan song in rap,
wherever you go, I bring you all here, What I do, to listen, to your ears, You, Mayan people,
our roots are alive,

Sie: For them to hear our voice,
Let's help us work,
Come on, come on, children,
Come on, come on, let's work together,
For them to hear our voice,
Let's help us work,
For them to hear our voice,
Let's help us work,

Er: Pat Boy, Just like that, Mayan rap, The end

8.3.4 Text Reivindicación

Song wird Großteils in Spanisch gesungen, Teil in **Mapudungun** und Wörter in *Englisch*

Reivindicación! Tal parece que perece lo que de verdad no pertenece, escucho gente que no se enorgullece. "Olvídate de tus raíces", dice gente que adormece, pises donde pises no te olvides de lo que eres, te engrandece. Quien separa ante la adversidad se fortalece y quien separa al rival es el que vence. Empobrecer las mentes es un término que maneja para empobrecer a la gente, de su identidad la aleja. Reivindicación! El natural derecho de la restauración es la acción de recuperación de mi nación, la reclamación, la restitución de lo arrebatado sin razón por el invasor. Reivindicación! Es mi respuesta, que se gesta en un vientre de preguntas sin respuesta. Les molesta que sepas, que rompas la ignorancia impuesta, por eso apuestan a nacionalizarte con su fiesta. Te arrestan, te amonestan pero no matan tu tronco porque estamos resistiendo

desde "Michimalonco", 1541, Santiago os llama, 2015 los camioneros fachos reclaman. Mala labia, mas la rabia y se materializa el rap, el sonido movido que proclama la verdad, una herramienta que cuenta por necesidad la realidad de la cordillera hasta el mar y desde el campo a la ciudad. Reivindicación! Un acto de valentía, reconocer lo que soy y hacer algo, por eso Reivindicación! Prácticalo día a día en la cotidianidad de así vivir estos procesos. Reivindicación!! Rap con mensaje en defensa y a disposición de nuestra clase. Reivindicación! El compromiso aquí crece, vamos recuperando lo que nos pertenece. Reivindicación!! Un acto de valentía reconocer lo que soy y hacer algo, por eso Reivindicación! Prácticalo día a día en la cotidianidad de así vivir estos procesos. Reivindicación!! Raó con mensaje en defensa y a disposición de nuestra clase. Reivindicación! El compromiso aquí crece, vamos recuperando lo que nos pertenece en una sociedad que te dice que mires para delante y no para atrás, en una ciudad que anda a 100 nos cuesta parar y ponernos a pensar que es lo que verdaderamente nos pertenece y que es lo que no haces bien. Estoy hablando de recuperar lo arrebatado de un pueblo que no vende su futuro y no olvidará su pasado, que lo han humillado, lo han maltratado, han tratado de eliminarlo pero aun estamos parados. Ponle *play*, ponle *styla*, ponle esfuerzo a tu aprendizaje. Tu linaje que no se acabe y tu **tugún** que no se te olvide, el que reside de una sangre con mucho coraje. Mensaje de fuerza para mi pueblo en esta línea redacto. Resentido claro, nuestro pueblo ha sentido el peso ni con Estado, ni con Congreso, ni rezo, no queremos pacto.

Que tenga FUERZA ESPIRITUAL toda mi gente y pasará esta enfermedad que le dicen winka, nosotros tenemos lengua, tenemos lugar de dónde venimos, NO OLVIDAREMOS eso, yo respeto a nuestras PERSONAS MAYORES, por esa razón escuché las conversaciones en la ruka, nosotros y nosotras nos defenderemos en la TIERRA, defenderemos el ser del AGUA, defenderemos los ríos que aún existen en el WALLMAPU, YO SOY COÑOMAN si, así es gente voy a sacar mi agradecimiento, Gracias a todos ustedes, a los que escuchan mi canto. Nos llamamos MAPUCHE y recordaremos nuestra RAIZ, estoy viviendo en esta CIUDAD pero no olvidare de dónde vengo ni olvidare los asuntos mapuche. Así es, ESO ME ENSEÑARON.

Eso es, aunque estemos en la ciudad, no olvidamos de donde venimos, nuestro **TUGUN**, nuestro **Mapuzungun**, porque lo es utilitarismo, esto es Reivindicación! Un acto de valentía reconocer lo que soy y hacer algo por eso Reivindicación! Prácticalo cada día en la cotidianidad de así vivir estos procesos.

Schriftliche Message am Ende des Videos:

Este vídeo da dedicado a todos mis **peñi** y **lamngen** que por diferentes situaciones históricas y políticas se encuentran viviendo bajo el yugo de la sucia ciudad de Santiago, Reivindicación es un mensaje de fuerza y unidad para recuperar lo que verdaderamente nos pertenece.