

QVR

QUO VADIS ROMANIA? ZEITSCHRIFT FÜR EINE AKTUELLE ROMANISTIK

Rap in der Romania

AUTORINNEN

Tarek Chaouachi / Eva Gugenberger / Astrid Hönigsperger /
Georg Kirchmair / Natalie Payer /
Victor Carlos R. Salazar

VARIUM

Anna-Christine Weirich

REZENSIONEN

Georg Kremnitz

55
2020

QVR 55/2020

Redaktion:

Peter Cichon (Leitung), Barbara Czernilofsky-Basalka (Formatierung), Clara Comas Valls, Max Doppelbauer, Astrid Hönigsperger, Georg Kremnitz, Fabio Longoni, Catherine Parayre, Kathrin Saringen, Falk Seiler, Imane Sghiouar, Heinrich Stiehler, Robert Tanzmeister

Administration: David Stockhammer

Grafik: Astrid Young

Internationaler wissenschaftlicher Beirat:

Roberto Beín (Universidad de Buenos Aires), Joachim Born (Universität Gießen), Jürgen Erfurt (Universität Frankfurt/Main), Ulrich Hoinkes (Universität Kiel), Thede Kahl (Universität Jena), Georges Kleiber (Université de Strasbourg), Philippe Martel (Université de Montpellier), Rosa Maria Medina Granda (Universidad de Oviedo), Henrique Monteagudo (Universidade de Santiago de Compostela), François Pic (Université de Toulouse), Patrick Sauzet (Université de Toulouse)

Adresse der Redaktion:

QVR-Homepage: <http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>

E-Mail: quovadisromania.ifr@univie.ac.at

Quo vadis, Romania?
Institut für Romanistik
Universität Wien
Universitätscampus AAKH
Garnisongasse 13, Hof 8
A-1090 Wien

Mit Förderung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien.

ISSN: 1022-3169

QVR 55/2020

Inhaltsverzeichnis

Präsentation:

Astrid HÖNIGSPERGER, Rap in der Romania.....5

Artikel:

Eva GUGENBERGER & Georg KIRCHMAIR, Traditionalität in der Modernität:
Der Ethno-Rap in Lateinamerika und sein Beitrag zur
Sprachrevitalisierung.....7

Tarek CHAOUACHI, Analyse linguistique et stylistique des chansons « DA » et
« J’suis QLF » du groupe de rap « PNL »..... 36

Natalie PAYER, MC Solaar – Eine Zeitreise. Ein Blick auf 27 Jahre Rap-Kunst
..... 46

Victor Carlos R. SALAZAR, Mc’s, Hip Hop y la cultura Rastafari..... 59

Varium:

Anna-Christine WEIRICH, Wer entscheidet sich heute für ein
Romanistikstudium? Eine Online-Umfrage unter Studierenden im
Lehramt und Bachelor an der Goethe-Universität Frankfurt 76

Rezensionen:

Georg KREMnitz: Cuadernos del Archivo, año III, 2019, Publicaciones del
Centro DIHA, ed. Regula Rohland de Langbehn, London/Potsdam:
INOLAS. No. 5/6: *Asociaciones e instituciones de la minoría alemana en
Argentina, casos e historias*. Trabajos presentados en base a exposiciones del
6º Coloquio sobre la inserción de la minoría alemana en la Argentina,
celebrado del 6 al 8 de junio 2015 [sic, für 2018, cf. p. 7], 227 pp..... 96

Georg KREMnitz: Coseriu, Eugenio, 2020. *Geschichte der romanischen
Sprachwissenschaft*. Band 2: Von Nebrija (1492) bis Celso Cittadini (1601):
Die Epoche des Humanismus. Bearbeitet und herausgegeben von Wolf
Dietrich. Tübingen: Narr Francke Attempto, 293 S. 100

Rap in der Romania

Astrid HÖNIGSPERGER, Wien

Das vorliegende Themenheft von *Quo Vadis Romania?* beschäftigt sich mit dem Thema *Rap* unter besonderer Berücksichtigung seines sozialpolitischen Kontexts. Weder die Definition im Duden „schneller rhythmischer Sprechgesang in der populären Musik“¹ noch die anschließende kurze Angabe der Herkunft² wird dieser Kunstform gerecht. **Rhythm And Poetry** ist mehr als ein Musikgenre mit provokanten Texten, das seit den 1980er Jahren zu Recht seinen Platz auch in der europäischen Kunst- und Kulturlandschaft gefunden hat. Passend zum Thema kommen im vorliegenden Themenheft auch junge Nachwuchswissenschaftler*innen zu Wort, die sich erstmal öffentlich zu Wort melden, mit einem Thema, das ihnen am Herzen liegt.

Der Rap ist aus der heutigen Medienlandschaft nicht mehr wegzudenken und hat sich auch in den romanischsprachigen Ländern seinen Platz erkämpft. In Frankreich ist er Ausdrucksmittel der Banlieuejugend und von Musikschaffenden, die in sozial prekären Situationen in sensiblen Vororten leben. Vor allem junge Menschen mit Migrationshintergrund haben Geschichten, die sie mithilfe des Rap erzählen wollen und die auch politisch interessant sind. Im Rap inszenieren sie sich selbst und können Autobiographisches in künstlerischer Freiheit so erzählen, dass sie nie zu viel von sich preisgeben. Sprachlich gesehen ist der Rap nicht nur eine wahre Fundgrube für „Straßen-slang“ oder Jugendsprache, sondern mitunter findet man auch wirkliche „poetry“ – also Poesie im engeren Sinn – in den Texten.

Um die Gegenwart des Rap zu verstehen, muss man auch seine Entstehungsgeschichte in den Vereinigten Staaten erwähnen, wo sich um die Jahrhundertwende eine Kunstform etabliert, die „spontan von der Straße spricht“ und zu einem neuen, besonderen Musikgenre wird, das einen eigenen sozialen Raum und eine neue Kultur darstellt, mit bestimmten Kennzeichen und Ausdrucksformen, wie den Slang der Ghettos, der Graffiti-Malerei, dem Breakdance und einem unkonventionellen Kleidungscode. Die genaue Geburtsstätte der Hip-Hop-Kultur und somit auch des Rap liegt im südlichen Teil der New

¹ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Rap#bedeutung>

² englisch rap = Plauderei, Unterhaltung, zu: to rap = plaudern, schwatzen, eigentlich = stoßen, klopfen; stoßweise sprechen; vielleicht ursprünglich lautmalend

Yorker Bronx. Rap und Hip-Hop waren von Beginn an eine Straßenkultur und vor allem die Bewegung einer schwarzen unterdrückten Minderheit, die ständig mit Problemen wie Drogen, Rassismus, Verbrechen, Gefängnis, Arbeitslosigkeit und Bildungsmangel konfrontiert war.

Der Rap sollte/soll seinen Anhängern Halt geben und ihr Selbstbewusstsein stärken, indem diese sich zu akzeptieren lernen und wissen, dass sie sich von einer großen Gruppe angenommen fühlen können. Diesem Grundsatz folgen viele Rapper auch heute noch.

Anfang der 1980er-Jahre kam dann der Rap von der Bronx nach Europa, wo vor dieser Zeit hauptsächlich die Musikrichtungen des Rock und Pop dominierten. 1984 versuchte der Pionier der amerikanischen Rap, Afrika Bambaataa, in Frankreich eine französische Variante seiner Zulu Nation in den Vororten von Paris aufzubauen, doch zuerst blieb ihm der Erfolg versagt. Erst in den späten 1980er und Anfang der 90er Jahre begann das Interesse am Rap und an der Hip-Hop-Kultur auch in Frankreich und im übrigen Europa zu wachsen. Schnell wuchs nicht nur das Interesse am Kleidungsstil, den die Rapper trugen, sondern auch an den Botschaften im sozialen und politischen Kontext, die dem Rap die Aufmerksamkeit eines sehr breiten Publikums verschafften. Das Genre wird oft fälschlicherweise nur mit aggressiver und gewaltbeeinflusster Musik assoziiert, was einen großen Schatten auf das Gesamtbild der Rap-Kultur wirft, wodurch deren Kreativität und die sprachliche und musikalische Kunst des Genres meist untergeht und die Botschaft, die die Rapper vermitteln wollen, in den Hintergrund rückt.

Traditionalität in der Modernität: Der Ethno-Rap in Lateinamerika und sein Beitrag zur Sprachrevitalisierung

Eva GUGENBERGER, Flensburg & Georg KIRCHMAIR, Wien

1. Einleitung

Seit der Invasion der Spanier auf dem amerikanischen Kontinent und verstärkt nach der Unabhängigkeit und der Nationalstaatenbildung im 19. Jh. wurde mit dem Ziel der gesellschaftlichen Homogenisierung die kulturelle und sprachliche Assimilation der indigenen Völker an das europäische Modell angestrebt. Als Folge dieser Politik ist gegenwärtig die Mehrheit der indigenen Sprachen vom Untergang bedroht.

Dennoch ist in den letzten Jahrzehnten ein dynamischer Prozess zu beobachten, der von unterschiedlichen, zum Teil widersprüchlichen und gegenläufigen Tendenzen gekennzeichnet ist. In ihm lassen sich negative und positive Attitüden sowie Tendenzen des fortschreitenden Sprachenwechsels zum Spanischen erkennen, aber auch das Aufkommen neuer ethnischer Bewegungen, die in Hervorhebung ihrer Ethnizität die Wiederbelebung alter kultureller Praktiken und die Erhaltung und Revitalisierung der *lenguas originarias* anstreben. Vielerorts bilden sich Gruppen von Aktivist*innen, die sich in neu geschaffenen sozialen Räumen für die Neubelebung der Sprachen ihrer Vorfahren engagieren. Die Verwendung der Sprachen wird ihrer Festschreibung auf traditionelle Kommunikationsräume entbunden und hält Einzug in neue urbane soziale Räume. Zu beobachten ist die Emergenz neuer urbaner Identitäten, die multiple soziokulturelle und sprachliche Bezüge aufweisen und in denen die indigene Kultur und Sprache wieder einen prominenten Stellenwert erhält. Die Manifestationen des neuen kulturellen und sprachlichen Selbstbewusstseins zeigen sich in verschiedensten Bereichen der Popularkultur, wie etwa in filmischen Produktionen und modernen Musikgenres, in denen indigene Sprachen oder mehrsprachige Diskurse in einer künstlerischen Performance eingesetzt werden. Zu den neuen kultur- und sprachpolitischen Akteur*innen gehören

auch Rapper*innen¹ von Mexiko bis Chile, die sich in die Linie des Ethno-Raps einschreiben und mit ihren Songs die Wiederaufwertung und Revitalisierung der indigenen Kulturen und Sprachen anstreben. Ihnen widmet sich dieser Beitrag.

Auf der Grundlage der Auswertung von Interviews, die mit drei Rappern aus Mexiko, Peru und Chile geführt wurden, sowie der Analyse drei ausgewählter Songs setzt sich der Beitrag zum Ziel, den Ethno-Rap als ein partikuläres – sprachlich, musikalisch und visuell – hybrides Genre und die Künstler-Identitäten im Spannungsfeld zwischen Traditionalität und Modernität zu erfassen. Es soll gezeigt werden, wie die Ethno-Rapper als sprachpolitische Akteure im Dienste der Revitalisierung der indigenen Sprachen agieren und ihre Absichten und Ziele zum Ausdruck bringen.

2. Zur Entstehung des Ethno-Raps

Der Rap, entstanden in der New Yorker Bronx in den 1970er Jahren, hat schnell seinen Siegeszug in alle Kontinente der Erde angetreten und ist inzwischen vielerorts zum populärsten Musik-Genre jugendlicher Subkultur geworden. Nach Lateinamerika gelangte der Hip-Hop in den 1980er Jahren, vermutlich zunächst nach Mexiko und Kolumbien, da es in diesen beiden Ländern besonders intensive Netzwerkbeziehungen zu den Migrantengemeinschaften in den USA gab. Insbesondere in der im Südwesten der USA lebenden Chicano-Community hatte sich der Chicano-Rap herausgebildet (cf. Gugenberger 2014), als dessen Pioniere Interpreten wie Kid Frost, Cypress Hill und La Raza gelten. Viele der Chicano-Rapper kommen – wie auch die Mehrheit ihrer Zuhörer – aus den urbanen Ghettos. Im sogenannten *neighbourhood-rap* greifen sie Themen auf, in denen sich ihre eigene Lebenswelt in den *barrios* widerspiegelt. Dazu gehören Alltagsgeschichten, Hip-Hop-Kultur, Liebe, Situation als Immigrant, Rassismus, Gewalt, Drogen, Gang-Kultur etc., häufig verbunden mit Sozialkritik.²

Rasch hielt der Rap auch Einzug in die Jugendkulturen des ganzen lateinamerikanischen Kontinents. In Chile trug auch die Rückkehr von Chilenen, die

¹ Auf die Nennung der weiblichen Form wird im Weiteren verzichtet, da die Rapper, die in der Fallstudie untersucht werden, alle Männer sind. Zudem sind Frauen in der Rap-Szene insgesamt selten, wenn auch nicht völlig absent, wovon etwa die bekannte mehr als 10 Mitglieder zählende chilenische Rap-Gruppe *Wechekeche Ñi Traviin* zeugt, die sich aus weiblichen und männlichen Musiker*innen zusammensetzt.

² Diese sind auch länderübergreifend beliebte Themenbereiche im Rap, wie Androutsopoulos/ Scholz (2002: 9 ff.) in ihrer Studie zum europäischen Rap feststellen.

im Exil lebten, eine wichtige Rolle zu seiner Verbreitung bei, brachten doch die Jugendlichen ganze Koffer voller Materialien aus den Städten der USA und Europas nach Chile mit.

Einen fruchtbaren Nährboden für die Herausbildung lokaler Rap-Szenen in den Städten Lateinamerikas stellen die durch Globalisierung und verstärkten Zuzug von Indigenen aus ländlichen Regionen entstandenen transkulturellen Räume dar. Angeregt durch die Ähnlichkeit ihrer von Diskriminierung, Armut und Gewalt geprägten sozialen Situation mit marginalisierten Gruppen in den USA entdeckten viele Jugendliche indigener Herkunft im Rap ein Instrument des sozialen Protests gegen die staatliche Politik in ihren jeweiligen Ländern, ein Medium, um auf ihre Probleme aufmerksam zu machen und ihre Rechte einzufordern. Dabei wurde – wie allgemein im Rap üblich – das afroamerikanische Modell rezipiert und – in Adaptation an die jeweilige lokale Realität und unter Einbeziehung lokaler Formen und Praktiken – transformiert, rekontextualisiert und indigenisiert.³ Den Prozess der Aneignung und Adaptation beschreibt Coñoman, ein junger chilenischer Rapper mit Mapuche-Herkunft:

Hago rap mapuche, pero no desconozco que los pioneros del hip-hop son estadounidenses [...], los afrodescendientes fueron los que empezaron con esto. Entonces, si bien estamos muy alejados en términos geográficos... siempre allí hay algo que une el hip-hop, que hace que esté ubicado, donde estoy ubicado yo. Siempre hay uno, hay algo que une con, con las otras localidades, con los hiphoperos de otras partes del mundo. Y cada uno hace lo que, lo que le tocó también [...], o sea si yo hago rap mapuche en día porque es que a mí me tocó ser mapuche, porque me tocó comunicar lo que está pasando en mi pueblo

³ Dieser Prozess der Aneignung und Umgestaltung des US-amerikanischen Referenzmodells vollzieht sich laut Androutsopoulos/ Scholz (2002) und Scholz (2004) in Anlehnung an Lull (1995) in mehreren Schritten: De-Territorialisierung – Transkulturation, Hybridisierung und Indigenisierung – Re-Territorialisierung/ Re-Kontextualisierung. Transkulturation bezieht sich auf den Prozess, in dem sich kulturelle Formen durch Zeit und Raum bewegen, wo sie miteinander interagieren und neue Formen hervorbringen (Lull 1995: 153). Transkulturation ist nicht – wie das Konzept der De-Territorialisierung – an die physische Bewegung von Menschen gebunden, sondern kann auch „lediglich die Übertragung von Kulturgut, d.h. eines Produkts, und des Wissens um seine Ursprungskultur durch die Massenmedien“ bezeichnen (Scholz 2004: 49). Transkulturation impliziert Hybridisierung, d.h. die Fusion kultureller und sprachlicher Formen, sowie Indigenisierung, der Prozess, in dem das Kulturprodukt eine partikuläre lokale Ausprägung annimmt. Rekontextualisierung schließlich bezieht sich laut Scholz auf die Neuinterpretation des globalen Kulturmodells durch die Künstler, womit neue kulturelle Produkte kreiert werden (Scholz 2004: 63).

y me tomo ese cargo, esta responsabilidad. [...] todo tiene que ver el dónde y el cuándo te tocó nacer (Coñoman 2 2018: TC 17:07).

Der Begriff Indigenisierung erhält im Kontext des Ethno-Raps eine spezifische Bedeutung, und zwar die Inkorporierung des modernen Musik-Genres in die Kultur eines indigenen Volkes, in Lateinamerika als *pueblo originario* bezeichnet. So stellt der chilenische Rapper, Anthropologe und Dichter Danko Mariman mit Blick auf die Mapuche-Kultur fest:

Cuando decimos ‘mapuchizar’ el hip-hop y la poesía nos referimos a incorporarlos a nuestra cultura. En ambas expresiones artísticas traemos a luz nuestras luchas personales y colectivas. También podríamos hablar de etno-poesía y etno-hip-hop, ligados en este caso al pueblo mapuche (Mariman in Estrada 2006).

Damit gelingt den Rappern die Vereinigung des Globalen und des Lokalen und die Überwindung der Dichotomie zwischen Traditionalität und Modernität, womit sie insbesondere Jugendliche ansprechen können. Dies ist einer der Aspekte, weshalb sich der Ethno-Rap in besonderer Weise eignet, zur Aufwertung und Revitalisierung der indigenen Sprachen beizutragen, wie auch Cru (2015: 4) unterstreicht. Rap ist ein musikalisches Genre, das von den Jugendlichen mit Modernität und ‚coolness‘ assoziiert wird. Da die indigenen Sprachen herkömmlich mit alter Tradition und Rückständigkeit, mit ländlichem Leben und der Vergangenheit verbunden werden, können die Ethno-Rapper dazu beitragen, die indigenen Sprachen von diesen Vorurteilen zu befreien, indem sie sie in einen urbanen Kontext und in ein modernes Musik-Genre integrieren und ihnen damit eine neue Rolle und einen neuen Wert geben. Ein weiteres für die Revitalisierung günstiges Attribut des Rap ist laut Cru die zentrale Rolle, die in ihm Oralität, sprachliche Gewandtheit und Kreativität einnehmen. Der Rap schreibt sich in die Linie oraler kultureller Praktiken ein wie das *story-telling*, eine Tradition, die für viele indigene Völker charakteristisch ist. Ein zusätzlich unterstützender Faktor sind die neuen Medien, die von den Rappern in hohem Maße genutzt werden, um Werbung zu machen und Netzwerke zu bilden. Digitale Plattformen wie YouTube und Spotify fördern die rasche Verbreitung ihrer Videos und ermöglichen, einen über die lokale Szene hinausgehenden Zuhörer*innenkreis zu erreichen, womit die Breitenwirkung erhöht wird.

3. Zum Begriff Revitalisierung

Das Konzept der Revitalisierung, wie es in aktuellen Debatten in der Kultur- und Sozialanthropologie und in der Sprachwissenschaft gefasst wird, beinhaltet übereinstimmend einige grundsätzliche Leitlinien, die hier kurz zusammengefasst werden.

Unter Kulturrevitalisierung versteht man, „dass kulturelle Symbole und Praktiken, die eine Zeitlang ausgeblendet waren bzw. nicht ausgeführt wurden, ihre Relevanz zurückerlangen“ (Hirschmann 2010: 25). Wichtig dabei ist festzuhalten, dass Revitalisierung nicht die Wiederherstellung von teilweise oder gänzlich verloren Gegangenenem in ursprünglicher ‚reiner‘ Form meint, sondern vielmehr Prozesse der Transformation, Adaptation und Rekontextualisierung inkludiert. Eine revitalisierte Kultur unterscheidet sich immer von der ‚ursprünglichen‘, da traditionelle Formen und Praktiken gemäß der aktuellen Realität reinterpretiert, angepasst und in neue Kontexte integriert werden. Diese können sein: eine andere Gruppe, die nicht ihre ursprünglichen Träger sind, ein anderer geographischer oder sozialer Raum oder auch ein medialer Raum. Revitalisierung bedeutet also nicht den Bruch mit der Moderne, sie versperrt sich nicht dem Wandel, sondern gibt ihm eine neue Richtung und treibt ihn gleichzeitig an (Mader 2016). Traditionelles und Modernes fließen in einem Prozess der Hybridisierung zusammen, womit innovative Formen und Praktiken entstehen. Zudem schließt Revitalisierung eine politisch-emanzipatorische Dimension mit ein, geht sie doch – wie in Lateinamerika – einher mit dem *self-empowerment* indigener Völker und ihrem Kampf um politische, ökonomische und kulturelle Rechte.

Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive ist unter Sprachrevitalisierung laut Spolsky die „restoration of vitality to a language that has lost or is losing this attribute“ zu verstehen (Spolsky 1995: 178; zitiert nach Tsunoda 2006: 168). Tsunoda (2006: 168) fasst Revitalisierung als Oberbegriff, unter dem er nach dem Grad des Vitalitätsverlusts zwischen Spracherhaltung, wenn die Sprache bedroht ist, aber noch gesprochen wird, und Sprachwiederbelebung (*revival*), wenn sie fast oder völlig verschwunden ist, unterscheidet.

Bentahili und Davies (1993) lehnen Begriffe wie *revival*, *restoration* und *preservation* ab, da sie laut der Autoren die Rückkehr zu einem noch ‚gesünderen‘ Zustand und das Einfrieren der Sprache in einem stabilen Zustand suggerieren. Sie bevorzugen die Begriffe Transformation und Innovation im Kontext von Revitalisierung als dynamischere Konzepte, die – analog zur anthropologischen Sichtweise – Sprachwandel, Neukonstruktion und Einbettung in moderne Kontexte beinhalten.

Im Hinblick auf die Relation zwischen Sprach- und Kulturrevitalisierung muss erwähnt werden, dass jede Aktivität der Sprachrevitalisierung i.d.R. mit der ethnisch-kulturellen Dimension, mit der Reaktivierung kulturellen Wissens und kultureller Werte verknüpft ist, wie auch in der vorliegenden Fallstudie zum Ethno-Rap deutlich wird. Umgekehrt inkludieren Bewegungen des *ethnic revival* nicht notwendigerweise das Ziel der Sprachrevitalisierung. So ist in Lateinamerika ein signifikanter Anstieg von Menschen, die sich als Indigene identifizieren, zu verzeichnen, bei gleichzeitig sinkenden Sprecher*innenzahlen der indigenen Sprachen. Dies verdeutlichen auch die Zensuszahlen von Chile⁴, einem der Länder, um die es im Folgenden gehen wird.

4. Fallstudie

Die Fallstudie basiert auf qualitativen semi-strukturierten Interviews, die unter Zugrundelegung eines Leitfadens via Skype und FaceTime mit drei Rappern durchgeführt wurden: Pat Boy aus Mexiko, Liberato Kani aus Peru und Coñoman aus Chile.⁵ Zusätzlich werden Materialien – Videos, Bildmaterial und Interviews – herangezogen, die über Internetportale und digitale Netzwerke erhoben wurden. Die Auswertung erfolgt unter soziolinguistischen und pragmatischen Gesichtspunkten und orientiert sich in erster Linie an inhaltsanalytischen Verfahren.⁶

⁴ Nach den Zensusdaten von 2002 und 2012 ist ein Anstieg von 4,6% auf 11,1% von Menschen in Chile zu registrieren, die ihre Zugehörigkeit zu einem indigenen Volk deklarieren. Wenn dieser Anstieg zum Teil auch einer geänderten Methodologie der Datenerhebung geschuldet ist, zeugen die Zahlen dennoch von einer wachsenden Autoidentifikation als Indigene (Aravena Reyes 2014). Umso besorgniserregender ist, dass gleichzeitig die Sprecher*innenzahlen sinken, wie Zúñiga/ Olate (2018) in einer Studie über die Mapuche belegen. Demnach fiel laut Zensusdaten im Zeitraum von 2006 bis 2016 die Zahl derjenigen, die angeben, über aktive Kompetenz des Mapudungun zu verfügen, von 23,9% auf 15,9%. Bezieht man die passive Kompetenz mit ein, sind es 43,6% (2006) und 31,7% (2016). Die oftmals deklarierte positive Einstellung gegenüber der indigenen Sprache deckt sich nicht mit der Sprachpraxis, nicht zuletzt wegen ungünstiger Bedingungen zu ihrem Erhalt (v.a. im urbanen Kontext) und Diskriminierung, der die Sprecher*innen nach wie vor häufig ausgesetzt sind.

⁵ Die Interviews wurden im Zeitraum vom 28.08.2018 bis 30.09.2018 durchgeführt. Die Gesamtlänge der Interviews beträgt 03:25:31.

⁶ Zu Details zur Methode siehe Kirchmair (2019: 5-10).

4.1. Pat Boy – Maya-Rap in Mexiko

Jesús Cristóbal Pat Chablé, bekannt unter dem Künstlernamen Pat Boy, stammt aus einem kleinen Dorf im mexikanischen Bundesstaat Quintana Roo. Wie er angibt, ist das yucatekische Maya seine Muttersprache, Spanisch lernte er erst in der Schule. Heute lebt er in Mérida, Yucatán. In seinen Anfängen als Hiphopper rappte er auf Spanisch, bis er als Pionier des Maya-Rap begann, seine Muttersprache in seine Musikstücke zu integrieren. Zum künstlerischen Durchbruch verhalf ihm der Titel *Sangre Maya* (2012), den er zusammen mit dem Rapper El Cima produzierte und der Textpassagen auf Maya und Spanisch enthält. Aus der Motivation dieses Erfolges heraus entstand über die Jahre ein Projekt mit dem Namen ADN⁷ Maya, das Pat Boy stets weiter vorantreibt und mit aller Kraft unterstützt:

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: TC⁸ 06:40).

Seine Absicht, in seiner Musik dem globalen Modell des Hip-Hops eine lokale Ausprägung zu verleihen und damit etwas Neues zu schaffen, verrät bereits die Wahl seines Künstlernamens, eine hybride Kombination aus Maya und Englisch, wie er selbst unterstreicht:

[Pat] significa darle forma a algo, crear 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: TC 01:59).

Eine starke Motivation, in seiner Muttersprache zu rappen, war der fortschreitende Verlust der Maya-Sprache⁹, die Pat Boy in seiner Umgebung, v. a. unter den Jugendlichen beobachtete:

⁷ ADN ist die spanische Abkürzung für DNA.

⁸ TC steht für Timecode.

⁹ Nach Zensusdaten (INEGI 2015) sprechen 859.607 Personen Maya in Mexiko, und zwar in Yucatán, Quintana Roo und Campeche. Dies entspricht 20% der Bevölkerung in diesen Bundesstaaten. Nach dem Atlas bedrohter Sprachen der UNESCO (Moseley 2010) befindet sich das yucatekische Maya auf der Stufe ‚vulnerable‘.

Pero cada vez hay menos gente que habla maya, sobre todo entre los jóvenes... Sí, ese es otro punto por el cual seguí rapeando en maya, muchas de mis amistades que se van a vivir a otro lado cuando regresan a sus pueblos ya no quieren hablar en maya. Si tú los saludas o les hablas en esa lengua prefieren contestarte en español (Pat Boy in Higareda 2013).

Das Rappen auf Maya setzte auch bei ihm einen Bewusstseinsprozess in Gang, der ihn veranlasste, sich intensiver mit seiner Herkunftskultur auseinanderzusetzen:

Porque antes no tenía ningún interés sobre quiénes 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).

In seinen Liedtexten thematisiert er verschiedene Aspekte seiner Kultur und spricht die Diskriminierung an, der die indigenen Völker immer wieder ausgesetzt sind. In Weiterführung der indigenen Tradition des Geschichteerzählens erzählen seine Lieder “aquellos cuentos e historias que le comparte su abuelo, la vida y las tradiciones de su pueblo, la discriminación que sufren los grupos étnicos y las manifestaciones en contra del gobierno porque no hace bien su trabajo” (La Jornada Maya, 13.08.2017).

Sein zentrales Anliegen ist es, die Jugendlichen in ihrer indigenen Identität zu stärken und ihren Selbstwert zu erhöhen:

Sí, estamos trabajando 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 (Pat Boy 2018: TC 08:57).

Dieses Anliegen kommt sehr gut im Titel *Xúmbal Kaaj* (Pueblo caminante) zum Ausdruck, einer Koproduktion mit der Sängerin Yazmín Novelo. Die Absicht der beiden Künstler*innen ist es, mit diesem Lied Vorurteile gegen

das Volk der Maya auszuräumen und ihm seinen berechtigten Platz in der modernen mexikanischen Gesellschaft zu geben, indem der vermeintliche Widerspruch zwischen Tradition und Moderne aufgelöst wird. In diesem Sinne erklärt Yazmín Novelo, dass “el tema ha tenido un impacto importante porque intenta cambiar las ideas que hay sobre el pueblo maya, ya que bajo título de ‘Pueblo caminante’ se muestra que esta comunidad está en movimiento y que no se ha quedado en el pasado”. Nach Ansicht der Sängerin “hacía falta algo que empezara a dinamizar la lengua y a repensar en los mayas como parte del tejido de la sociedad intercultural”. Gezeigt soll werden, “que somos parte del movimiento global y que vamos caminando a la par de la sociedad, con su lengua y sus tradiciones” (González 2017). Auch Pat Boy verweist im Interview auf die Vereinbarkeit der indigenen Identität mit der Moderne: “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). In diesen Aussagen zeigt sich deutlich die Übereinstimmung mit den Grundsätzen des Konzepts der Revitalisierung, wie sie oben erläutert wurden.

In *Xímbal Kaaj* werden der Refrain und die Coda von Yazmín gesungen, die beiden Strophen von Pat Boy gerappt. Als Sprache wird ausschließlich Maya verwendet. Im Folgenden einige Textpassagen (Refrain, erste Strophe und Coda) in der spanischen Übersetzung:¹⁰

Refrain (Yazmín Novelo)

Somos caminantes en esta tierra
 Sal a ver, tenemos 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

Erste Strophe (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

¹⁰ Der gesamte Text im Original und in der spanischen Übersetzung kann in der Beschreibung des Videos auf YouTube (2017 veröffentlicht) eingesehen werden. Im Videoclip können Untertitel (auf Maya, Spanisch und Englisch) eingeblendet werden (Link: <https://www.youtube.com/watch?v=x9jhD5tyM80>).

Con alegría estoy caminando
Por todos los lugares de nuestro pueblo originario
Aquí en la península de Yucatán
Donde se habla la lengua maya
Tú de corazón de niño, escucha esta canción
Vamos a aprender maya
Que te traigo con todo mi corazón
Vamos, vamos niños (2x)
Todos ustedes los estudiantes
Los que van a la escuela, los que van a la escuela

Coda (Yazmín)

Para que escuchen nuestra voz
Vamos a ayudarnos a trabajar
Vamos, vamos niños
Vamos, vamos, trabajemos juntos
Para que escuchen nuestra voz
Vamos a ayudarnos a trabajar
Para que escuchen nuestra voz
Vamos a ayudarnos a trabajar

Die Botschaft des Liedes richtet sich v. a. an die Kinder und Jugendlichen indigener Herkunft, wie sowohl im Text als auch in den Bildern zum Ausdruck kommt, zeigen diese doch die beiden Künstler umringt von einer Schar Kinder. Yazmín beschwört die Zugehörigkeit zum Volk der Maya und seine Stärke und fordert die Zuhörer*innen zur Beteiligung an der Arbeit auf, sich Gehör und Anerkennung als Volk in der mexikanischen Gesellschaft zu verschaffen. Pat Boy regt die Mädchen und Buben dazu an, ihre Region zu erkunden und die Sprache zu lernen. Die gewählten grammatischen Formen unterstützen ihre Botschaft: Mit der häufigen Verwendung der 1. Person Plural des Verbs und Possessivpronomens (tenemos fuerza, somos la raíz de nuestro pueblo, nuestra voz, etc.) wollen die Künstler die Identifizierung der Zuhörer mit dem Maya-Volk bewirken. Die oftmals wiederholte Verbform 'vamos' unterstreicht zusätzlich den Aufforderungscharakter des Liedes.

4.2. Liberato Kani – Rap auf Quechua in Peru

Ricardo Flores Carrasco, bekannt unter Liberato Kani, wurde in Lima geboren; seine Erstsprache ist Spanisch.¹¹ Als seine Mutter starb, als er neun Jahre alt war, verbrachte er drei Jahre bei seiner Großmutter in Umamarca, einem Dorf in der Andenprovinz Andahuaylas. Im Kontakt mit seiner Großmutter, seinen Mitschülern und den Dorfbewohnern lernte er Quechua und integrierte sich in die Dorfgemeinschaft:

Ni siquiera 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).

Heute lebt er in Lima, ist Student der Geschichte und will später einmal Lehrer werden. Seine Liebe und sein Talent zu Rap entdeckte Liberato Kani in der Sekundarstufe in Lima. Mit Freunden gründete er eine Musikgruppe, die auf Spanisch rappte. Auf Anregung eines Freundes begann er, Liedtexte auf Quechua zu schreiben und wurde damit als Solokünstler zu einem Pionier des Quechua-Raps, der inzwischen auf beachtliche Erfolge, national und international, verweisen kann. Mit seinen diversen Aktivitäten gilt Liberato Kani als Botschafter einer jungen aufblühenden Jugendkultur in Peru, die sich ihrer indigenen Wurzeln mehr und mehr bewusst wird (University of Pennsylvania 2018).

Die Bedeutung seines Künstlernamens, ein Hybrid aus einem ans Spanische angelehnte Wort und einem Quechua-Teil, erklärt er im Interview:

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).

¹¹ Laut Zensus von 2017 (INEI 2018: 197ff) haben 82,6% der peruanischen Bevölkerung (in Lima einschließlich Callao knapp über 90%) Spanisch, 13,9% (in Lima 8,1%, in Callao 5,5%) Quechua als Erstsprache. Hinsichtlich der ethnischen Zugehörigkeit bekennen sich 22,3% der Peruaner*innen zur Quechua-Herkunft. Wie in Chile gibt es also eine Diskrepanz zwischen ethnischer Selbstdefinition und Quechua-Muttersprachlern.

Agregué la palabra 'kani', que significa 'soy' [auf Quechua; Anm. der Autoren] ¿no? Liberato Kani (Liberato Kani 2018: TC 05:25).

Als Beispiel seiner musikalischen Produktionen wird im Folgenden der Song *Kaykunapi*¹² des Albums *Rimay Pueblo* (2016) vorgestellt, der laut eigener Aussage sein bisher erfolgreichster Titel ist und ihm zu seinem Durchbruch verholfen hat (Liberato Kani 2018: TC 49:11).

Der Song wird mit einigen kurzen Sätzen eingeleitet:

This is it, sí,
Esto suena fuerte,
Esto suena fuerte,
El quechua en resistencia.

Danach setzt der auf Quechua gerappte Refrain ein, der insgesamt dreimal wiederholt wird (hier in der spanischen Übersetzung¹³):

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
Mirado arriba, moviendo la cabeza
Vamos hermanos todos levántense
Vamos hermanos todos levántense.

Die beiden Strophen sind auch im Original auf Spanisch verfasst:

Erste Strophe:

Hoy desperté con las ganas de querer conocer
viajar, de sentirme bien my friend
y fluyendo con el viento cantar
de toda la cultura que queda en mi retina

¹² Das Video wurde 2016 auf YouTube veröffentlicht (Link: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>). Der Liedtext (mit spanischer Übersetzung der Passagen auf Quechua) kann unter <https://letraducciones.blogspot.com/2016/03/liberato-kaykunapi-letra.html> eingesehen werden.

¹³ Die Übersetzung ist Foros Perú entnommen (Link: <https://www.forosperu.net/temas/rap-en-quechua.1055460/>).

cada vez que paso por aquella esquina
de nombre que quedo marcado en la historia de nuestra nación
somos el canto que nunca se perdió
tan fuerte como un tenor que se escuche mi voz
en cada rincón

Zweite Strophe:

Tranquilo vivo en mi tierra de paisajes y colores
de costumbres y regiones que
al pasar del tiempo formo parte de mi vida
mientras sigo relajao con una sonrisa
donde el caminar por avenidas de nuestra serranía
expresión y música para la poesía
de este viajero bohemio que solo danza
con la cultura andina que siente mi alma,
sí, con la cultura andina que siente mi alma
sí, con la cultura andina que siente mi alma, sí

Der Protagonist des Liedes ist eine Person, die Peru bereist und die Schönheiten des Landes, insbesondere die andine Kultur entdeckt. Im Interview fasst Liberato Kani den Sinngehalt des Liedes zusammen:

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 persona del mundo que quiera conocer Perú caminando. Por lo menos tiene esta 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 he llegado a resumir en general el Kaykunapi (Liberato Kani 2018: TC 46:58).

Das Motto des Liedes deklariert Liberato Kani gleich zu Beginn und nochmals in der Coda am Ende des Songs: „el Quechua en resistencia“. Damit ist der Titel ein Aufruf – auch wenn er, anders als Pat Boy und Yazmín Novelo in *Xímbal Kaaj*, kaum direktive Sprechakte ans Publikum richtet – gegen den Verlust der indigenen Sprachen als Folge der Invasion und Kolonialisierung durch

die Europäer Widerstand zu leisten und ihre Erhaltung zu fördern. Das Bewusstsein und die Motivation dafür zu erzeugen ist kein leichtes Unterfangen, es ist ein Prozess, der Zeit und auch Toleranz erfordert, wie der Künstler in einem Interview mit Luis Cáceres Álvarez, veröffentlicht auf dem peruanischen Nachrichtenportal El Montonero, erklärt:

Al decir ‘el quechua en resistencia’ también trato de incentivar a los demás de nuestras lenguas originarias para que puedan resistir. ¿Resistir en qué forma? Elaborando talleres, elaborando proyectos sociales, educativos, para que se promuevan nuestros idiomas ¿no? [...] 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 aún 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 puedan elaborar academia de quechua, eso es lo que sería lo ideal en todo el Perú (Cáceres Álvarez 2017: TC 10:17).

Wie Liberato Kani in diesem Interviewausschnitt bestätigt, sind seine Texte in der Regel zweisprachig, um auch Nicht-Quechua-Sprecher*innen zu erreichen und sie Schritt für Schritt an das Quechua heranzuführen. So wird auch in *Kaykunapi* Quechua im Refrain mit Spanisch in den Strophen alterniert. Bemerkenswert ist, dass der gerappte Text (sowohl Quechua als auch Spanisch) auf Blättern schriftlich gezeigt wird, womit möglicherweise ein zusätzlicher Effekt, nämlich die Aufwertung des Quechua durch seine Verwendung in einem schriftlichen Medium, erzielt wird.

Die Vereinbarkeit der Sprachen sowie der andinen und der modernen städtischen Kultur wird nicht nur durch die Verwendung beider Sprachen ausgedrückt, sondern auch durch die Bilder, in denen sich andine Landschaften, Menschen und Traditionen und Szenen des städtischen Lebens abwechseln. Die herkömmliche Assoziation des Quechua mit dem ruralen andinen und des Spanischen mit dem urbanen Raum wird aber damit aufgebrochen, dass zu den Textpassagen auf Quechua auch eine städtische Umgebung im Hintergrund gezeigt wird und umgekehrt. Damit wird die häufig vertretene Annahme, Quechua sei für das moderne urbane Leben nicht geeignet, zerschlagen. Auch

musikalisch weist *Kaykunapi* unterschiedliche kulturelle Bezüge auf, werden doch im Lied klangliche Elemente des Hip-Hop wie Beats und Scratching mit andinen Instrumenten und Melodien kombiniert. Referenzen auf die Hip-Hop-Kultur werden zudem auch sprachlich mit zwei kurzen Code-Switches ins Englische (*this is it, my friend*) angezeigt. Somit wird mit sprachlichen, visuellen und klanglichen Stilmitteln eine hybride Identität konstruiert, als künstlerische Manifestation einer neuen Identität, in der sich einerseits Urbanität und Modernität widerspiegeln und andererseits den indigenen kulturellen und sprachlichen Wurzeln ein zentraler Platz eingeräumt wird. Dies bringen die letzten Zeilen der zweiten Strophe auf besonders expressive Weise zum Ausdruck: “Sí, con la cultura andina que siente mi alma”.

4.3. Coñoman – Mapuche-Rap in Chile

Coñoman – mit komplettem Namen Christopher Hernán Coñoman Moreno – ist Mapuche von Seiten seiner Mutter und mit 23 Jahren der jüngste der drei interviewten Künstler. Er wurde in Peñalolen, einer Kommune in der Peripherie von Santiago de Chile geboren. Um die Zentralität seiner Identität als Mapuche hervorstreichen und um seinen Kindern den Mapuche-Nachnamen Coñoman weiterzugeben, ließ er entgegen der üblichen Reihung seine Nachnamen tauschen. Den Nachnamen Coñoman, der ‚condor morado‘ bedeutet, wählte er auch als Künstlernamen, denn:

es mi apellido y lo quise reivindicar también en mi, 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 2¹⁴ 2018: TC 06:43).

Coñoman wuchs in einem Viertel auf, das durch Landbesetzung entstanden ist, unter der ständigen Angst, mit seiner Familie vertrieben zu werden. Als erste Sprache erlernte er, wie die meisten urbanen Mapuche¹⁵, zunächst das Spanische. Mit Mapudungun beschäftigte er sich ca. ab seinem 15. Lebensjahr, wie er im Chat auf Facebook vom 11.10.2018 schreibt.

¹⁴ Das Interview mit Coñoman erfolgte in drei Teilen. Die Zahlen 1, 2, und 3 verweisen auf den jeweiligen Interviewteil.

¹⁵ Laut Zúñiga/ Olate (2018: 365) sprechen 89% der urbanen Mapuche Spanisch mit ihren kleinen Kindern (Quelle: CEP 2016).

Coñoman ist erst vor relativ kurzer Zeit, vor etwa 4-5 Jahren, auf den Rap als seine künstlerische Ausdrucksform gekommen. Sein erstes richtiges Konzert gab er am 6. Oktober 2018 in Curicó, einer Stadt im Süden Chiles. Bemerkenswert ist, dass er seine Rapper-Laufbahn zunächst als U-Bahn-Künstler begonnen hatte. Damit, dass er in der Metro Santiagos auf Mapudungun sprach und rappte, erregte er Aufmerksamkeit und Interesse bei den Fahrgästen und machte damit die indigene Sprache im großstädtischen Umfeld sichtbar:

Sí, 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 a hablar en mapudungun, porque es algo súper poco visto en la ciudad. Yo creo 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 ehm, 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).

Ist die politisch-emanzipatorische Dimension, der Widerstand gegen soziale, kulturelle und sprachliche Ausgrenzung und die Befreiung aus Entmündigung und Entwürdigung, bereits ein Charakteristikum der Hip-Hop-Kultur, einschließlich des Ethno-Raps, im Allgemeinen, so wird dieser Anspruch im Mapuche-Rap – und damit auch in den Musikproduktionen von Coñoman – besonders evident. Dies gründet sich in der spezifischen Geschichte des Volkes der Mapuche, das einen jahrhundertelangen Widerstandskampf gegen die Kolonialisierung ihres Territoriums führte und den spanischen Eroberern und danach dem chilenischen Staat die Anerkennung einer souveränen Mapuche-Nation abtrotzte, was einzigartig in der Geschichte Lateinamerikas ist. Die Epoche der Autonomie endete mit der militärischen Okkupation der Araucanía ab 1860 und der endgültigen Unterwerfung 1883. Damit begann ein kultureller und sprachlicher Assimilierungsprozess, der die Sprecherzahl des Mapudungun drastisch reduzierte.¹⁶ Nach dem Ende der Militärdiktatur (1973-1988) bekam

¹⁶ Nach Lewis et al. (2016) gibt es heute noch ca. 250.000 Sprecher*innen in Chile (hinzu kommen noch etwa 8.600 in Argentinien). Nach der Skala des Bedrohungsgrades der Sprachen der UNESCO befindet sich das Mapudungun in Chile heute auf der Stufe ‚definitely endangered‘.

die Mapuche-Bewegung erneuten Aufschwung und kämpft seither wieder verstärkt für die Wiedergewinnung und gegen die wirtschaftliche Ausbeutung ihres Territoriums, dem *Wallmapu*, für ihre politische und ökonomische Autonomie und die Anerkennung und Förderung ihrer Kultur und Sprache. Wie alle Vertreter des Mapuche-Raps versteht sich auch Coñoman als Teil dieser Bewegung, wie auch der ausgewählte Titel *Reivindicación*¹⁷ verdeutlicht.

Das Wort ‚Reivindicación‘ bedeutet auf Deutsch ‚Forderung, Anspruch, Geltendmachung‘. Was Coñoman damit meint, erklärt er in einem Vergleich seines Songs mit dem Titel *Taiñ Wirintukun Mapuche* des Mapuche-Rappers WAIKIL:

Yo en el tema Reivindicación, eh, yo creo que hago más énfasis [...], hago más énfasis en la reivindicación, pero de la identidad en general. [...] ambos [WAIKIL und Coñoman; Anm. der Autoren] tenemos un enfoque similar eh, pero, pero en Reivindicación yo... yo apunto más aún 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. [...] 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).

Aus diesem Zitat geht hervor, dass Coñoman mit seinem Song all diejenigen Mapuche, denen die Bedeutung ihrer ethnischen Identität nicht mehr klar bewusst ist, ansprechen möchte. Diese werden aufgefordert, ihre Wurzeln nicht zu vergessen, den Kampf um die Geltendmachung ihrer Rechte mitzutragen und das, was ihnen gehört, zurückzugewinnen, wie in den folgenden Textpassagen zum Ausdruck kommt:

Tal parece que parece lo que de verdad no pertenece, escucho gente que no se enorgullece. “Olvidate de tus raíces”, dice gente que adormece, pises donde pises no te olvides de lo que eres, te engrandece.

¹⁷ Das Video wurde 2017 auf YouTube veröffentlicht (Link: <https://youtu.be/8aMsv8qjRk>). Die im Folgenden zitierten Textstellen entsprechen der von einer spanischen Muttersprachlerin angefertigten Transkription. Die vollständige Transkription befindet sich in Kirchmair (2019: XIX-XXI).

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!

¡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.

In mehreren Textstellen greift Coñoman das Thema der staatlichen Gewalt an. Trotz der erlittenen Erniedrigungen und des Versuchs, das Volk der Mapuche zu eliminieren, ist es den Machthabern nicht gelungen, dieses zum Einknicken zu bringen. Mit Referenz auf den historischen Widerstandskampf unter Michimalonco im 16. Jh., den die Mapuche von heute weiterführen, heißt es dazu:

Te arrestan, te amonestan, pero no matan tu tronco porque estamos resistiendo desde Michimalonco, 1541, Santiago os llama, 2015 los camioneros fachos reclaman.

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 aún estamos parados.

Die Passagen, die sich an diejenigen Mapuche wenden, die sich nicht mehr voll und ganz zu ihrer ethnischen Identität bekennen und möglicherweise auch nicht mehr Mapudungun sprechen, sowie die Textstellen mit Bezug auf den chilenischen Staat werden auf Spanisch gerappt. Das Code-Switching zum Mapudungun im vorletzten Teil des Liedes erfüllt eine klare pragmatische Funktion: in der indigenen Sprache wendet sich Coñoman an seine Brüder und Schwestern, mit ihrer Verwendung transportiert er kulturelle Werte, die konstituierend für die Mapuche-Identität sind und auf die sich auch er als urbaner Mapuche beruft. Einige zentrale identitätsstiftende Merkmale sind in den spanischen Untertiteln im Video graphisch durch Großschreibung markiert:

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.

Der musikalische Stil des Songs ist im Vergleich zu den beiden anderen oben kommentierten Musikstücken wesentlich aggressiver und orientiert sich stärker am US-amerikanischen Modell. Coñoman findet seinen musikalischen Stil in klassischen Hip-Hop-Sounds, mischt diese aber nicht mit lokalen Klangelementen wie die beiden anderen vorgestellten Künstler. Visuell werden hingegen im Video Elemente verschiedener Herkunft miteinander kombiniert, womit bildlich eine hybride Kultur kreiert wird, die sich aus Komponenten der Mapuche-Kultur, der lokalen urbanen Umgebung sowie der Hip-Hop-Kultur zusammensetzt.

In einem Prozess der Aneignung, Neugestaltung und Indigenisierung des globalen Hip-Hop-Modells haben Künstler wie Coñoman im Rap ein Instrument des Kampfes für die Causa Mapuche und die Verteidigung der Kultur und Sprache gefunden. Angesichts dieser Ziele, die sie mit ihrer Musik verfolgen, wird es laut Coñoman auch von der älteren Mapuche-Gemeinschaft mehr und mehr akzeptiert, dass er und viele andere Rapper das Mapudungun neu einkleiden und in ein modernes Musik-Genre integrieren:

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).

Der Rückgriff auf kulturelle Ressourcen unterschiedlicher Herkunft zeugt von der Dynamik, die jeder Kultur inne ist, von ihrer Anpassungsfähigkeit an lokale Gegebenheiten und an die moderne Zeit. Dies gilt gleichermaßen für die lokale indigene und die Hip-Hop-Kultur. Traditionalität und Globalität verbinden sich in einem Prozess, aus dem ein hybrides globales Kulturprodukt hervorgeht. Dies zeigt sich nicht nur in der alternierenden Verwendung der Sprachen, im Musikstil und den Hintergrundbildern und -szenen in den Videos, sondern auch in den kulturellen Symbolen, die die Rapper in ihren Auftritten, Videos und Albumcovern zum Einsatz bringen. Mit ihnen beschäftigt sich der folgende Abschnitt.

4.4. Kulturelle Symbole als Mittel der Repräsentation

Kulturelle Symbole (Kleidungsstücke, Farben etc.) als Teil der Rap-Semiotik sind eine wichtige Komponente in der Hip-Hop-Szene. Sie dienen als singuläres Erkennungsmerkmal, als Mittel, mit denen die Rapper ihre individuelle Künstler-Identität inszenieren, und stehen symbolisch für das, was sie mit ihrer Künstler-Persönlichkeit und ihren Liedern repräsentieren. Wie Menrath (2003: 219) herausstreicht, ist Repräsentation eine zentrale Kulturtechnik im Hip-Hop. In ihr verbinden sich „die künstlerische Praxis und der Hip-Hop-eigene kritische Blick auf Identitätsprozesse“. Welche kulturellen Symbole die hier behandelten Ethno-Rapper verwenden, um ihre hybriden Identitäten als Hip-Hopper mit indigenen Bezügen zu inszenieren, wird im Folgenden anhand von geposteten Bildern und Albumcovern gezeigt.

Liberato Kani präsentiert sich auf den meisten seiner Poster und Werbeplakaten mit einem gewebten Schal über der Schulter, der auf seine Verbundenheit mit der andinen Kultur hinweist. Die verschiedenen Farben repräsentieren laut seiner Aussage die verschiedenen Elemente der Natur:

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 el sol, así, cada color tiene su representación, ¿no? La parte marrón oscura puede ser la tierra fértil, la parte celeste fuerte [...] 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 pinzas 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, tinte, tintan los telares, los hilos, y hacen todos estos tipos de telares, de

diseños, sí, los colores representan algo, las formas, las figuras, todo (Liberato Kani 2018: TC 44:07).

Im folgenden Bild, das Liberato Kani auf Facebook gepostet hat, manifestiert sich durch das Zusammenspiel von globalen und traditionellen Elementen der hybride Charakter seiner Künstler-Identität. Als andine Symbole sind auf dem Bild der genannte Schal sowie ein Tänzer in einem für die Anden typischen Tanzkostüm zu sehen.¹⁸ Mit seinem T-Shirt verweist er auf seine Zugehörigkeit zur Hip-Hop-Kultur. Die moderne urbane Kultur wird mit den Bildern im Hintergrund repräsentiert:



Abbildung 1: Titelbild Liberato Kani, gepostet am 09.09.2018¹⁹

Coñoman trägt ein Stirnband, das Trari Lonco, das ihn als Mitglied der Mapuche-Rap-Szene ausweist, aber kein individuelles Erkennungsmerkmal ist, da es von vielen anderen Künstlern auch getragen wird. Was ihn in seiner Singularität von anderen Mapuche-Rappern unterscheidet, ist seiner Aussage nach vielmehr sein eigener musikalischer Stil:

¹⁸ 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.

¹⁹ Link: <https://www.facebook.com/LiberatoKaniPeru/> [15.12.2018]

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, Luanko, WAIKIL, también ocupan Trari Lonco, mmm, yo creo 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 2: Coñoman Oficial, gepostet am 29.06.2018²⁰

Pat Boy trägt Kleidungsstücke aus seiner eigenen Kollektion: Schirmkappen, T-Shirts und Bermudas, die mit den Symbolen seines Kollektivs ADN Maya bedruckt sind. Diese Produkte vermarktet er über einen Onlineshop, der

²⁰ Link:

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

Verkaufserlös wird zur Finanzierung der Hip-Hop-Projekte des Kollektivs verwendet. Auch wenn die Kleidungsstücke eher dem US-amerikanisch geprägten Hip-Hop-Stil entsprechen, wird der spezifische Bezug zur Maya-Kultur durch traditionelle Verzierungen hergestellt:

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. (Pat Boy 2018: TC 44:32)

Die Künstler nehmen also in der Wahl ihrer Kleidung Elemente des globalen Stils der Hip-Hop-Kultur auf, transformieren diese aber, indem sie sie mit Symbolen ihrer jeweiligen Kultur kombinieren. So gibt die globale Hip-Hop-Kultur einen Leitfaden vor, den die Künstler gemäß ihrer Repräsentationen ausgestalten. Diese widerspiegeln sich auch in der Gestaltung der Albumcover. Ein ideenreiches Design dafür zu kreieren ist in zweierlei Hinsicht wichtig, denn erstens soll das Cover den Inhalt des Albums und die identitäre Verortung der Künstler repräsentieren und zweitens dient es als Blickfang, durch den potentielle Käufer*innen angezogen und zum Kauf motiviert werden sollen.

Als erstes illustratives Beispiel soll hier das Cover des vierten Albums von Pat Boy und seinem Kollektiv dienen:

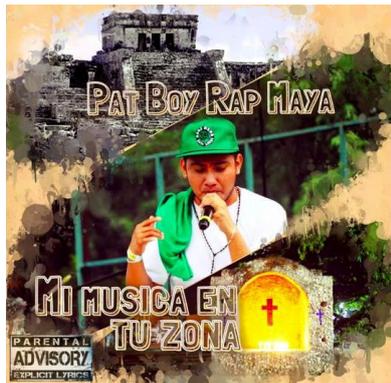


Abbildung 3: Cover: *Mi música en tu zona*, ADN MAYA Producciones²¹

²¹ Link: https://www.facebook.com/pg/ADNMayaFilms/shop/?ref=page_internal [15.12.2018]

Auf diesem Bild setzt Pat Boy religiöse Symbole ein, um die verschiedenen Kulturen zu repräsentieren und sie synkretistisch zu vereinen: im Hintergrund ein Maya-Tempel, im Vordergrund ein Steinmal mit einem Kreuz, das für die christliche Kultur steht. In der Mitte ist Pat Boy im typischen Hip-Hop-Outfit zu sehen, einer Schirmkappe mit einem Maya-Emblem und dem Mikro in der Hand. Diese Verbindung mehrerer Kulturen ist auch in der Beschreibung der CD dargelegt: “16 temas y 1 bonos track. Colaboraciones, local, nacional, internacional, maya y español, inglés, francés, mixteco, zapoteco” (ADN Maya Producciones 2018).

Auf dem Cover, das Coñoman in leichter Abwandlung für seine zwei Alben kreiert hat, überlappen sich kulturelle Symbole unterschiedlicher Herkunft. Die Titel der CDs stehen in Schriftzügen oben auf dem Bild in Mapudungun und Spanisch: *Wüya/ ayer* und *Fachiantü/ hoy*. Auf der linken Seite des Covers sind eine bergige Landschaft und eine Mapuche-Frau vor einem Feuertopf zu sehen, während auf der rechten Seite ein urbanes Umfeld zu erkennen ist. Die Figur Coñomans in der Mitte repräsentiert die Fusion von Tradition und Moderne im Kleidungsstil. Dabei fällt auf, dass indigene Tracht und moderne Kleidung seitenverkehrt zu den Hintergrundbildern abgebildet sind. Damit wird die hybride Identität des Künstlers betont und die Opposition zwischen Tradition und Moderne sowie zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgelöst. Zuletzt ist das Logo des Künstlers im unteren Bereich des Bildes zu erwähnen. Die Bedeutung seines Namens, ‚lila Condor‘, widerspiegelt sich in der Farbgebung im Hintergrund:



Abbildung 4: Cover: *Wüya* und *Fachiantü*, Coñoman Oficial, gepostet am 10.08.2018²²

²² Link:

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

Auch Liberato Kani bedient sich bei der Gestaltung des Covers seines Albums *Rimay Pueblo* (sp. ‚la voz popular‘) einer Vermischung von Stilelementen. Die Figur bildet, stark stilisiert, einen indianischen Mann (mit Federn auf einem Stirnband) ab, ist aber im Stil eines Graffiti gezeichnet. Dieser Stilmix verweist gleichermaßen auf die Zugehörigkeit zur Hip-Hop-Kultur und zur indigenen Kultur Perus, wie zusätzlich mit den Symbolen für Sonne und Mond, essentielle Merkmale der andinen Kosmvision, unterstrichen wird. Die Verflechtung kultureller Symbole unterschiedlicher Herkunft repräsentiert den hybriden Charakter der Songs von Liberato Kani.

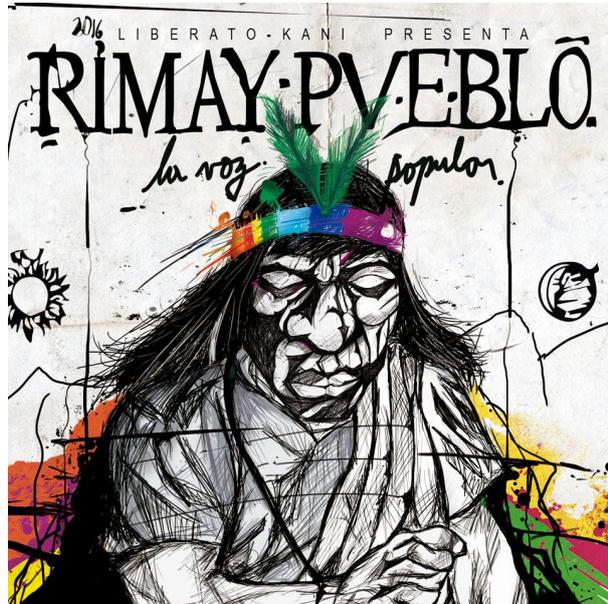


Abbildung 5: Cover *Rimay Pueblo*, Liberato Kani, gepostet am 12.06.2016²³

²³ Link:

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

5. Fazit

In diesem Beitrag wurde gezeigt, wie die Ethno-Rapper durch die Kombination sprachlicher, visueller und klanglicher Stilmittel unterschiedlicher Herkunft hybride Identitäten in ihren *performances* konstruieren. In ihnen widerspiegeln sich auf künstlerische Art eine durch die fortschreitende Urbanisierung indigener Gruppen entstandene neue urbane Identität, in der der Bezug zu den indigenen kulturellen und sprachlichen Wurzeln einen prominenten Stellenwert einnimmt.

Die Künstler zeigen, dass die Revitalisierung der Sprache mit traditionellen Wertvorstellungen verbunden ist, dies aber nicht den Weg zur modernen Welt verstellt. Durch die Verwendung der indigenen Sprachen im Rap werden diese ihrer Festschreibung auf traditionelle Kommunikationsräume entbunden und in neue Kontexte integriert: in einen urbanen Raum, der in den Videos und Albumcovern auch bildlich inszeniert wird, in ein modernes Musik-Genre und in einen medialen Raum. In diesem Prozess der Rekontextualisierung erfahren sie eine Neuinterpretation und erhalten einen neuen Wert. Dadurch machen die Rapper deutlich, dass es keinen Widerspruch zwischen Tradition und Moderne geben muss und die indigenen Sprachen für verschiedene Lebenswelten geeignet sind.

Somit können sie dazu beitragen, ihre Wertschätzung und Nützlichkeit für die moderne Gesellschaft zu erhöhen, gerade bei den jungen Menschen, die die Künstler mit ihrer Musik und ihren Texten in besonderem Maße ansprechen. Ihr Ziel ist es, die Jugendlichen in ihrer indigenen Identität zu stärken, ihren Selbstwert zu erhöhen und sie davon zu überzeugen, die Sprachen ihrer Eltern und Vorfahren nicht aufzugeben bzw. sie wieder zu erlernen. Damit gehören sie – zusammen mit anderen „Graswurzel“-Bewegungen – zu den sprachpolitischen Akteur*innen, die von der Basis aus – entgegen der vom Staat und der hegemonialen Gesellschaft lange propagierten Homogenität – die Anerkennung kultureller und sprachlicher Diversität einfordern.

Bibliographie

- ADN Maya Producciones, 2018. *ADN Maya Online Shop*, in: https://www.facebook.com/pg/ADNMayaFilms/shop/?ref=page_internal [04.12.2018].
- Androutsopoulos, Jannis/Scholz, Arno, 2002. *On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics*. *PhiN* 19/2002, 1-42, in: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin19/p19t1.htm> [01.06.2011].

- Aravena Reyes, Andrea, 2014. „Identidad indígena en Chile en contexto de migración, urbanización y globalización“, in: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, <http://alhim.revues.org/4942> [08.05.2016].
- Bentahila, Abdelali/Davies, Eirlys, 1993. „Language revival: Restoration or transformation?“, in: *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 14 (5), 355-374.
- Cáceres Álvarez, Luis, 24.02.2017. Liberato Kani: “El quechua es resistencia”, in: *El Montonero*, <https://elmontonero.pe/cultura/liberato-kani-el-quechua-es-resistencia> [01.12.2018].
- CEP - Centro de Estudios Públicos, 2016. „Los mapuche rurales y urbanos hoy, Marzo-Mayo 2016“, Documento de Trabajo. Santiago: Centro de Estudios Públicos.
- Coñoman, 2017. *Reivindicación* (Video oficial), in: <https://www.youtube.com/watch?v=x9jhD5tyM80> [04.07.2019]
- Cru, Josep, 2015. „Bilingual rapping in Yucatán, Mexico: strategic choices for Maya language legitimation and revitalisation“, in: *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 1-16, <http://dx.doi.org/10.1080/13670050.2015.1051945> [09.07.2019].
- Estrada, Daniela, 11.10.2006. „Música-Chile: Mapuches al ritmo de hip-hop“, in: *Inter Press Service News Agency*, <http://ipsnews.net/news.asp?id-news=35211> [03.02.2017].
- Foros Perú: „Rap en quechua“, in: <https://www.forosperu.net/temas/rap-en-quechua.1055460/> [18.07.2019].
- González, Joel, 09.06.2017. „La voz del pueblo maya se escucha en esta canción. El videoclip de ‘Xímbal Kaaj’ ha sido exitosamente recibido por el público“, in: *Milenio novedades*, <https://sipse.com/milenio/cancion-maya-compartida-patboy-yazmin-novelo-256950.html> [09.07.2019].
- Gugenberger, Eva, 2014. „„¡Q-vo, vatos and homegirls!‘ Sprachlich-kulturelle Grenzüberschreitungen im Chicano-Rap“, in: Benitt, Nora/Koch, Christopher/Müller, Katharina/Saage, Sven/Schüler, Lisa (Hgg.). *Kommunikation – Korpus – Kultur. Ansätze und Konzepte einer kulturwissenschaftlichen Linguistik*. Trier: WVT, 163-182.
- Higareda, Alejandra, 2013. „Guía Vice: Rapeando en lengua Maya“, in: *Animal político*, <https://www.animalpolitico.com/2013/04/rapeando-en-maya/> [09.07.2019].
- Hirschmann, Barbara, 2010. *Del indio al maya: Identitätspolitik der Maya-Bewegung in Guatemala*. Investigaciones: Forschungen zu Lateinamerika. Wien [u.a.]: LIT.

- INEGI – Instituto Nacional de Estadística y Geografía (México), 2015. *Encuesta intercensal*, in: <https://www.inegi.org.mx/programas/intercensal/2015/> [06.07. 2019].
- INEI – Instituto Nacional de Estadística e Informática (Perú), 2018. *Perú: perfil sociodemográfico* (Censos nacionales 2017), in: <https://www.inei.gob.pe> [18.07.2019].
- Kirchmair, Georg, 2019. „Rap in indigenen Sprachen, ausgewählte Beispiele aus Mexiko, Peru und Chile“, Masterthesis, Wien: Universität Wien.
- La Jornada Maya, 13.08.2017. „Pat Boy conquista México y EU en maya. Mantiene vivas las raíces de su lengua materna a través del rap“, in: <https://www.lajornadamaya.mx/2017-08-13/Pat-Boy-conquista-Mexico-y-EU-en-maya> [04.07. 2019]
- Letraducciones. „Liberato – Kaykunapi [letra]“, in: <https://letraducciones.blogspot.com/2016/03/liberato-kaykunapi-letra.html> [18.07.2019].
- Lewis, Paul/Simons, Gary/Fennig, Charles (eds.), 2016. *Ethnologue: Languages of the World, Nineteenth Edition*. Dallas: SIL International, in: <http://www.ethnologue.com> [01.10.2016].
- Liberato Kani, 2016. *Kaykunapi* (Video oficial), in: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM> [04.07.2019]
- Lull, James, 1995. *Media, communication, culture. A global approach*. Cambridge: Polity Press.
- Mader, Elke, 2016. „Einführung: Transformation und Revitalisierung in der Kultur- und Sozialanthropologie“, Vortrag beim Symposium *Transformation und Revitalisierung: Kulturelle und sprachliche Praktiken in Lateinamerika* (Koordinatorinnen: Eva Gugenberger/Elke Mader) im Rahmen der 32. Jahrestagung der Österreichischen Lateinamerika-Forschung (LAF-Austria), Strobl am Wolfgangsee, 30.05.2016.
- Menrath, Stefanie, 2003. „I am not what I am‘: Die Politik der Repräsentation im HipHop“, in: Androutsopoulos, Jannis (Hg.). *HipHop. Globale Kultur - lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript, 218-245.
- Moseley, Christopher, (ed.), 2010. *Atlas of the World's Languages in Danger*, 3^e ed., Paris: UNESCO Publishing, in: <http://www.unesco.org/culture/en/endangeredlanguages/atlas> [07.07. 2019]
- Pat Boy, Jesús/Novelo, Yazmín, 2017. *Xümbal Kaaj* (Video oficial), in: <https://youtu.be/x9jhD5tyM80> [06.07. 2019]
- Scholz, Arno, 2004. „Kulturelle Hybridität und Strategien der Appropriation an Beispielen des romanischen Rap unter besonderer Berücksichtigung

- Frankreichs“, in: Kimminich, Eva (Hg.). *Rap. More than Words*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang. 45-65.
- Spolsky, Bernard, 1995. „Conditions for language revitalisation: A comparison of the cases of Hebrew and Maori“, in: *Current issues in Language and Society* 2 (3), 177-201.
- Tsunoda, Tasaku, 2006. *Language Endangerment and Language Revitalization*. Berlin/ New York: de Gruyter.
- University of Pennsylvania, 2018. *Liberato Kani: Pioneer Peruvian Hip Hop Artist at Penn*, <https://web.sas.upenn.edu/quechua/2018/09/30/liberato-kani-peruvian-hiphop-penn/> [22.11.2018].
- Zúñiga, Fernando/Olate, Aldo, 2018. „El estado de la lengua mapuche, diez años después“, in: Aninat, Isabel/González, Ricardo/Figueroa, Verónica (eds.). *El pueblo mapuche en el siglo XXI. Propuestas para un nuevo entendimiento entre culturas en Chile*. Santiago: Centro de Estudios Públicos.

Analyse linguistique et stylistique des chansons « DA » et « J'suis QLF » du groupe de rap « PNL »

Tarek CHAOUACHI, Wien

Introduction

Il semble que le rap a toujours souffert d'une mauvaise réputation; ce genre a toujours été associé à des couches sociales inférieures, aux délinquances, à une culture de musique réservée aux moins cultivés, aux banlieusards etc. Certes, le rap est un style de musique qui a émergé dans les ghettos des États-Unis, mais cela n'empêche pas la richesse linguistique ou même la richesse intellectuelle de l'art du rap. Ce qui est particulièrement impressionnant dans le rap français, c'est la manière dont les rappeurs jouent avec la langue française, en utilisant différents registres de langue, en employant l'argot et le verlan, ce qui reflète entre autres, la richesse de la langue française. De plus, il s'avère que le rap s'est de plus en plus démocratisé dans la société, qu'il est chanté par des artistes très divers et donc par conséquent, écouté par des personnes issues de couches sociales différentes.

1. Analyse du langage dans les chansons « DA » et « J'suis QLF »

1.1 Le langage parlé

Le premier aspect que nous abordons dans les chansons de rap « DA » et « J'suis QLF » du groupe « PNL » est celui du langage parlé. On dit souvent que la langue française est compliquée, qu'elle est stricte et dure à apprendre. En effet, un aspect qui explique la complexité de la langue française est la divergence entre le langage parlé et le langage écrit, qui fait qu'il n'y a quasiment aucune autre langue dans le contexte européen qui connaisse autant de différences entre ces deux styles de langue, comme l'écrit Barthe dans la préface du livre *Gesprochenes Französisch* :

„Wohl kaum eine andere Sprache, zumindest im europäischen Kontext, weist derart markante Unterschiede zwischen ihrer geschriebenen und gesprochenen Ausprägung auf wie das moderne Französisch“ (Barthe 2012 : V).

Cependant, la divergence entre le français parlé et le français écrit ne s'explique pas essentiellement par l'aspect social, car ce sont aussi les Français « cultivés » qui sont les auteurs d'un langage « parallèle » à la langue standard du français, comme l'explique Blanche-Benveniste : « On voit aussi qu'une partie des Français, parmi les plus éduqués, utilisent en privé un vocabulaire familier qui « double » leur vocabulaire plus soigné » (Blanche-Benveniste 2003 : 324). Dans ce même passage, la linguiste française cite de nombreuses doublures très courantes : « *manger/ bouffer ; un livre/ un bouquin ; de l'argent/ du fric ; travailler/ bosser etc* » (Blanche-Benveniste 2012 : 324).

Ce phénomène très fréquent, par lequel des mots du *registre standard* se font « synonymiser » par des mots d'un style plus populaire, souligne l'importance et la manifestation du langage parlé dans le monde francophone, comme le constate Lodge :

« J'ai toujours été frappé par l'existence au sein du lexique français d'une sorte de vocabulaire parallèle - de paires de mots quasi synonymes [...] qui désignent des objets fréquemment évoqués et dont des membres de la paire appartient au français correct, l'autre à un français moins formel. » (Lodge 1992 : 341)

1.2 Les caractéristiques du langage parlé dans les chansons « DA » et « J'suis QLF »

Nous présentons ici quelques exemples pour illustrer la dominance du langage parlé dans les deux chansons, en commençant avec la chanson « DA » : Dès la première ligne (« *Ma frappe y'a personne qui l'arrête* »), nous constatons une première caractéristique du langage parlé. Le « y'a », transformation de « il y a », est une contraction très courante. D'ailleurs, la prononciation de « il y a » se fait de trois façons différentes et dépend du registre dans lequel ces mots sont prononcés : « ([i-il-ja], [il-ja], [ja]) » (Blanche-Benveniste 1997 : 38). Cette même contraction apparaît ensuite deux lignes plus loin : « *Igo y'a Mongli dans l'arène* ».

La particularité suivante qui saute aux yeux est l'absence du « ne » dans la négation, qui est un véritable classique de l'usage du langage parlé : « Il y a environ 95% d'absence de *ne* dans les conversations quels que soient les locuteurs » (Blanche-Benveniste 1997 : 39). Cette particularité se manifeste dans la chanson « DA » à plusieurs reprises : « *J'parle pas trop j'me fous du rap* » ; « *Joue pas l'tbug avec ta meuf on sait tu fais l'Titi* » ; « *Entre nous, trop cramé, ils m'aiment pas, font semblant* ».

L'autre particularité que nous relevons est aussi globalement très répandue : le pronom personnel « on ». L'emploi de *on* au lieu de *nous* est peu formel

et surtout pratiqué dans le langage parlé (cf. Blanche-Benveniste 1997 : 40). Cette utilisation se retrouve à plusieurs reprises dans la chanson : « *Mongli n'aime pas qu'on lui dise t'es célèbre* » ; « *Joue pas l'tbug avec ta meuf on sait tu fais l'titi* » ; « *On enverra Mongli chercher médaille* ».

La chanson « J'suis QLF » commence directement par un « On » : « *On voyage* ». D'ailleurs, ce pronom apparaît tout au long du texte, surtout dans le couplet du rappeur *Ademo* : « *on les met en sueur* » ; « *on navigue* » ; « *on touche le salaire* » ; « *on fait c'qu'on peut* » ; « *on voyage* ».

Par la suite, nous constatons, comme dans la chanson « DA », plusieurs contractions très courantes dans le langage parlé : « *J'vogue* » ; « *D'mande* » ; « *J'suis* » ; « *J'sais* ». Dans ces exemples, la voyelle « e » placée entre deux consonnes est absorbée.

Enfin, nous notons l'absence du « ne » de la négation, comme dans la chanson « DA » : « *J'sais pas pourquoi j'déraille* ; « *j'ai pas de montre* ».

Cette première observation linguistique, qui illustre l'emploi du langage parlé dans ces chansons, nous amène à analyser le niveau et le style du langage. Nous aborderons dans la partie suivante la question du *registre* dans la langue française pour une analyse linguistique plus profonde de ces chansons.

2. Les registres de langue

2.1 Français populaire et vulgaire

Quand nous évoquons les différents niveaux de style de la langue française, nous nous référons aux *registres de langue*. La science linguistique dégage ainsi six registres de langue du français: *cultivé, courant, familier, populaire, argotique, vulgaire* (cf. Stein 2005 : 184-189).

Le français populaire correspond à la *langue du peuple* employée par les personnes appartenant à la classe moyenne (artisans, paysans) aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles (cf. Stein 2005 : 187). Si de nos jours, ce registre est « généralement employé par des jeunes ou des personnes issues d'un milieu pauvre » (Dictionnaire L'Internaute 2000), ce qui n'implique donc pas par définition un vocabulaire grossier, il n'en reste pas moins que le français populaire est évité dans l'utilisation soutenue.

Frei classe le langage populaire dans le syntagme du « français avancé » qu'il définit comme un langage qui « détonne par rapport à la langue traditionnelle » avec des « fautes, innovations [...] des cas insolites ou litigieux, perplexités grammaticales, etc » (Frei 1929 : 32). Guiraud, inspiré par l'approche de Frei, souligne la différence de langage, au niveau stylistique, entre le

français cultivé et le français populaire : « le français cultivé est à la fois beaucoup plus riche et beaucoup plus complexe ; le français populaire a conservé la simplicité, l'homogénéité, la vigueur et la naïveté d'une économie naturelle » (Guiraud 1965 :11-12). Le lexique populaire correspond, selon Bourdieu, simplement à l'ensemble des mots exclus des dictionnaires traditionnels ou avec une connotation négative (cf. Bourdieu 1983 : 98). Le français populaire peut donc être défini comme un registre de langue qui se caractérise par un style plus simple et moins riche que le français traditionnel.

En revanche, il n'est pas évident de définir le registre vulgaire, qui est presque toujours assimilé au français argotique. Cependant, il semble y avoir une différence entre le registre vulgaire et l'argot. Le langage du registre vulgaire correspond le plus souvent à un langage connu et compréhensible par la majorité du peuple, comme par exemple les mots « bordel, putain, pisser » (Stein 2005 : 189), contrairement à l'argot dont l'usage est plus rare et peu répandu :

« un mot vulgaire est connu de tous ; il fait même partie, en général, du vocabulaire de haute fréquence et son utilisation n'est freinée que par des scrupules de décence linguistique, alors que le mot argotique en tant que tel ne sort pas du milieu qui utilise l'argot ». (Müller 1985 : 235)

Une autre approche qui permet de mieux concevoir le registre vulgaire est la classification des « mots vulgaires » par Laffargue. Selon lui, l'ensemble des mots dits « vulgaires » est « le plus lié à la sexualité et à la violence, qu'on ne peut employer dans un discours soucieux de courtoisie, quelle que soit l'origine sociale ». Le registre vulgaire qui « emploie un vocabulaire grossier, irrévérencieux, obscène. » (Dictionnaire L'Internaute 2000) se démarque donc du français populaire par une connotation négative et tabouisée. Nous proposons ci-dessous une répartition des mots ou expressions de la chanson « DA » entre ces deux registres :

Le registre populaire dans « DA »	Explications
j'm'en fous du rap	le rap m'est égal
ton pote	ton ami
« la street »	la rue
« thug »	voyou ; 'thug life ' : groupe de rap créé par la légende du rap <i>2 pac</i>

faire gaffe	faire attention
bander	avoir une érection
gratte pas l'amitié	ne cherche pas l'amitié
l'oseille	l'argent

Le registre vulgaire dans « DA »	Explications
pédés	homosexuels masculins : utilisé comme insulte
je m'en bats les couilles	ça m'est égal
putain	sens propre : prostitué ; <i>la pute</i> / sens figuré : « merde », « zut alors »
puta	prostitué en espagnol : utilisé comme insulte

Nous remarquons que les mots classés sous le registre vulgaire ont une connotation négative et sont en grande partie même des insultes : « pédés », « puta ». Nous supposons que les expressions classées dans le registre populaire, comme « oseille, faire gaffe, pote » sont connues par la majorité des personnes francophones. Les tableaux ci-dessous illustrent ces classifications pour la chanson « J'suis QLF » :

Le registre populaire dans « J'suis QLF »	Explications
frigo	frigidaire
l'hood	le quartier
j'gère	je maîtrise
la merde	la misère

Le registre vulgaire dans « J'suis QLF »	Explications
j'm'en bats les couilles	ça m'est égal

Ce qui est remarquable ici, c'est la rare utilisation du registre vulgaire. Cela s'explique par le constat que « J'suis QLF » est une chanson dont l'ambiance est très joyeuse, effet renforcé par le décor vacancier et paradisiaque de l'île au

Mexique. En revanche, « DA » est une chanson qui reflète les conditions difficiles de la vie en banlieue, donc une chanson dont l'ambiance est assez sombre.

2.2 L'argot

L'argot est un concept qui date du 17^{ème} siècle et qui, à la base, ne correspondait non pas à un langage spécifique, mais désignait la communauté des mendiants dans les « fameuses Cours des Miracles, le Royaume de l'argot » (Guiraud 1973 : 5) à Paris. Plus tard, ce terme désignera leur langage : « le langage des gueux et des coupeurs de bourse, qui s'expliquent d'une manière qui n'est intelligible qu'à ceux de leur cabale » (De Richelet 1680, dans Guiraud 1973 : 5), est la définition qui se trouve dans le *dictionnaire François de Richelet* de l'année 1680. Cette définition va néanmoins s'élargir au cours du temps.

Le dictionnaire d'*Émile Littré*, à la fin du 19^{ème} siècle, définit l'argot comme « un langage particulier aux vagabonds, aux mendiants, aux voleurs et intelligibles pour eux seuls » (Littré, 1863, dans Guiraud 1973). Marouzeau y ajoute, dans le *Lexique de la terminologie linguistique*, qu'il s'agit d'« une langue spéciale, pourvue d'un vocabulaire parasite, qu'emploient les membres d'un groupe ou d'une catégorie sociale avec la préoccupation de se distinguer de la masse des sujets parlants » (Marouzeau 1946, dans Guiraud 1973 : 6). À l'aide de ces définitions présentées ci-dessus, nous en déduisons que l'argot est un langage secret de personnes issues de classes sociales défavorisées ou même criminelles (« voleurs, tricheurs, mendiants professionnels ») (Guiraud 1973 : 10), pour créer une collectivité communautaire. Nous présentons dans le tableau ci-dessous les termes en argot avec leurs sens dans la chanson « DA » :

L'argot dans « DA »	Explications
le tarot	« le tarif », le prix à payer pour la drogue
le biff	l'argent
la bibi	« la bicrave », la vente de drogue
belek	(vient de l'arabe) : attention
hebs	(vient de l'arabe) : la prison
la flicaille	« flic » : la police
sheitana	(vient de l'arabe) : la diablesse

Nous constatons, à travers cette classification, que l'emploi de l'argot est assez spécifique et compréhensible seulement pour une partie de la population.

Ce qui saute aux yeux, c'est aussi l'utilisation de mots arabes dans l'argot, s'expliquant notamment par une présence importante de personnes originaires du Maghreb en France, ou plus concrètement dans les banlieues. L'usage de l'arabe renforce l'idée de l'exclusion sociale et du monde parallèle dans lequel vivent les rappers. Il s'agit d'une sorte de refus et révolte contre les normes de la langue, comme l'explique Bourdieu :

« C'est évidemment chez les hommes et, parmi eux, chez les plus jeunes et les moins intégrés, actuellement et surtout potentiellement, à l'ordre économique et social, comme les adolescents issus de familles immigrées, que se rencontre le refus le plus marqué de la soumission et de la docilité qu'implique l'adoption des manières de parler légitimes. » (Bourdieu 1983 : 101)

Enfin, nous constatons que ces mots renvoient aux domaines « typiques » de la rue avec des champs lexicaux de la drogue, de la police et de la criminalité : « la flicaille, la bibi etc. ». Observons cette classification dans la chanson « QLF » :

L'argot dans « J'suis QLF »	Explications
faya	ivre, fou, fatigué
aya	variété de drogue
bend	la ville, la jungle
moula	l'argent en bar
taga	variété de drogue

Les termes de l'argot dans la chanson « J'suis QLF » renvoient, comme dans la chanson « DA », surtout au champ lexical de la drogue (« aya, « taga » etc.), qui apparaît dans deux contextes différents. Dans la chanson « J'suis QLF », le champ lexical de la drogue souligne l'effet relaxant et joyeux, alors que dans la chanson « DA », la drogue symbolise la vie dans la précarité.

2.3 Le verlan

Nous proposons comme définition du verlan celle du dictionnaire *Larousse* pour présenter ce style de langage : « Argot codé qui procède par inversion des syllabes à l'intérieur du mot » (Larousse 2018). Il s'agit donc d'un langage codé ou secret qui consiste à inverser les syllabes des mots. D'ailleurs, même le mot « verlan » est formé d'après le même principe : *l'envers* devient *vers l'en* pour créer

ensuite le terme *verlan*. Même s'il n'est pas facile de déterminer la date de l'apparition du verlan, il faut remonter au 16^{ème} siècle où le nom de la famille royale, les « Bourbons » s'est transformé en « Bonbours » (cf. Kundegraber 2004 : 7).

Bien que cette branche argotique soit connue de tous les francophones, sa compréhension n'est réservée cependant qu'à une partie de la population, ce qui est voulu, car à la base, il s'agit d'un argot secret développé par les loubards des quartiers parisiens dans les années 1960 (cf. Arte 2016). Ainsi, appliquons ces connaissances aux textes de base, en relevant les mots verlanisés de la chanson « DA » :

Les mots en verlan dans « DA »	Explications
oinj	Joint
meuf	Femme
chelou	Louche
la mif	la famille

Même si nous constatons que l'emploi du verlan dans cette chanson est limité, il faut cependant d'une part, ne pas sous-estimer la valeur de cette utilisation et d'autre part, comprendre la raison de cet emploi restreint. Si nous prenons l'exemple du mot « oinj », nous nous retrouvons dans le champ lexical de la drogue, donc dans le champ lexical soi-disant « criminel ». Cela ne signifie évidemment pas que les deux artistes *Ademo* et *N.O.S* soient des criminels, étant donné que dans l'art, il ne faut jamais prendre les choses au premier degré, mais plutôt qu'ils veulent provoquer et se distinguer de la société. Et pour cela, le verlan est, comme nous l'avons constaté, un bon outil.

Ce qui explique la pauvre utilisation du verlan dans cette chanson, c'est la baisse de popularité de manière générale que connaît ce terme. Le linguiste Alain Rey écrit à ce propos : « Cette créativité, ayant fait naître les mots keuf (flic), meuf (femme) ou beur (arabe) qui sont ensuite entrés dans le langage courant, s'est fortement essoufflée » (Rey 2012). Ce constat est renforcé par les deux seuls mots en verlan (« zen », « te-boi ») dans la deuxième chanson, comme nous le voyons dans le tableau ci-dessous.

Les mots en verlan dans « J'suis QLF »	Explications
zen	nez
te-boi	boîte (=discothèque)

Dans ce travail, nous avons souvent associé le registre populaire et vulgaire, dont font partie le verlan et l'argot, aux personnes défavorisées. Cependant, en conclusion, revenons sur l'idée déjà évoquée, à savoir que l'utilisation de ces registres ne connaît pas de véritables frontières sociales et qu'il ne faut donc pas uniquement les réduire au langage des « pauvres », comme l'a constaté Bauche dans le langage de la bourgeoisie : « la parlure bourgeoise dans son usage familial présente de nombreux traits communs avec la langue vulgaire » (Bauche 1920 : 26).

Conclusion

Le but de ce travail était de découvrir et d'analyser ce qui se cache derrière les textes cryptés du groupe PNL. Cette analyse permet de se rendre compte de la richesse linguistique et stylistiques de ces sons (productions ?). Il était important de faire d'abord une distinction entre les différents registres de langue pour analyser ensuite les deux textes. Ce travail insiste indirectement sur le fait que le rap est un phénomène social et intellectuel. Il suffit de réaliser l'ampleur du phénomène du rap pour reconnaître à quel point il est important socialement. Si nous prenons en considération la richesse stylistique, linguistique et esthétique du rap, comme nous l'avons vu dans les chansons analysées, il faut bien reconnaître que le rap est une culture d'art.

Les analyses de ces chansons montrent aussi que le langage est un instrument d'identification et de révolte : nous avons vu par exemple que l'emploi du verlan ou de l'argot symbolisent un certain refus et de la société.

Le rap, qui a souffert légitimement d'une mauvaise réputation à cause de propos sexistes, homophobes et antisémites véhiculés par plusieurs rappeurs dans leurs chansons, est en train de vivre un changement de paradigme. Il n'est plus rare que des rappeurs comme, *Jay-Z*, *Kendrick Lamar* ou en France, *Vald* et *Nekfeu*, s'opposent clairement à toute sorte de discrimination. Le rap a une influence importante sur les jeunes et détermine les mentalités et le vivre ensemble dans notre société d'aujourd'hui et de demain.

Bibliographie

- Arte*, 2016. « *Le verlan - Karambolage - ARTE* », dans : <https://www.youtube.com/watch?v=VVXbYFolG5E&t=181s> [07.07.2018].
Barme, Stefan, 2012. *Gesprochenes Französisch*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.

- Bauche, Henri, 1920. *Le langage populaire, Grammaire, syntaxe et vocabulaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris, avec tous les termes d'argot usuel*. Paris : Payot.
- Blanche-Benveniste, Claire, 1997. *Approches de la langue parlée en français*. Paris : Ophrys.
- Blanche-Benveniste, Claire, 2004. "La langue parlée ", dans : Yaguello, Marina, 2004. *Le grand livre de la langue française*. Paris: Seuil, 317-345.
- Pierre, Bourdieu, 1983. "Vous avez dit populaire ", dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*. L'usage de la parole, 98-105.
- Frei, Henri, 1929. *La Grammaire des fautes*. Genève : Republications Slatkine.
- Genius, 2009. « DA », dans : <https://genius.com/Pnl-jsuis-qlf-lyrics> (07.07.2018).
- Genius, 2009. « J'suis QLF », dans : <https://genius.com/Pnl-jsuis-qlf-lyrics> (07.07.2018).
- Guiraud, Pierre, 1965. *Le français populaire*. Paris : Presses universitaires de France.
- Guiraud, Pierre, 1973. *L'argot*. Paris : Presses universitaires de France.
- Kundegraber, Angela, 2004. *Le verlan dans le Rap*. Diplomarbeit, Wien: Universität Wien.
- Larousse, 2018. « verlan », dans : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/verlan/81556> [07.07.2018].
- Le Parisien*, 2012. « *Le verlan c'est devenu trop relou* », dans : <http://www.leparisien.fr/espace-premium/air-du-temps/le-verlan-c-est-devenu-01-10-2012-2193119.php> [07.07.2019].
- Dictionnaire L'Internaute, 2000. „registre populaire“, dans : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/d%C3%A9finition/registre-vulgaire/> [07.07.2019].
- Dictionnaire L'Internaute, 2000. „registre vulgaire“, dans : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/d%C3%A9finition/registre-vulgaire/> [07.07.2019].
- Lodge, Anthony, 1992. "Le vocabulaire non-standard suivant les perceptions des locuteurs français actuels. ", dans: Caron, Philippe, 1992. *Grammaire des fautes et français non conventionnels*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure. 341-354.
- Müller, Bodo, 1985. *Le français d'aujourd'hui*. Paris : Klincksieck.
- Stein, Achim, 1998. *Einführung in die französische Sprachwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

MC Solaar – Eine Zeitreise Ein Blick auf 27 Jahre Rap-Kunst

Natalie PAYER, Wien

In diesem Artikel soll durch den Vergleich zweier Alben und im speziellen zweier Werke MC Sollars die Zeitreise des Künstlers kurz dargestellt werden. Er zeigt den Stil des Rappers und veranschaulicht seine Anliegen.

1981 entwickelt sich in Frankreich eine neue musikalische Szene. Eine Bewegung genannt Hip-Hop, bestehend aus Rap, Graffiti, Beatboxer und Breakdance, erobert die Jugendlichen der „Banlieue“. Schnell entsteht eine Rap-Szene, in der sich die MCs = „Master of Ceremony“ „batteln“. Vorerst bleibt Rap eine Art Gegenkultur. Die Rapper sprechen in Codes, die nicht jeder versteht. Die Texte sind oftmals zu aggressiv, sodass sie nicht im Radio gespielt werden. Ab 1983 wendet sich das Blatt. Der Minister Jaques Toubon ändert das Gesetz der Radiosender. Ab sofort müssen sie 40% französischsprachige Musik spielen, dadurch wird dem Rap der Einzug in das öffentliche Radio erleichtert (<https://www.youtube.com/watch?v=wLILPrNXZ0>), 27.7.2018.

Einer dieser MCs ist MC Solaar. Mit „Bouge de là“ (cf. MC Solaar, 1991) legitimisiert MC Solaar den französischen Rap in den Medien. Ein eingängiger, nicht offensiver, angenehmer Titel. Für MC Solaar soll Rap auch zum Tanzen animieren. Er möchte positiven Rap machen und bedient sich anderer Inspirationsquelle als viele seiner Kollegen. Er greift eine französische Tradition auf, die der „chanson française“, „chanson à textes“. Seine Vorbilder sind Bobby la Pointe und Gainsbourg. Er besteht darauf, französischen Rap zu machen. Solaar sieht sich nicht als US-Kopie. Er ist schüchtern, geht in die Bibliothek Beaubourg, da diese gratis ist und liest stundenlang Bücher. Sein Image ist das des Anti-Stars, kultiviert und positiv. Gerade deshalb findet er mediale Beachtung. (https://www.youtube.com/watch?v=6_MfUszKLYs), 27.7.2018. Doch der Ruhm hat auch seine Schattenseiten. Durch den Medienhype und die sanfte poetische Herangehensweise an die Rap-Kunst wird er von einigen Kollegen belächelt. Unbeeindruckt bleibt er seiner Linie treu und ist bis heute einer der bekanntesten französischsprachigen RapKünstler.

Das Album „prose combat“ (1994) beginnt mit einem musikalischen Intro, „Aubade“ (cf. MC Solaar, 1994) genannt. Es besteht aus 15 Titeln. In diesem Album finden sich zwei Titel, in denen er entgegen seiner Art ausfällig

wird. „Alors allez-vous faire fouhhhh, nan“ (cf. MC Solaar, 1994) in L'NMI-ACCd'HTCK72KPDP Feat. Menelik, Soon E MC & Sages Poètes De La Rue und „oh shit“ (cf. MC Solaar, 1994) in « obsolète ». Die Texte handeln sehr oft von dem Künstler und seinem feinen Stil. Er hebt immer wieder seine Einzigartigkeit hervor wie „une technique unique nommée le prose combat“ (cf. MC Solaar, 1994) aus dem Lied „prose combat“ (cf. MC Solaar, 1994). In einigen Texten erwähnt er die Kehrseite des Ruhms und in anderen ist er Gesellschaftskritisch. Einer dieser kritischen Texte wird nun genauer betrachtet.

Das Lied „le nouveau Western“ wurde 1994 veröffentlicht. Es ist ein Song aus dem Album „prose combat“. Dieser Song war international erfolgreich und auch in der österreichischen Hitparade vertreten. Der Titel hat 4 Strophen, die durch den Refrain getrennt sind. Die erste zählt 16 Zeilen, die zweite und dritte 12 Zeilen und die letzte acht Zeilen. Am Ende finden wir eine Enumeratio. Das Lied ist im Reimschema des Paarreims geschrieben.

Thematik und Kontext

Beim ersten Lesen des Textes ist nicht sofort klar, worum es geht und worüber gesprochen wird. Erst bei genauerem Hinsehen und durch das Nachschlagen einiger im Text eingebauter Namen und Schlagworte wird vieles klarer. Das Stück beginnt im windigen Arizona (1), wo unser Protagonist Harry „rumhängt“ (2). Es handelt sich hierbei um einen Paradedcowboy, der seine Waffen, sein Pferd und das Feiern von Festen liebt (3,4). In seinem Leben verfolgt er nur einen Weg. Das ist der des Geldes (11,12). Durch das Vorgeben von gewissen Stereotypen, wie John Wayne und Lucky Luke lässt der Mensch sich blenden und wird von Hollywood zum Narren gehalten (13-16). Wer Harry ist, erfahren wir durch die Textzeile „la rivière sans retour d'Otto Preminger“ (12). Otto Preminger war ein Regisseur, der im Film „Der Fluß ohne Wiederkehr“ Regie geführt hat. Eine der Hauptfiguren in diesem Film ist der Glücksspieler Harry Weston, der wie der Protagonist in unserem Text auf der Suche nach Gold ist (www.prisma.de/stars/OttoPreminger,70979), 27.7.2018.

Im Zuge der 2. Strophe entfernen wir uns vom klassischen wilden Westen und nähern uns dem „nouveaux Western“. Im Film „le train sifflera 3 fois“, besser bekannt unter „High Noon“, pfeifen die Züge noch, in der Moderne tun sie dies nicht mehr (20) (cf. Müller 2008:308ff). Im Film „les sept mercenaires“, „die glorreichen Sieben“ wird kein Kampf ausgelassen. Im Hier und Jetzt haben sie keine Ahnung vom Kämpfen (21). (<https://www.moviepilot.de/movies/dieglorreichen-sieben>), 27.7.2018. Harry befindet sich nun am Bahnhof in Paris (22). Wenn der Ort und der Zeitpunkt auch neu sind, scheint alles gleich

zu bleiben (23). Die Saloons werden zu Bistros (24), das Auto mit 2 Pferdestärken steht vor der Tür und die Betrunkenen prügeln sich ohne triftigen Grund vor der Bar (28,29).

In der 3. Strophe wird das „mittelalterliche“ Model, das uns die USA mit dem Western und dessen Stereotypen vermittelt, kritisiert (31-33). Die Protagonisten von damals sind jetzt verkleidet, letztendlich zählt nur die Fassade (33-35). Die Kreditkarte ersetzt die Waffe (38). Harry endet nun hier in Paris als Gefangener, Opfer der Richtlinien des „nouveau Western“ (42). Die letzte Strophe zeigt den Kampf des Individuums gegen die modernen Drogen wie Alkohol, Sex, Fernsehen und Marihuana (46-48). Zum Abschluss wird nochmals der Unterschied zwischen Fiktion und Realität hinterfragt (49-52). Diese Frage bleibt unbeantwortet. Im Ausklang werden verschiedene Ausdrücke aufgezählt, die mit dem Western in Verbindung gebracht werden (55-57) (https://www.paroles-musique.com/paroles-Mc_Solaar-Le_Nouveau_Western-lyrics,p8610), 27.7.2018.

Sprache: Wortwahl, Klang, Bildlichkeit

Dieser Rap Text kommt ganz ohne vulgäre Ausdrücke aus. Auch die typischen jugendsprachlichen Formen wurden nicht verwendet. Um seine Botschaft zu vermitteln, verwendet der Autor rhetorische Figuren und Umgangssprache, im Französischen „Argot“ genannt. Hier einige Beispiele, „dingue“ = verrückt (3), „flingue“=Knarre (3), „bringue“= das Fest (4), „clopes“ = Zigaretten (24).

Der Autor verwendet das Reimschema des Paarreims. Zusätzlich zum Paarreim zeigt sich gleich zu Beginn ein *équivoquer* Reim mit „Arizona und „Harry zona“ (1,2). Weiter findet sich ein interner Reim *Homoioteleuton*, „[...] erre [...], fier, solitaire [...]“ (7).

Der angeführten Rap Text ist reich an rhetorischen Figuren. Die *Onomatopöie* „[...] bang bang [...]“ (3) und die *Metonymie* „[...] Smith&Wesson Colt, Derringer, [...]“ spiegelt den Gebrauch der Waffen im wilden Westen (5,6). Um die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen, werden vereinzelt *Alliterationen* verwendet wie „[...] cours que l'on connaît par coeur“ (11), „[...] gare au gorille, [...] gare à Gary Cooper“ (18). Die Allegorie „Oncle Sam“ (14), die von der Allegorie „uncle Sam“ hergeleitet ist, steht für die vereinigten Staaten. Dieser Ausdruck ist oft negativ behaftet. Indem MC Solaar diesen verwendet, macht er seine kritische Haltung gegenüber der USA deutlich. Im *Parallelismus* zu Beginn der zweiten Strophe „gare au gorille, [...] gare à Garry Cooper“ (18) werden wir mit dem Lied „gare au gorille“ von Georges Brassens

(<https://www.paroles.net/georges-brassens/paroles-le-gorille>), 27.7.2018 und dem Westernhelden und Herzensbrecher Gary Cooper (<https://www.prisma.de/stars/Gary-Cooper,63440>), 27.7.2018 konfrontiert. Die Synekdoche des Gorillas, wie auch die Synekdoche des Westernhelden stehen für sexuelle Macht und die männliche Dominanz, die in den Wild West Filmen dargestellt wird.

Die Filmtitel, der in Zeile 20 und 21 erwähnten Western, sind Metaphern, welche den Wandel vom wilden Westen zum „nouveau Western“ greifbar machen.

Im nächsten Moment befindet sich der Protagonist in Paris (22). Durch eine Aufzählung von Metonymien und Metaphern, die die Isotopie des Wilden Westen aufweisen, ermöglicht der Autor dem Leser/Hörer wieder den Vergleich von damals und heute. Der „saloon“ wird zum „bistro“ (24), die Metonymie „un indien“ (26) steht für ein Getränk (http://www.1001cocktails.com/recettes/recette_indien_357742.aspx), 27.7.2018. Harry entfernt den Schaum des Getränks „scalpe la mousse“ (27) ist eine Metapher für den Skalp der Indianer. Die Bar wird mit der Metonymie „le zinc“ benannt. Die Metonymie „Une 2CV“ (28), welche für einen Wagen mit 2 Pferdestärken steht, verbildlicht uns die Pferdekutsche.

Auch in der dritten Strophe werden Vergleiche zwischen „nouveau western“ und dem, was wir als klassischen wilden Westen kennen, gezogen. Lucky Luke und die Daltons werden als Allegorie für „Gut“ und „Böse“ verwendet (33). Es wird die Metonymie „Smith&Wesson“ (5), welche für Waffen steht, wieder aufgegriffen und mit der Metonymie „Paul Smith&Weston“ (34), welche für Bekleidungsmarken stehen, verglichen. Weiter steht die Metapher „la carte à puce“, gleichzusetzen mit Kreditkarte der Metonymie „Remington“, ebenfalls eine Waffenmarke, gegenüber. An dieser Stelle wird die Macht des Geldes und die Oberflächlichkeit der USA verdeutlicht. In der letzten Strophe findet man die Paronomasie „Brandy [...] brandit“ (46, 47) und die Metapher „blanche est la Chevauchée Fantastique“ mit der Alliteration in „che“ (48). „La Chevauchée Fantastique“ ist erneut ein Filmtitel, das Wortspiel kann jedoch auch als Hinweis auf die Konsumation von Kokain verstanden werden. In dieser Strophe spricht MC Solaar von der Flucht aus der Realität mit Hilfe der modernen Drogen. Der Ausklang des Liedes ist eine Enumeratio für den Western bekannter Sinnbilder. Die Moderne, der Stammeshäuptling (54), der Häuptling (54), die Wild West Heldin (54), der Westernheld (54), weiblicher Indianer (55) der Skalp (55), die Streitaxt der Indianer (55), der moderne Western (55,56), die Moderne (56), ein Bösewicht in einer Wild West Serie (56).

(https://www.paroles-musique.com/paroles-Mc_Solaar-Le_Nouveau_Western-lyrics,p8610), 27.7.2018.

Die Metapher des Wilden Westens

Wie in der Textanalyse deutlich wird, verwendet MC Solaar einige Metaphern aus dem Wilden Westen. Sei es die Erwähnung der Waffen oder einzelner Western Filme und Western Helden. Mit der Verwendung dieser Metaphern verdeutlicht der Autor dem Leser erneut die Heuchelei der USA und Hollywoods.

Ursprünglich steht der Wilde Westen für den Aufbruch ins Neue und Unbekannte. Die Menschen zogen los, um sich ein neues Leben aufzubauen. Sie wollten unabhängig sein, strebten vielleicht eine neue, bessere Ordnung an. Dies bedeutete Entbehrungen, Gewalt bis hin zu Mord (vor allem an der indigenen Bevölkerung). In den Filmen wird der Wilde Westen romantisiert. Die Bilder der unendlichen Weiten, die Cowboys, die den ganzen Tag reiten, nicht viel zu tun haben und hin und wieder in eine Schießerei verwickelt sind.

Mit dem Song „nouveau Western“ werden wir auf den Boden der Tatsachen geholt. Das Leben ist kein Film, die Realität ist nicht immer schön. Es geht heute wie damals um Schein, Macht und Geld (cf. Müller 2008: 308ff.).

Inspiration Gainsbourg

Die Musik in „le nouveau Western“ ist ein Sample von „Bonnie and Clyde“. Das Original stammt von Serge Gainsbourg, einem ausserordentlichen französischen Chansonnier. Dieser ist unter anderen Solaars musikalische Inspiration und Vorbild. Um seinem Vorbild gerecht zu werden, wollte er dem Song „le nouveau Western“ viel Aussagekraft verleihen, da Gainsbourg in seinen Texten immer Wichtiges zu sagen hatte (<https://www.youtube.com/watch?v=nd4FUCdNi5I>), 27.7.2018.

Gainsbourg wurde 1928 als Lucien Ginzburg, in eine jüdische Musikerfamilie hineingeboren. Der Vater fördert ihn früh, bringt ihm Klavierspielen bei und bringt ihn auf eine Kunstschule. Der 2. Weltkrieg hinterlässt Spuren, da Gainsbourgs Familie aus Paris flieht und er den Judenstern tragen muss. Nach dem Krieg hält er sich mit kleinen Jobs über Wasser. Er ändert seinen Namen 1958 in Serge Gainsbourg. Anfangs wird er stark für sein äußeres Erscheinungsbild kritisiert. Seinen großen Durchbruch schafft er erst mit ca. 30 Jahren. Gainsbourg schreibt zahlreiche Hits, wie zum Beispiel, „Les Sucettes“ und „Poupée de cire, poupée de son“ für France Gall und später „je t’aime [...] moi

non plus“ und „Bonnie&Clyde“. Serge experimentiert mit Musik, er lässt afrikanische und karibische Klänge in seine Chansons einfließen. Seine Texte sind reich an Alliterationen und Wortspielen, aber gleichzeitig provokativ. Mit den Jahren perfektioniert er sein Lebemännchen-Image und schafft ein raues, alkoholisiertes, kettenrauchendes Alter Ego Gainsbarre. Mit seiner Reggae-Version der Marseillaise spaltet er die Geister und wird zum Idol der Jugend, Punks und denen, die provozieren wollen. 1991 stirbt Gainsbourg und geht als „enfant terrible“ und Genie in die französische Geschichte ein (<https://www.laut.de/Serge-Gainsbourg>), 27.7.2018. MC Solaar, wie in seiner Biographie beschrieben, ist ein schüchternere, zurückgezogener Zeitgenosse, kein „typischer“ Rapper. Egal wo er auftritt, glänzt er mit Bescheidenheit und Understatement, das komplette Gegenteil von Serge Gainsbourg. Dieser wäre seinem Verhalten nach ein „Parade-Rapper“. Er ist laut, fällt auf und spricht nur von Autos und Frauen. Beiden Künstlern ist egal, was Andere von ihnen halten, sie experimentieren, reiben sich an der Gesellschaft, indem sie unangenehme Themen auf ihre ganz eigene Art und Weise aufgreifen. Sie sind um Authentizität bemüht.

Es ist die Liebe zum Text, die Faszination des Wortspiels, die zahlreichen Alliterationen in ihren Liedern und die Poesie, die sie verbindet. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, das Gefühl des Außenseiter-Daseins zu kennen, zu wissen, was es heißt am Rande der Gesellschaft zu leben. Der Song „Bonnie and Clyde“ handelt von den gleichnamigen Banditen. Bonnie Elizabeth Parker und Clyde Champion Barrow waren bekannte Gangster, die während der Weltwirtschaftskrise 1931-1935 die USA in Atem hielten. Ihre Straftaten gingen weit über Diebstahl hinaus. Durch zahlreiche Verfilmungen, in denen die Liebesgeschichte in den Vordergrund gestellt wurde, ist das Paar weltweit bekannt (<https://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/geschichte-bonnie-und-clyde-gestorben-im-kugelhagel/1528194.html>), 27.7.2018.

Durch diesen Sampel wird das Thema des Textes nochmals verdeutlicht, beziehungsweise unterstrichen. Hollywood schafft es, die Gräueltaten zweier Gangster so zu verharmlosen, dass man am Ende den Eindruck hat, dass es sich um ein mustergültiges Liebespaar handelt. Die perfekte Manipulation.

2017 veröffentlicht MC Solaar nach 10 Jahren Pause das Album „Géopoétique“. Es beginnt mit dem Titel „Intronisation“. Dieser Song besteht aus einer Vielzahl an wichtigen Sätzen all seiner vorangegangenen Alben. Für die, die ihn nicht mehr kennen, stellt er sich quasi vor. Der Titel ist wieder ein Wortspiel von Intro und Intronisation = Amtseinführung eines Monarchen. Es entsteht das Bild des Königs, der seinen Thron besteigt. Zum Schluss wird mit dem letzten Titel der CD „la venue du Me“ (cf. MC Solaar, 2017) dieses

Bild nochmals verstärkt. Im Wortspiel „MC“ und „messie“ (cf. MC Solaar, 2017) spielt er nochmals darauf an, der „Heilbringer“ zu sein. In „frozen fire“ (cf. MC Solaar, 2017) finden sich einige jugendsprachliche Ausdrücke „le biff“ = Geld, „je te bouffe“ = bist du tot, „baffe“ = schlagen. Er demonstriert kunstvoll sein Talent für Alliterationen „On te biffe, on te baffe ou te bouffe Et cela pour le biff [...]“ (cf. MC Solaar 2017). Die weiteren Titel des Albums greifen die Vergänglichkeit, das Streben nach schnellem Geld und abermals die Oberflächlichkeit der Menschen auf. Auf diesem Album sind die Texte aus unterschiedlichen Perspektiven geschrieben. Wir sehen die Welt aus Kinderaugen, aus der Sicht eines Malers oder sogar aus der Sicht eines Dorfes. Der Text, in dem die Sichtweise des Kindes dargestellt wird, wird nun im Anschluss genauer betrachtet. Der Song „La Trap Nigaud“ wurde 2017 veröffentlicht. Er stammt aus dem Album „Géopoétique“, welches ebenfalls 2017 erschienen ist. Es ist sein erster Song, den er nach dem Stil von Trap-Rap, gestaltet hat. Trap-Rap kommt aus den Südstaaten und ist ein Sub-Genre des Raps. Es handelt sich hierbei um Lieder mit schleppenden, dunkel klingenden Beats und veränderten Stimmen. Diese Art des Raps erfreut sich seit den 2000ern immer größerer Beliebtheit. Die Texte sind gewalttätig, diskriminierend und oftmals eine Huldigung des Künstlers an sich selbst (<https://www.br.de/puls/musik/vorbild-us-rap-traprap-100.html>), 27.7.2018.

Mit „la trap nigaud“ möchte er zeigen, dass man mit dieser Art des Rap auch andere Inhalte als Diskriminierung und Gewalt transportieren kann. Es geht ihm um Vielfalt (<https://www.youtube.com/watch?v=QuaS0kACLZo>), 27.7.2017.

Der angeführte Rap-Text besteht aus einem Intro, gefolgt von 2 Strophen denen jeweils ein Vor-Refrain und ein Refrain folgt. Die erste Strophe zählt 12 Zeilen und die zweite zählt 9 Zeilen. Der Text ist in der Form des Paarreims gestaltet.

Thematik und Kontext

Verglichen mit dem Text „le nouveau Western“, ist dieser nicht so stark verschlüsselt. Es ist leichter zu erkennen, was uns der Rapper sagen möchte. Im Intro sagt ein Kind seinen Eltern, dass es in das MOMA gehen möchte (1). Hierbei handelt es sich um das „Museum of Modern Art“ in Paris.

In der ersten Strophe erzählt das Kind, wie toll das Rappen früher war (2) und dass man jetzt nur noch von Drogen und weiteren Oberflächlichkeiten

rappt (2). Er zeigt, dass er aus einem guten Elternhaus kommt (6,7), sich außerhalb jedoch verstellt (8,9) und den harten Kerl mimt (9,10), der mit unterschiedlichen Waffen hantiert (11,12,13).

Im Vor-Refrain beschreibt das Kind sich und seine Träume. Es möchte ins MOMA (14), nimmt aber die Sprache des Trap-Rap an (15) und spielt den harten Burschen (16), der die Geräusche der Waffen mag (17). Der Refrain spricht davon, dass der Junge in die Falle getappt ist, die Idioten Falle (18-21).

In der zweiten Strophe geht es weiter darum, etwas vorzugeben, das man nicht ist. Der Junge gibt vor, Dinge zu zerstören und mit Waffen zu spielen (22,23,24). Im Rausch kreiert er sein eigenes Label, welches nach einer billigen Whisky Marke benannt werden soll (25). Der Junge spricht von seinen Freunden, die er in den Medien sieht (27). Sie werden durch das Showbusiness, mit Schmuck und falschen Waffen in Szene gesetzt (28,29), demonstrieren jedoch gleichzeitig Ihre Gläubigkeit mit christlichen Symbolen (30) (<https://www.paroles.net/mc-solaar/paroles-l-attrape-nigaud>), 27.7.2018.

Sprache: Wortwahl, Klang, Bildlichkeit

Dieser Text kommt ganz ohne vulgäre Ausdrücke aus. Es kommt nur selten eine typisch jugendsprachliche Form vor, wie zum Beispiel „hood“, „the hood“ (9) ist ein Ausdruck den die US-amerikanischen Rapper benutzen, wenn sie über ihre Nachbarschaft sprechen. Weiter findet sich ein Ausdruck des „Argot“ wieder, „zinc“ (26) steht für Bar. Auch „gamos“ (29), ein Wort, das vor allem in französischen Rap-Texten vorkommt, steht für die Jugendsprache der „Banlieue“. Es bedeutet Auto und kommt ursprünglich vom Wort „gamelle“, welches die Zylinder des Wagens benennt. Die übrigen Worte sind umgangssprachlicher Natur, dies verdeutlichen folgende Beispiele. „môme“ (1) = das Kind, „potes“ (2) = die Kumpels, „bahut“ (8) = die Schule, „le buzz“ (28) = das Musik Business, „la promo“ (28) = die Werbung. Um seine Botschaft zu vermitteln, verwendet der Autor außerdem zahlreiche rhetorische Figuren. Im Intro findet sich eine Paronomasie „môme“...„MoMA“ (1). Die Abkürzung steht für das Museum of Modern Art in Paris. Es steht im Text für die Moderne Kunst, in diesem Fall auch für modernen Rap, besser gesagt Trap-Rap. Die Antonomasie in der ersten Strophe „[...] le style d'Atlanta“ (8) steht für Trap Rap, da dieser Stil im Süden der USA entstanden ist. Die Alliteration „[...] coups [...] coudes, [...] coups [...] couteaux [...] coups [...]“ (11,12) verstärkt das Bild der körperlichen Gewalt. Wogegen der Homoioteleuton « [...] tête-à-tête, [...] balayettes, [...] aillettes [...] mitraillettes » (13) an den Gebrauch von automatischen Feuerwaffen erinnert.

Im Vor-Refrain findet sich die Alliteration „[...] moment [...] mets [...] mots [...] miment [...] mime [...] mes [...] minimi [...]“ und die Onomatopöie „[...] bratatata [...]“. Die Metonymie „minimi“ und „AK“ stehen für Maschinengewehre. An dieser Stelle wird erneut die Oberflächlichkeit und Gewalt in den Trap-Rap Texten aufgezeigt.

Dadurch, dass der Refrain in einer Anapher (18-21) dargestellt wird, verstärkt sich das Bild, dass die Metapher „[...] l'attrape nigaud [...]“ (18) hervorruft. Diese Metapher ist vielschichtig, „attrappe“ = Täuschung oder Fang, „nigaud“ = Dummkopf, „attrape nigaud“ = Betrügereien oder Schwindel, „Trap“ nennt sich ein Musikstil des Rap. Weiter kann man „Nigaud“ auch als Abwandlung des Wortes „Nigger“ oder „Negro“ verstehen. Es wird dem Leser/Hörer verdeutlicht, dass er getäuscht wird und so in eine Falle tappt. Eine Falle für den schwarzafrikanischen Mann.

In der 2. Strophe vergleicht der Rapper die Wirklichkeit mit der Fantasie des Kindes. Mit der Axt werden in der Nachbarschaft tatsächlich die Bäume umgeschnitten (22). Das Kind nimmt seine falschen Waffen mit in den Wald um herumzuschießen und so zu tun, als ob er jemanden „umhackt“ (2). Diese Metapher verdeutlicht erneut die Wichtigkeit des Scheins in der Welt des Trap Rap. Egal ob „fake“ oder nicht, Hauptsache es hat den Anschein, dass man ein harter Kerl ist. Weiter findet sich die Metonymie „label 5“, hierbei handelt es sich um einen billigen Whisky (25). Er spielt auf den Alkoholkonsum an. Man kann diese Metonymie so verstehen, dass die erstbeste Idee, die dem Rapper im „billigen“ Rausch kommt, realisiert wird. In diesem Fall die Namensfindung des eigenen Labels (25,26). In den Zeilen 27 und 28 wird davon gesprochen, dass einige Freunde des Protagonisten durch gezielte Werbung und Förderung durch das Business in das Rampenlicht gestellt werden und täglich in der Presse erscheinen (27,28). Am Ende der Strophe wird das Ideophon „bling bling“ (29) statt Diamanten angeführt, sowie „gamos“, (29), ein Wort aus dem „Argot“, gleichbedeutend mit Luxuswagen. Wieder die Anspielung auf mehr Schein als Sein. Die Diamanten, die Luxusschlitten, sogar der Glaube sind „fake“ oder nur geborgt (29,30) (<https://www.paroles.net/mc-solaar/paroles-l-attrape-nigaud>), 27.7.2018.

Fazit

Auch wenn 23 Jahre zwischen den beiden Werken liegen, geht es doch um das gleiche Thema, Oberflächlichkeit und Gewalt, als wäre die Zeit stehen geblieben. Im Grunde bleibt er seinem Stil treu. Die Texte sind frei von Kraftausdrücken und voller Wortspiele. Ein signifikanter Unterschied von 1994 zu

2017 ist bei diesen Werken die Wahl der Musik, Sprache und Stilfiguren. Im „nouveau Western“ wirft MC Solaar mit komplexen Metaphern um sich und unterlegt diese mit Musik eines angesehenen Chansonniers. In „La trap nigaud“ scheinen die Wortspiele verständlicher und die Musik trifft lediglich den Zeitgeist.

Dieser direkte Vergleich verdeutlicht den Wandel der Rapkultur. Ende der 90er ist Rap neu und wird nur von einer gewissen Zielgruppe gehört. Im Vordergrund steht das Genie des Künstlers. Er muss sich durch gute Reime und durchdachte Wortspiele beweisen. Heute ist Rap Mainstream. Jeder kennt ihn, jeder hört ihn, der Rapper muss die Massen begeistern, um gehört zu werden.

Nouveau Western

- 1 Le vent souffle en Arizona
- 2 Un État d'Amérique dans lequel Harry zona
- 3 Cow-boy dingue du bang bang du flingue
- 4 De l'arme, du cheval et de quoi faire la bringue
- 5 Poursuivi par Smith & Wesson
- 6 Colt, Derringer, Winchester & Remington
- 7 Il erre dans les plaines, fier, solitaire
- 8 Son cheval est son partenaire
- 9 Parfois, il rencontre des indiens
- 10 Mais la ruée vers l'or est sont seul dessein
- 11 Sa vie suit un cours que l'on connaît par c'ur
- 12 La rivière sans retour d'Otto Preminger
- 13 Tandis que John Wayne est looké à Lucky Luke
- 14 Propre comme un archiduc. Oncle Sam me dupe
- 15 Hollywood nous berne, Hollywood berne !
- 16 Dans la vie de tous les jours comme dans
- 17 Les nouveaux westerns
- 18 On dit gare au gorille, mais gare à Gary Cooper
- 19 Le western moderne est installé dans le secteur
- 20 Quand la ville dort : les trains ne sifflent pas
- 21 Les Sept Mercenaires n'ont pas l'once d'un combat
- 22 Harry désormais est proche de gare de l'Est
- 23 Il saute les époques et les lieux pour un nouveau Far-West
- 24 Les saloons sont des bistrots, on y vend des clopes
- 25 Pas de la chique, du top ! Du CinémaScope
- 26 Il entre dans le bar commande un indien
- 27 Scalpe la mousse, boit, repose le verre sur le zinc

28 Une 2 CV se parque, saouls, des types se beignent
29 Pour des motifs futiles comme dans
30 Les nouveaux westerns
31 Les States sont comme une sorte de multinationale
32 Elle exporte le western et son modèle féodal
33 Dicte le bien, le mal, Lucky Luke et les Dalton
34 Sont camouflés en Paul Smith's et Weston
35 On dit que ce qui compte c'est le décor
36 L'habit ne fait pas l'homme dans la ruée vers l'or
37 Dès lors les techniques se perfectionnent
38 La carte à puce remplace le Remington
39 Mais Harry à Paris n'a pas eu de chance
40 On le stoppe sur le périph' avec sa diligence
41 Puis on le place à Fresnes pour que Fresnes le freine
42 Victime des directives de ce que l'on appelle
43 Le nouveau western'
44 Parfois la vie ressemble à une balle perdue
45 Dans le système moderne se noie l'individu
46 Pour rester lucide il s'abreuvait de Brandy
47 Désormais on brandit, télé, shit et baby
48 Blanche est la Chevauchée Fantastique
49 Toujours à contre-jour, c'est bien moins héroïque
50 Dans le monde du rêve on termine par un « happy end »
51 Est-ce aussi le cas dans ce que l'on nomme
52 Le nouveau western?
53 Le nouveau western... Le nouveau western...
54 Moderne... Sitting Bull... Cochise... Calamity Jane... James
55 West... Les squaws... Les scalps... Tomahawk... Le nouveau
56 western... Moderne... Miguelito Loveless...
(https://www.paroles-musique.com/paroles-Mc_Solaar-Le_Nouveau_Western-lyrics,p8610), 27.7.2018.

L'attrape-nigaud par Mc Solaar

1 Papa, maman je suis un môme qui rêve de voir le MoMA
2 Au départ je rappelle que des trucs assez cool à mes potes dans la cour
de l'école
3 Maintenant pour être top je dois plutôt leur parler de drogue, de pin
up et d'alcool

4 Je me lève le matin, on me fait des tartines que je trempe dans mon
chocolat
5 Je me change sur la route et j'arrive au bahut avec le style d'Atlanta
6 Là je fais croire que je boude
7 Que j'ai pris des coups dans le hood
8 A la récré MP3 sur la tête je bouge la tête et les coudes
9 Leur parle de coups de coudes et de coups de couteaux, de beaucoup
de coups de têtes
10 De tête-à-tête, de balayettes, [...] et de mitraillettes
11 Papa, maman je suis un môme qui rêve de voir le MoMA
12 Pour le moment je mets des mots qui miment les gamins de là-bas
13 Je mime même à mes amis la minimi et l'AK
14 Le murmure du beretta, bratatata j'aime ça
15 J'suis tombé dans l'attrape-nigaud
16 Trap : Nigauds
17 Trap : Nigauds
18 J'suis tombé dans l'attrape-nigaud
19 Trap : Nigauds
20 Trap : Nigauds
21 J'suis tombé dans l'attrape-nigaud
22 Trap : Nigauds
23 Trap : Nigauds
24 J'suis tombé dans l'attrape-nigaud
25 Trap : Nigauds
26 Trap : Nigauds
27 Près du village, mon paternel, casse des arbres à la hachette
28 Demain moi j'apporte fausse kalash et machette, pour cliper dans les
bois en cachette
29 En buvant j'ai trouvé le nom du label, ce sera le « Label 5 »
30 Les gens du patelin et des pynx, comme au logo, le chien de mon
zinc
31 Des tas de photos de potos se sont retrouvées dans la presse quoti-
dienne
32 De bouche-à-oreille, le buzz, la promo nous on mis au devant de la
scène
33 Ils parlent des armes, de bling, de bling, des gamos que nous avons
loués
34 Pour ça à l'église j'ai prié, Sauveur Dieu soit loué
35 Papa, maman je suis un môme qui rêve de voir le MoMA

36 Pour le moment je mets des mots qui miment les gamins de là-bas
37 Je mime même à mes amis la minimi et l'AK
38 Le murmure du beretta, bratatata j'aime ça
39 J'suis tombé dans l'attrape-nigaud
40 Trap : Nigauds
41 Trap : Nigauds
42 J'suis tombé dans l'attrape-nigaud
43 Trap : Nigauds
44 Trap : Nigauds
45 J'suis tombé dans l'attrape-nigaud
46 Trap : Nigauds
47 Trap : Nigauds
48 J'suis tombé dans l'attrape-nigaud
49 Trap : Nigauds
50 Trap : Nigauds
(www.paroles.net/mc-solaar/paroles-l-attrape-nigaud), 27.7.2018.

Mc's, Hip Hop y la cultura Rastafari

Victor Carlos R. SALAZAR, Viena

El Hip Hop y la cultura *Rastafari* son dos cosas con trasfondos distintos, ya que uno es un estilo musical que se usa algunas veces como forma de protesta y el otro es una cultura que tiene como base ciertas ideologías espirituales. Al mismo tiempo estas dos corrientes culturales tienen algunos objetivos en común, entre ellos la lucha por la igualdad entre razas, la liberación de la conciencia, la lucha contra la discriminación y muchos otros temas.

Con respecto a estas dos corrientes y desde ya hace algunos años el interés hacia el movimiento *Rastafari* se despertó en el autor gracias a distintas direcciones musicales y los temas dentro de estas. Durante los viajes realizados a la isla caribeña de Jamaica en el año 2013 y a Etiopía en 2016 con el fin de enriquecer los conocimientos e información sobre dicha cultura, es así que también llegó la idea de escribir al respecto. El interactuar de una forma activa con diferentes aspectos del *movimiento Rastafari* y las vivencias personales en lugares representativos para dicha cultura, es como también se acrecentó el interés sobre la temática de este trabajo.

Dentro de esta investigación, se presentan tres MC's que se desenvuelven en distintos géneros musicales y al mismo tiempo también se intenta hacer una conexión entre los temas de interés social que presentan los artistas, la cultura *Rastafari* y lo relacionado a esta corriente musical en que los artistas se desenvuelven. Todo esto sin importar que los tres cantantes aquí referidos, se expresan en idiomas y géneros musicales diferentes.

De igual forma es importante mencionar que a pesar de que los artistas presentados no forman parte del movimiento *Rastafari*, sí que su trabajo coincide de alguna forma indirecta a esa cultura. Ya sea por parte de sus ideologías personales, influencias o bien por las temáticas presentadas en sus canciones que de alguna forma pudieran o tienen una relación con ese movimiento.

Los artistas representados en este artículo y las canciones que se tomaron en cuenta en la primera versión de este trabajo fueron las siguientes; Akua Naru con el tema *The Journey*, Chilkatufe con *Ni Chicha Ni Limonada* y Dazo con la canción *Botschaft der Liebe*.

Aquí es importante hacer referencia a las entrevistas que se llevaron a cabo con los tres Mc's ya que algunos de estos son artistas que comercialmente no

son fáciles de seguir. La plática que se logró concretar con cada uno de estos, sirvió para poder tener una guía más clara de sus objetivos y motivaciones dentro de la música. Esto también ayudó para comprender de una manera más concreta sus objetivos y mensajes dentro de sus materiales musicales aquí presentados.

El movimiento Rastafari y sus inicios

El movimiento Rastafari es una corriente que para muchos es difícil de entender, desde el momento de encontrar una definición exacta para éste, hasta poder comprender las tradiciones y fines del mismo. Por otra parte, es común que este movimiento sea objetivo de malas interpretaciones a causa de algunos símbolos o características que en este se llevan a cabo.

A consecuencia de estas y muchas otras razones, a lo largo de los años este movimiento ha sido estigmatizado o señalado de una forma negativa por algunas personas o grupos sociales. La peor persecución en contra de este movimiento fue pocos años después de su surgimiento, ya que éstos se negaron a seguir ciertas normas religiosas y políticas que se exigían en su entorno.

Desde el inicio de sus manifestaciones más claramente definidas, a fines de los años cincuenta, los Rastafari han sido genuinamente antiimperialistas, anticolonialistas, antirracistas, antirepresores y antiexplotadores.¹

Para otra gente tampoco está claro si *Rastafari* es una cultura, una religión o simplemente una corriente urbana, en cuanto a la forma en que los pertenecientes a este movimiento se visten o se desenvuelven. Incluso algunas personas ajenas a todo esto desconocen el contenido histórico, social y espiritual que existe detrás de esta cultura.

Iniciando así, es importante decir que la ideología Rastafari se originó alrededor del año 1930 en el Caribe con un hecho significativo que tuvo gran importancia y resonancia en Kingston, Jamaica. La coronación en África del Ras Tafari Makonnen, convirtiéndose así en el último emperador de Etiopía. A raíz de este importante evento, el nuevo emperador adoptó el nombre real de Haile Selassie I, acompañado también del nombramiento Rey de Reyes, León conquistador de la tribu de Judá.

¹ Herrera, María del Socorro, 1995: 110.

Uno de los postulados que sostiene la creencia en Jah Rastafari como hijo de Dios se encuentra en el *Kebra Nagast*, libro histórico etíope que cuenta cómo la línea de descendencias salomónicas se extendió a Etiopía, fruto de una relación amorosa entre el Rey Salomón y la Reina de Saba con la llegada de su hijo Menelik I., en el año 1000 A.C. aproximadamente. Dios eligió a Etiopía, para que allí 225 generaciones desde entonces, se encarnara en Haile Selassie I, emperador de Etiopía entre los años 1931 a 1974.²

Este gran suceso histórico fue de cierto modo esperado por muchas personas alrededor del mundo. Esto se debe a que el dirigente de la organización UNIA (por sus siglas en inglés), Marcus Mosiah Garvey, en uno de sus discursos hacia los seguidores de dicha congregación, hizo una predicción. En esta el mismo dijo que en el continente africano se llevaría a cabo la coronación de un Rey de raza negra. Esto debido también a la lucha que el mismo emprendió a lo largo de su vida con el objetivo de unificar a los descendientes del continente africano. Todo esto serviría y tendría el objetivo de formar una sola nación y gobierno libres de cualquier poder e influencia de la raza blanca occidental.

„Miren a África, un rey negro será coronado porque el día de la liberación está cerca”. (Marcus Mosiah Garvey)

Con estas palabras y la ya mencionada coronación del último emperador etíope, es cómo surgió el movimiento Rastafari en Jamaica. Este movimiento espiritual hizo que todos los descendientes de raíces africanas a nivel mundial tomaran aun más en serio la lucha que Garvey había iniciado años antes. Como consecuencia de esto, la tradición cultural africana tomo gran fuerza, teniendo como objetivo central regresar a sus raíces en África.

Años más tarde, en 1966 este acontecimiento provocó aún más revuelo en Jamaica, ya que al haberse cumplido esta predicción, Kingston se convirtió la cuna de los *Rastafaris* que decidieron seguir los ideales de Garvey y su lucha por crear un solo territorio para los africanos. Todo esto se debió a la primera y única visita de Haile Selassie a la isla caribeña con lo cual se le dio un fuerte impulso al movimiento dentro de la sociedad. A partir de esto el 21 de abril de 1966 fue catalogado como el *Groundation Day*, el cual es un día de gran importancia dentro de este movimiento.

² Andrade, citado de Picech, 2015: 43.

Tomando en cuenta las razones y antecedentes en los que surge esta cultura, para los miembros de este, la figura de Haile Selassie tiene un gran significado, ya que estos lo ven como la tercera reencarnación de Jesucristo en el mundo. Todo esto basado en las escrituras sagradas. Con esas ideologías es que los simpatizantes de esta cultura veneran a dicha personalidad y es por esta misma razón que el movimiento también tomó el título y nombre de nacimiento de aquel nuevo emperador, Ras-Tafari.

Dentro del mundo *Rastafari* se realizan alabanzas y se hace todo en nombre de *Jah*, que es como se le conoce a la figura de Dios dentro del movimiento, el cual provee todo lo que sostiene al hombre. Estos mismos creen en la figura de *Jah*, que es el creador de todo en la tierra, vive reencarnado en cada uno de ellos. Esto es lo que los hace ser capaces de poder reconocer el camino correcto a seguir. Con respecto a esta creencia y filosofía, los *Rastafaris* creen en el espíritu que vive dentro de ellos haciendo alusión a *I & I*, que es lo esencial y con lo cual pueden hacer el bien, buscar la verdad y la línea recta a seguir a lo largo de sus vidas.

El deseo de asumirse como sujetos ha llevado a una amplia utilización de la primera persona del pronombre personal y a la invención de varias palabras a partir de ella en donde la primera persona del plural pasa a ser yo-y-yo (I and I) ... El sonido de la palabra I (yo) es utilizado en una infinidad de maneras que constantemente recuerdan al Rastafari su individualidad y su identidad con la divinidad. Así, Rastafari es pronunciado Rastafar I.³

Con el paso del tiempo, este movimiento se extendió a lo largo del mundo, esto gracias a la popularidad de la música Reggae y uno de los íconos dentro de este género musical, Bob Marley. Es de suma importancia decir que la música reggae no forma parte del movimiento Rastafari, pero la mayoría de los artistas dentro de ese género musical se identifican o forman parte activa dentro del movimiento *Rastafari*.

³ Andrade, citado de Cavalcanti, 2015: 69.

Mc's y su vida

Akua Naru

“Kind of like writing poetry till climax, till the point and place where our space and time match and we cross divine paths” (Akua Naru)

Es una chica nacida en Connecticut. Escritora, activista, poeta, productora, artista que desde pequeña decidió hacer música y comenzar a practicar y dirigirse de modo MC haciendo rimas en su lugar de descendencia. A causa de ser una mujer con hambre y sed de



conocer nuevos lugares, gente y culturas, el poder tener nuevas vivencias que la llenaran como persona, pero sobre todo con la idea de obtener mayor experiencia en la escena musical decidió cambiar de ambientes. Todas estas ansias la llevaron a moverse y vivir en lugares como Filadelfia y Nueva York.

El género de musical que distingue a Akua Naru es una mezcla del Jazz, Soul, HipHop o como ella misma lo presentó en la plática que tuvimos: JazzHop entre otros. Es de suma importancia recalcar que su música es un género progresivo con contenido político. Su música también intenta reflejar toda la tradición musical del *Black Music* y el respeto que se le debe a los creadores de estos estilos de los cuales ella también es parte.

La música de Akua Naru intenta dar a conocer o hacer énfasis en algunos de los problemas a los cuales el mundo se enfrenta. Haciendo un enfoque en un pasado y presente, la cantante busca crear conciencia sobre las desigualdades que existen en el mundo; situaciones políticas, desigualdad de género y de más, pero sobre todo problemas raciales es lo que ella pone como gran punto central de sus letras y en sus presentaciones en vivo.

Su música tematiza la tradición de su linaje de descendencia y lucha por lo que representa su propia persona. Su trabajo trata de mostrar lo que significa ser una mujer de color, la historia de su descendencia, de su propia historia y su conexión con África en general.

Aku Naru podría ser considerada una mujer feminista tomando en cuenta su naturaleza de mujer y su lucha social, pero también se preocupa por el bienestar de las mujeres que comparten los mismos orígenes que ella. Por ese motivo es partícipe del movimiento *Womanism*. Como parte de su identidad y su conexión con África, Akua Naru acepta y ama su naturaleza usando *Dreads*, argumentando así estar orgullosa de la natural apariencia que Dios le da.

Con respecto a la ideología *Rastafari*, la artista no se considera parte de este movimiento y no conecta la apariencia de su cabello con esta cultura o algún otro tipo de clichés que se asocian al estilo de su cabellera, lo cual según ella, limita la forma de pensar y ver las cosas. Por otra parte, Naru cree en la ideología de la unidad de África y los africanos, la cual fue fuertemente apoyada y difundida por Marcus Garvey.

La ideología y trabajo de Marcus Garvey forma parte de las motivaciones de Naru y lo considera un hombre poderoso que logró unificar y congregar a tanta gente, y todo eso sin tener las herramientas de comunicación que hoy en día se tienen. El pensamiento de *África para los africanos* y mantener el continente unido, es una bella idea en la cual la artista coincide con Garvey.

Volviendo al tema del movimiento *Rastafari*, para Akua Naru este es un movimiento que ella respeta por el hecho de ser una ideología positiva, con valores positivos ya que ella cree en las mismas cosas. Lo más importante para ella, es que, independientemente de cuál sea nuestra ideología o creencias, es importante tener en cuenta que todo viene desde una sola dirección, esto haciendo referencia al creador.

Incheta Chilkatufe

“hasta la hora de la muerte estate siempre bien consciente que no somos siempre solo un producto del ambiente”
(Incheta Chilkatufe)

Antonio Navarro, actualmente mejor conocido como Incheta Chilkatufe, nació en Valparaíso, Chile. Es un rapero de 38 años de edad que vive con su esposa, su hijo de 12 años y una hijastra de 20. Este radica junto a su familia en la ciudad de Hamburgo en Alemania. Este artista se crió en su país



de origen y vivió ahí hasta sus diecisiete años para así dejar su hogar e irse a Europa.

Racismo solamente viene de los blancos, fue inventado para justificar la esclavitud y el robo de tierra [...] a nosotros nos influyen el racismo desde arriba y entonces lo que hacemos es discriminarnos entre nosotros; como mestizos, o con los originarios o ... como se llama, con los descendientes de africanos. (Incheta Chilkatufe, min. 7:45)

Durante su niñez asistió a una escuela privada a pesar de que él provenía de un barrio que no encajaba con el estilo de vida de sus compañeros de clase. Es así como sufrió señalamientos negativos a raíz de su lugar de origen. Esto fue uno de los motivos que lo llevó a darse cuenta de los problemas sociales que existían a su alrededor. Con la edad de trece años y con solo haber concluido el séptimo año de educación básica, fue donde Antonio tuvo su primer encuentro con el género musical en el que hoy se desenvuelve. Esto surgió mientras él y un grupo de amigos veían un programa de televisión que se titulaba *La Manzana de la Discordia*, que trataba temáticas políticas. En dicho programa Lalo Meneses, líder de las *Pantera Negras de Chile* que era un grupo de HipHop, tuvo una plática con algunos políticos. Cabe mencionar que este fue el primer grupo en dedicarse a hacer HipHop político en Chile.

Para este artista el HipHop representa mucho en su vida ya que éste ha abierto nuevas puertas a lo largo de su propia historia. Le ayudó a encontrar nuevas inspiraciones como la pintura e interesarse por la lectura. Me contó que el libro que le abrió los ojos fue *Las venas abiertas de América Latina* del autor Eduardo Galeano. A partir de esto fue cuando inició con su primero nombre artístico, pero lo cambió por el actual a raíz de todas las vivencias que había acumulado con la música. El cambio cultural que experimentó al llegar a Europa, su interés por la lectura, política y demás, lo ayudaron a tomar contacto con distintas organizaciones y grupos sociales. Estos grupos tenían en común la lucha en contra de las injusticias, el sexismo y la mejora del entorno social, entre otras cosas.

Cabe también mencionar que desde los años 90 se dedica a producir videos y apoyar artistas underground de la escena HipHop de su entorno. Esto también le ha dado la oportunidad de cooperar con distintos artistas dentro de la misma escena, entre ellos la cantante de HipHop-Soul, Nneka.

Hablando sobre *Rastafari* con Chilkatufe, éste fue muy sincero conmigo y me comentó que en realidad no sabe mucho de esta cultura, solo lo que todos conocen. El uso de la mariguana como medio de conexión y una cultura basada

en la espiritualidad que tiene como figura principal a Haile Selassie I. Pero, aunque él no conoce muy a fondo dicha cultura, sí que conoce a algunos personajes que han promovido la cultura *Rastafari*, como Bob Marley. Chilkatufe sí que se ha sentido inspirado con la música del jamaíquino, ya que muchas de sus letras hablan de amor, justicia, espiritualidad y sobre todo de protesta contra la maldad y un sistema que oprime. Alguna canción de Bob Marley que ha sido de suma influencia para él en su trabajo y su vida ha sido *War*, ya que expresa la violencia que envuelve a todo el mundo gracias a la intolerancia, el racismo y el abuso de la clase alta, entre otros temas.

Es así que, dentro de la música y vida de Chilkatufe se encuentra algún tipo de coincidencia con la cultura *Rastafari*; la lucha por la justicia y la unidad en contra de Babilon, aunque es importante recordar que este Mc no tiene vínculo alguno con esta cultura.

Dazo

“Reggae woa füä mi
imma eha so Rebell-
Musik und ... und ...
mit stoaka Message
und de hot so wos
rebellisches ghobt
und so...” (Dazo)

Daniel Zoan, mejor conocido como Dazo, tiene 34 años y es un cantante austriaco que nació en un pequeño pueblo llamado Pollham, cerca de Grieskirchen. En este pequeño pueblo la gente se dedica a trabajar el campo y aquí mismo, o cerca de este, es donde Daniel siempre ha vivido. También trabaja en el área social cerca de su lugar de origen.

Lo largo de la vida de este Mc, la música ha tenido y sigue teniendo gran significado para él, al igual que el escribir sus canciones. Daniel inició hacer música desde muy joven, para ser exacto, a sus quince años. Inició creando Rap en alemán a lado de uno de sus mejores amigos, *Flechter*, con el cual compró un pequeño tocadiscos y sus primeros acetatos. Según cuenta *Dazo*, ellos simplemente lo hicieron para divertirse un poco, haciendo sus rimas en *Freestyle*



al estilo *Hochdeutsch*. Así mismo es como juntos grabaron sus primeras cintas, pero no les dieron promoción alguna.

Este fue el estilo que Dazo mantuvo algún tiempo, pero fue hasta una ocasión en 1999, en el Kulturverein de Grieskirichen, donde escuchó a *Jimmy/Sodix Mc* que hacía un Rap en *Mundart*. Para Daniel ésta fue una gran influencia dentro de su estilo y futuro dentro de la música, ya que vio en este estilo una mejor manera de expresión que se identificaba con él mismo y sus raíces.

Hoy en día Daniel Dazo tiene algunos proyectos distintos a lo que fueron sus inicios dentro de la música, uno de los más presentes es su participación dentro de *Souldja*. Esta banda de reggae originaria de Oberösterreich, la cual mezcla letras en alemán e inglés. *Dazjo* pertenece a esta agrupación desde ya hace algunos años, la cual también tiene un estilo musical diferente a lo que él estaba acostumbrado.

Para Daniel el Reggae representaba música de rebeldía, con un mensaje muy poderoso, claro y preciso. Pero en cuanto a la parte espiritual que este género musical transmite, él no se sentía tan identificado ya que no se considera una persona espiritual. Aunque a veces se encuentra con un pequeño dilema donde al mismo tiempo él da las gracias por todo lo que está a su alrededor. Él comenta que este tipo de emociones las experimenta sobre todo cuando está en contacto con la naturaleza y se da cuenta de lo maravillosa que es ésta, o también cuando escucha el *Dub*. Aquí la duda es: ¿A quién o qué le agradece éste, si el mismo se concibe como una persona no creyente?

“so a bissl des Kämpferische, und des Sprituelle des hob i goa nia so gsegn in der Musik, und i hät...” i hät a long gsogt i bin ned wirklich a spirituella Mensch, im Sinne von Religion und i glaub an Gott und so... und i kenn des a ned, oba... so es gibt so Momente, wo i einfoch don oft do steh und ma deng, jetzt... mecht i gean irgendwie danke sogn und don sog i einfoch danke. Und des is irgendwie so... eh an neamd grichtet irgendwie und doch wieda bissl, oba... genau... und do... do... gspia i des Göttliche, des is oft beim Mountainbiken won i in da Natua bin und won i irgendwo auf am Berg omsteh... und don schau und des... des... is oafoch so sche und des is so a Kroft und gleichzeitig fühlt ma se so gla und... es is oafoch a geils Gfüh und don deng... und don... is... is... don passian a so coole Sochn dass ma wea a Wuascht schenkt oda dass i Heidelbeern find, und don deng i ma ma des is einfoch grod so geil und

don sog i danke und... und so de creation, woast so, des... des is für mi
des Göttliche in da Wöd... so de Natua. (Dazo min. 20:48)

Aparentemente podría pensarse que Daniel Dazo es parte del movimiento *Rastafari*, así que al tomar este tema en la plática que tuve con él le pregunté sobre lo que significaban para él ciertos elementos de dicho movimiento. Con respecto a sus *dreads*, Dazo comenzó usándolos como una forma de mostrar cierta actitud de contrariedad a la línea establecida en la sociedad, una forma de rebeldía, pero nunca los ha asociado a la cultura *Rastafari* o a algún tipo de creencia espiritual. Por otra parte, y al mismo tiempo desde que él comenzó a tener en su vida más contacto con el Reggae, se ha preocupado por informarse y tener un poco más de conocimientos en cuanto a dicha ideología ya que cree que ésta es una cultura muy interesante. Otra razón es que por ser un cantante de música Reggae, él siente la necesidad de estar mejor informado en cuanto a la temática dentro de las letras que se envuelven en ese género; Babilonia, amor, protesta, etc.

Un enfoque a *Ni Chicha, Ni Limonada*

Dentro del trabajo original, se han tomado en cuenta tres distintos temas musicales los cuales pertenecen a los artistas presentes en el mismo. Pero dentro de esta versión sólo se presentará un enfoque a la estructura del tema interpretado por *Incheta Chilkatufe*, ya que la escena de este trabajo y del mencionado Mc es el idioma español.

El track de *Ni Chicha, ni Limonada* de Incheta Chilkatufe inicia con la voz de Víctor Jara, que sirve como introducción y que explica a quien va dirigida esta canción: Para los que no están en ninguna parte. Después de las palabras de Jara, se escucha la melodía de una guitarra nostálgica que anuncia el inicio de todo el *track*. Al fondo, la melodía acústica que comienza la canción y acompaña al *Beat* a lo largo de la misma.

“Ya cantamos algunas canciones de los que están arriba, algunas canciones de los que están abajo y algunas canciones también para los que están en medio, pero yo creo que llego el momento de cantar una canción para aquellos que no están en ninguna parte.” (Víctor Jara)

Este track de Incheta y la temática que este tema lleva consigo, no solo es la típica crítica social hacia un sistema que intenta imponer sus reglas, hacia un sistema opresor que intenta callar a las voces inconformes o que sólo se

preocupa por el sistema político o económico. Este tema también permite ver la crítica hacia esa parte de la sociedad, que si bien no forma parte del sistema político o dirigente de una sociedad, si que forma parte de la sociedad misma y sus problemas, y aún así no toman acción para intentar cambiar las injusticias que afectan a todos incluyendo a estos mismos.

Ni un segundo compro el cuento
que quieren cambiar el mundo
quedense en la superficie
el problema es mas profundo

Con las palabras que presenta uno de los versos de este tema, crítica a personas de la sociedad que no levantan su voz ante las injusticias o que no muestran simpatía alguna por quienes se preocupan en luchar por la igualdad social. Al contrario, este tipo de personajes se ven completamente indiferentes a los problemas de su entorno, ya que estos no les afectan de forma directa. Es de esta forma que Incheta les dice directamente en la quinta estrofa que solo ven lo superficial y no intentan ir al fondo de las cosas; *quedense en la superficie, el problema es más profundo*. Es entonces como se puede entender la preocupación del artista por la apatía y posible ignorancia que lo rodea; *la abundancia causa ancia, ignorancia ante lo injusto*.

Dentro de todas las sociedades existen almas apáticas que no les importa el dolor ajeno o simplemente no lo ven y es ahí donde entra la furia de Incheta; *cero es la empatía más allá va el interés, espiritualidad verbal que en el acto no se ve*. Siendo esta la gente que no tiene una posición definida en su entorno, con lo cual no son de izquierda o de derecha, negro o blanco, es decir, que no son *Ni Chicha, ni Limonada*.

El Track y su composición

En cuanto a las estructuras y elementos que conforman esta canción, es importante tomar en cuenta cada aspecto importante que el artista nos presenta. Por eso es importante hacer un énfasis en las rimas que *Ni Chicha, Ni Limonada* presenta. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, las rimas son la *"Identidad de sonidos vocálicos y consonánticos, o solo vocálicos, a partir de la última vocal acentuada en dos o más versos"*

La rima suele verse como uno de los elementos esenciales o fundamentales del verso, aunque en rigor, y en un sentido estricto, no

lo es. Los elementos constituyentes del verso son el acento y el número de sílabas.⁴

Esta parte de este *track* está compuesta de 72 versos, entre todo esto hay una mezcla de versos mayores y versos menores, los cuales juntos forman trece estrofas de diferentes tipos.

En la primera estrofa se pueden encontrar ocho versos aparentemente libres, ya que entre sí no cuentan con la misma métrica y tampoco con una rima completamente fija. Estos versos muestran una estrofa octava real, de la cual la mayoría son versos de arte mayor. Poniendo esto de una forma más exacta, solo los versos 5 y 6 son de arte menor. En cuanto a la estructura que esta estrofa representa, encontramos una estructura que no es fija ABCDEDDD con cuatro rimas consonantes.

Con respecto a la estructura de las rimas es importante hacer énfasis en estas, ya que Chilkatufe dentro de este trabajo, ofrece frecuentemente rimas con estructuras poco comunes. Incluso algunos versos presentes en este *track* carecen de rima, es por eso que se puede tomar en cuenta lo siguiente:

En tanto que la rima puede aparecer o no, y su presencia o ausencia no sirve, como ya afirmó Lotman, para definir la versificación.⁵

Esta falta de rima entre algunos versos de las estrofas en Ni Chicha, Ni Limonada lo podemos encontrar claramente en la primera y la tercera estrofa. Estas estrofas tienen una estructura que no son fijas, tomando como ejemplo de la estructura de la tercera estrofa ABBCDEF. Esta estrofa, a diferencia de la primera, cuenta con una rima asonante en el segundo y tercer verso. Esto es claro cuando se pueden ver las palabras plata y corbatas. Esta tercera estrofa también muestra en su mayoría versos de arte mayor, dejando solo al segundo verso que tiene siete sílabas.

Primera estrofa
1.VIVO ENJAULADO EN
BABILONIA
2.ENCADENADO A SU
MISERIA
3.SU LOGICA ME ASFICCIA

Segunda estrofa
17.PURA ES MI FURIA
18.ENCONTRA DEL AMOR
POR LA PLATA
19.DE CHICOS NOS EDUCAN
LAS CAMISAS Y CORBATAS

⁴ Torre, citado de Frau, 2004: 110.

⁵ Lotman, citado de Frau, 2004: 110.

- | | |
|--------------------------------|----------------------------------|
| 4.ME DA ASCO SU
ESTRUCTURA | 20.PROFESORES GENERALES |
| 5.MINTIENDOTE SE BURLA | 21.CICARIOS DE BANKEROS |
| 6.MIENTRAS TE TORTURA | 22.MERCENARIOS DE UNOS
VARIOS |
| 7.TE AOGA CON BASURA | 23.PROPIETARIOS DE TU
VIDA |
| 8.SU ARMADURA ES LA
CENSURA | |

Este es el nombre por el que se conoce en la métrica a los versos que, guardando cierto orden en su armonía, no atienden a todas las reglas de la rima, ni de la medida, ni del ritmo.⁶

Tomando en cuenta las dos estrofas ya mencionadas y la forma en que están construidas, es así como se puede identificar a los versos que componen a estas. Los cuales son versos libres. Esto debido a la forma que estos tienen, ya que no cumplen exactamente con ciertas reglas establecidas al momento de haber sido construidos.

Si se siguen observando las rimas que Chilkatufe presenta en este *track*, es de sumo interés, el ver cómo es que este presenta el resto de los versos. Algunas de las estrofas plasmadas en la letra de *Ni Chicha, Ni Limonada* presentan una estructura menos complicada y más clara en cuanto a la acentuación de las sílabas. El claro ejemplo de esto se puede observar en las estrofas 5 y 6. La quinta estrofa presenta un cuarteto con rima consonante de estructura ABCB y en conjunto con las estrofas 1 y 3, estas también presentan versos de arte mayor, pare ser exacto, en los versos 32 y 34.

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| Quinta estrofa | Sexta estrofa |
| 31.NI UN SEGUNDO
COMPRO EL CUENTO | 35.LA ABUNDANCIA CAUSA
ANCIA |
| 32.QUE QUIEREN CAMBIAR
EL MUNDO | 36.INGNORANCIA ANTE LO
INJUSTO |
| 33.QUEDENSE EN LA
SUPERFICIE | 37.HASTA BROMAS DE
MALGUSTO |
| 34.EL PROBLEMA ES MAS
PROFUNDO | 38.CON AQUEL DOLOR
AGENO |

⁶ Vázquez Sáez, 2010: 29.

Con referencia a la estructura de la sexta estrofa, esta también consta de un cuarteto con versos de arte mayor que presentan rimas consonantes con estructura ABBC en los versos 36 y 37.

Es de sumo interés poder apreciar el trabajo que Chilkatufe desarrolla en *Ni Chicha, Ni Limonada* a la hora de construir las rimas, ya que aquí mezcla las reglas existentes en cuanto a la construcción de estas. Si se toma en cuenta lo que el mismo artista declara en cuanto a su forma y estilo de construcción de rimas del cual no tiene conocimiento alguno, es importante destacar el estilo inconsciente que este desarrolla en su trabajo.

Im ambitionierten Rapschaffen werden so genannte Standardreime, d.h. solche bei denen »das Reimen zweier Wörter unmittelbar ersichtlich und leicht zu erkennen ist«, gemeinhin abgelehnt. Man bemüht sich stattdessen um exotische bzw. seltene, nach Möglichkeit sogar völlig neuartige Reime.⁷

Tomando en cuenta lo anterior es como se podría tener una explicación más certera en cuanto al estilo que Chilkatufe tiene al momento de construir sus rimas. Ya sea de una forma inconsciente, pero aún así es el estilo personal del artista con el cual transmite su mensaje al público.

Haciendo una observación a otras estrofas como la séptima y la doceava que enseñan esa particularidad de la cual se ha hecho referencia. Aquí mismo es posible observar esa variación y estilo original del cual Wolbring habla con anterioridad. La séptima estrofa representa un quinteto con versos libres, lo que significa una estructura ABCDE. Así mismo es posible notar que los versos no tienen rima alguna. A todo esto, también es bueno añadir la métrica que en esta estrofa existe; versos de arte mayor.

Séptima estrofa

39.NO ME HABLEN DE LO MALO NI LO BUENO

40.SI HASTA PA JUSTIFICAR SUS MALAS MAÑAS

41.USAN EL AMOR SINCERO

42.CERO ES LA EMPATIA MAS ALLA VA EL INTERES

43.ESPIRITUALIDAD VERBAL QUE EN EL ACTO NO SE VE

Con respecto a la última estrofa con la cual se hace referencia a una sextina por el número de versos y la estructura que presenta, ABCDED, donde sólo

⁷ Wolbring, 2015: 317.

los versos 67 y 69 comparten una rima consonante. Aquí también es importante remarcar la métrica de los versos, con lo cual sobresalen versos mayores.

Doceava estrofa
64.NO CONFORMA LA ACTITUD DE AUTORIDAD CON
UNIFORME
65.NI LOS GOLPES QUE ELLOS NOMBRAN INSTRUMENTOS
66.PARA EL ORDEN - ¡SOY DESORDEN!
67.SUS NORMAS Y ESTRUCTURAS ME DEPRIMEN
68.SU DEMOCRACIA ES UNA JAULA
69.Y ESCAPARCE DE ELLA ES CRIMEN.

Conclusión

Como bien se ha podido ver, en este trabajo se muestra una pequeña reseña de los *MC's* y su entorno, ya sea su estilo musical o personal, como también su trabajo en el día a día. Su forma de pensar y sus objetivos dentro de su estilo musical, de la misma forma que el cambio que estos intentan hacer dentro de su círculo social fueron aspectos que se tomaron en cuenta al realizar esta investigación.

La cultura *Rastafari* y los rasgos más sobresalientes que en ésta existen son un punto clave aquí, es por ese motivo que se han explicado los orígenes de este movimiento y la importancia que éstos tienen dentro del mismo. Con respecto a la conexión que existe entre los temas y los artistas presentados con este movimiento, fueron elegidos conforme a la temática sociocultural que muestran, lo cual coincide con las ideologías de los artistas y el movimiento *Rastafari*.

Hacer este trabajo fue posible por medio de entablar entrevistas con los artistas aquí presentes. Con algunos fue más fácil tener contacto, esto debido a la cercanía y agenda personal de cada uno. Este contacto se dio con el objetivo de conocer más de cerca la opinión de los artistas en cuanto a las temáticas que muestra su trabajo musical, el significado de estos y su opinión personal con respecto a la cultura *Rastafari*.

Literatura

Andreotti, Mario, 2014. *Die Struktur der modernen Literatur* (5. Auflage). Bern: Haupt Verlag.

- Avello Andrade, Jeisson C., 2015. *La Resistencia Cultura Rastafari: De la dominación a la autoafirmación Colectiva* (Tesis de Licenciatura). Bogotá: Universitaria Minuto De Dios Bogotá D.C.
- Bradley, Adam, 2009. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* [E-book]. New York: Basic Civitas Books.
- Condit- Schultz, Nathaniel, 2015. *MCFLOW: A Digital Corpus of Rap Transcription* [E-book]. Ohio: Ohio State University.
- Dagnini, Jérémie Kroubo, 2008. "Marcus Garvey: A Controversial Figure in the History of Pan- Africanism [E-book]", in: *The Journal of Pan African Studies*. Vol. 2, No. 3., 198-206.
- Davis, Iskandar Rhys, 2017. *A Rhythmic Analysis of Rap- What can we learn from 'flow' ?* (Tesis de Maestría). Canterbury: Universidad de Canterbury.
- Frau, Juan, 2004. "La rima en el verso. Tendencias actuales", in: *Rhythmica: revista española de métrica comparada*. No.2, 109-136.
- Hernández Ayllón, María del Carmen, 2015. *Ritmo y lateralidad* (Tesis de Licenciatura). Soria: Universidad de Valladolid.
- Herrera B., María del Socorro, 1995. "Los Rastafari de Jamaica: movimiento social de resistencia", in: *América Negra*. Junio 1995. No. 5. Bogotá, 109-135.
- Hirjee, Hussein, 2010. *Rhyme, Rhythm, and Rhubarb*. Using Probabilistic Methods to Analyze Hip Hop, Poetry, and Misheard Lyrics (Tesis de Maestría). Waterloo: Universidad de Waterloo.
- Jaques-Garvey, Amy, 2009. "Philosophy and Opinions of Marcus Garvey [E-book]", in: *The Journal of Pan African Studies*, 2-63.
- Komaniecki, Robert, 2017. "Analyzing Collaborative Flow in Rap Music", in: *Journal for Music Theory*. Vol. 23, No. 4.
- Leeman, Bernard, 2000. *Kebrá Nagast*. New Insights Into Old Testament History.
- Loth, Heinz-Jürgen, 1991. „Ras Tafari- eine religiöse Heilsbewegung aus Jamaika. Geschichte und Religion der Rastas“, in: *Orientierungen und Berichte Nr.17*, Ausgabe 3/1991. Stuttgart. Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungsfragen.
- Selassie, Haile, 1999. *My Life and Ethiopia's Progress* [E-book]. Research Associates School Times Publication.
- Van Oostendorp, Marc, 2013. "Rhyme as phonological multidominance", in: Nasukawa, Kuniya / Van Reimsdijk, Henk, eds. *Identity relations in grammar*. Berlin et al.: De Gruyter Mouton, 39-58.

- Vázquez Sáez, Félix, 2013. *El Libro Escuela De La Canción Y Del Poema. Un Tratado Para Ser Autor Poeta Cantautor-Cantautora*. San Vicente: Editorial Club Universitario.
- Wallis Budge, E.A., 2000. *The Queen of Sheba and Her Only Son Menyelek*. Cambridge.
- Wendtlandt, Stella, 2018. *Rappen als politischer Akt- eine Analyse am Beispiel zweier chilenischer Rap-Texte* (Tesis de Licenciatura). Wien: Universität Wien.
- Wolbring, Fabian, 2015. *Die Poetik des deutschsprachigen Raums*. Göttingen: V&R unipress GmbH.

Wer entscheidet sich heute für ein Romanistikstudium? Eine Online-Umfrage unter Studierenden im Lehr- amt und Bachelor an der Goethe-Universität Frank- furt

Anna-Christine WEIRICH, Frankfurt & Montréal

0. Einleitung

„Warum studieren Frauen Romanistik – malgré tout?“, fragten Christine Bierbach, Irene Hilgemann und Birgit Wolter im Jahr 1995 in QVR 5 (Bierbach et al. 1995). Die Feststellung, Romanistik sei ein „Frauenfach“, das wohl weiblichste Studienfach überhaupt, veranlasste die Romanistinnen dazu, die Motivationen insbesondere weiblicher Romanistik-Studierender zur erforschen, deren Fachwahl als „geschlechtstypisch“ eingeschätzt wurde. Der im Sommersemester 1992 entwickelte Fragebogen wurde an den Universitäten Kassel und Göttingen verteilt. Die Fragen richteten sich auf persönliche Motivationen, Hintergründe zur Sozialisation (Elternhaus, Schule), Erwartungen, Ziele, fachspezifische Studienbedingungen. Aus den Ergebnisse der Umfrage schlossen die Forscherinnen, dass eine Entscheidung für ein Romanistik-Studium in der Regel stark interesselgeleitet war. Gute Schulleistungen in den betreffenden Fächern waren selten ausschlaggebender Grund, ebenso wenig wie spezifische Berufsziele (Rienäcker/Reutter 1994: 34). Ein deutlich höherer Anteil der weiblichen als der männlichen Befragten gab an, dass ihnen zu diesem Studium geraten wurde (Bierbach et al. 1995: 35).

Aus heutiger Perspektive ist jedoch an der sicherlich schon 1995 provokanten Frage „Warum studieren Frauen Romanistik – malgré tout?“ Verschiedenes problematisch:

Erstens ist die Kategorie „Frauenfach“ kein wissenschaftlicher Begriff, der sich für die empirische Forschung sinnvoll operationalisieren lässt. Zweitens liegt den Betrachtungen ein binärer und möglicher Weise essentialistischer Gender-Begriff zugrunde, der (deterministisch) als Erklärung herangezogen

wird, nicht als etwas Konstruiertes und zu Interpretierendes. Und drittens suggeriert die Frage eine implizite Abwertung der Romanistik auf Grund ihres hohen „Frauenanteils“. Gleichzeitig wird nahegelegt, dass die Entscheidung von Frauen¹ Romanistik zu studieren, irrational sei. Dies ist als Leitfrage weder angemessen, noch hilfreich. Es ergibt sich hieraus jedoch die Frage nach dem Image des Romanistik-Studiums. Diese ist durchaus relevant, denn sie hat mit Sicherheit Auswirkungen auf die soziale Anerkennung, die Romanistik-Studierende und Absolvent*innen erfahren.

Dessen ungeachtet ist der Anteil weiblicher Studierender in philologischen Studiengängen bis in die Gegenwart unverändert hoch. Die Genderverteilung unter Studierenden in den Sprachen und speziell der Romanistik spiegelt sich auch in den Zahlen der Goethe-Universität (GU). Hinzu kommt jedoch an der GU ein Sachverhalt, der sicherlich auch einigen anderen Universitäten nicht unbekannt ist und der die Genderfrage in den Hintergrund treten lässt: deutlich sinkende Studierendenzahlen in den romanistischen Studiengängen (hierunter werden im Folgenden Bachelor-Studiengänge (BA) im Haupt- und Nebenfach sowie das Studium im Lehramt (LA) einer romanischen Sprache verstanden).

Dies hat mich veranlasst, gemeinsam mit Studierenden der Romanistik im Rahmen eines Seminars zur Berufsorientierung eine Online-Umfrage unter den Studierenden eines romanistischen Studiengangs an der GU zu konzipieren, um den Fragen auf den Grund zu gehen, wann und warum sich diese für ihr aktuelles Studium entschieden haben und wie sie die Genderverteilung wahrnehmen.²

2. Forschungsdesign und Methoden

Im Verlauf des Monats Dezember 2018 wurde mit Hilfe des webbasierten Umfrage-Editors EvaSys eine schriftliche Online-Umfrage unter den Studierenden der Romanistik der GU durchgeführt, die den Titel „Luftfahrttechnik, Landschaftsbau – oder doch Romanistik? Etappen und Entscheidungen auf

¹ Wenn im weiteren Text von „Frauen“ die Rede ist, sind damit Personen gemeint, die bei einer Geschlechtsangabe (im Rahmen einer Umfrage oder bei der Einschreibung an der Universität) „weiblich“ wählen. Zu bedenken ist hierbei, dass zumindest in offiziellen Kontexten bis Ende 2018 in der Regel nur zwei Geschlechter („männlich“ und „weiblich“) zur Auswahl standen, was die Vielfalt und Komplexität von Geschlechteridentitäten keineswegs erfasst. Im Dezember 2018 beschloss der Deutsche Bundestag, dass bei Einträgen ins Geburtsregister künftig auch die dritte Option „divers“ möglich sei.

² Die Studie wurde finanziert aus Mitteln des Ruth-Moufangs-Fonds des Gleichstellungsbüros und des Fachbereichs 10 (Neuere Philologien) der GU.

dem Weg ins Romanistikstudium“ trug. Sie war im Sommersemester 2018 im Rahmen eines Projektseminars zur Berufsorientierung im BA Romanistik konzipiert worden.³ Neben den Arbeiten von Bierbach/Hilgemann/Wolter (1995) und Rienäcker/Beutter (1994) waren hierfür die qualitative Studie zu „geschlechtsuntypischer Studienwahl“ von Gisbert (2001) und die Resultate der Züricher Langfrist-Studie GUNST („Geschlechts(un)typische Studienwahl“, 2006-2012, Bieri Buschor/ Berweger/ Keck Frei/ Kappler 2014) einschlägig. Schließlich trugen die bereits verfügbaren Berichte und Zahlen der Goethe-Universität zur Bildung von Vorannahmen bei.

Der Fragebogen umfasste 55 Fragen, unterteilt in 6 Fragebereiche. Neben demographischen Daten⁴ und Informationen zu den studierten Fächern handelte es sich dabei um einen Fragekomplex „Familie“, in dem es vor allem darum ging, inwiefern wichtige Bezugspersonen Einfluss auf Studien- und Berufsentscheidungen genommen haben; einen Fragekomplex zum Thema Schule, in dem es um fachliche Neigungen und Angebote zur Berufsorientierung geht. Weitere Fragekomplexe befassen sich mit dem Prozess der Studienentscheidung, dem Studienverlauf und den Berufsplänen der Befragten. Ziel war es, möglichst alle Studierenden der Romanistik und der romanischen Sprachen im Lehramt zu befragen. Um rechtzeitig und ausreichend für die Umfrage zu werben, haben wir in den ersten zwei Dezemberwochen alle von Lehrenden des Instituts für Romanische Sprachen und Literaturen angebotenen Lehrveranstaltungen besucht und Werbeflyer verteilt.⁵ 133 Studierende beteiligten sich an der Umfrage, was bei einer angenommenen Grundgesamtheit von maximal 1130 nur einem Rücklauf von etwa 11% entspricht, was etwas weniger war als erhofft.

Die Antworten der zahlreichen offenen Fragen wurden anschließend von der Soziologiestudentin Paulina Astraschwesky für die Auswertung mit SPSS kodiert. Im Anschluss erstellte sie eine umfassende deskriptive Statistik mit

³ Ein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Marie-Sophie Bernzen, Emanuela Pagano und Sergio Rafael Mendes Soares für die produktive Mitarbeit bei der Konzeption des Fragebogens.

⁴ Nach ausgiebiger Auseinandersetzung über die Frage ob und wenn wie wir nach Gender fragen, haben wir beschlossen, die Frage als offene Pflichtfrage zu formulieren. Der überwiegende Teil der Antworten verortete sich jedoch als Weiblich/w/Frau/cis-weiblich bzw. männlich/m/maskulin/Mann, nur eine Person wählte eine dieser Angaben mit Einschränkung und eine Person machte keine Angabe. Wir haben es deswegen für legitim befunden, diese Angaben nachträglich mit „weiblich“, „männlich“ und „keine Angabe“ zu kodieren.

⁵ Dank für ihre Unterstützung gilt an dieser Stelle Marie-Sophie Bernzen, Kathrin Muthorst, Doriane Reck und Natalia Kropp.

SPSS, bei der die gruppenspezifische Auswertung nach Studiengängen im Vordergrund stand. Wir beschränken uns wegen der relativ geringen Fallzahl auf eine einfache Beschreibung der Daten an Hand von Tabellen und Grafiken.

3. Fragestellung, Problematik, Hypothesen

Auch wenn uns unter anderem interessiert, warum (immer weniger) Schüler*innen beschließen Romanistik zu studieren, müssen wir mit unserer Fragestellung bei denjenigen Personen ansetzen, die sich dafür entschieden haben. Ziel der vorliegenden Studie ist es also, Entscheidungsprozesse der Studierenden romanischer Sprachen besser nachvollziehen zu können.

Obwohl Gender nicht unkritisch als die Studienwahl bestimmende Kategorie gesetzt werden soll, lässt sich bei einem Frauenanteil von über 80% in der Romanistik schwer abstreiten, dass Genderidentitäten Relevanz für Studienentscheidungen haben und dass Personen, die sich mit dem männlichen Geschlecht identifizieren, offenbar deutlich weniger dazu neigen, sich für ein Studium der romanischen Sprachen zu entscheiden als Frauen. Diese Feststellung allein sagt jedoch noch nichts über die Art des Zusammenhangs zwischen Gender und Studien- und Berufswahl. Wir legen in dieser Studie einen konstruktivistischen Ansatz zugrunde, der davon ausgeht, dass Beruf und Professionalisierungsprozesse entscheidende Räume der sozialen Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit darstellen (Wetterer 1995). In dieser Perspektive bringt ein segregierter Studien- und Arbeitsmarkt nicht natürliche Genderunterschiede zum Ausdruck, sondern bringt die Vergeschlechtlichung von Berufswahl permanent neu hervor. Diese horizontale Segregation des Arbeitsmarkts hängt mit der gleichzeitigen vertikalen Segregation der Statusdistribution auf dem Arbeitsmarkt zusammen (Dresser/Wagner 2008; Wetterer 1995: 12).

Bezüglich Alltags- aber auch wissenschaftlicher Diskurse zum Thema Gender und Studiengänge sei angemerkt, dass eine starke Ungleichverteilung im Hinblick auf Gender in bestimmten Studiengängen in der Regel pauschal als Defizit wahrgenommen wird und die Idealvorstellung eine (binär gedachte) ausbalancierte Genderverteilung ist. Insbesondere im Zusammenhang mit pädagogischen Berufen und Studiengängen, wird die Erhöhung des Männeranteils aus unterschiedlichen Gründen als Ziel ausgegeben (siehe z.B. Kappler et al. 2014 für Grundschullehrer*innen in der Schweiz), während insbesondere Schülerinnen* stärker für Naturwissenschaften interessiert werden sollen (Bieri Buschor et al. 2008). Auch wenn es hierfür viele gute Gründe geben kann, liegt doch eine Gefahr in der Argumentation: die Reproduktion der Abwertung von Berufen, in denen überwiegend Frauen* tätig sind – und die Annahme, dass

diese Berufe an Prestige oder Attraktivität gewinnen, wenn mehr Männer* in ihnen tätig sind. Wenn es strukturelle Ursachen für eine geringe Anziehungskraft bestimmter Berufe und Fächer gibt (z.B. geringe Bezahlung), sollten diese der Fokus politischer Anstrengungen sein.

4. Romanistik an der Goethe-Universität heute

Der Fachbereich 10 („Neuere Philologien“) ist neben dem Fachbereich Wirtschaftswissenschaften der größte Fachbereich der Universität und gleichzeitig derjenige mit dem zweithöchsten Anteil an Frauen (76% im WiSe 2016/17) nach dem Fachbereich Pädagogik (82%). Während im Wintersemester 2016/17 an der GU laut Studierendenstatistik insgesamt 57% der 46.500 Immatrikulierten Frauen waren, liegt dieser Anteil in den Lehramtsstudiengängen, die am Fachbereich 10 hoch vertreten sind, mit 68,2% deutlich über den anderen Abschlüssen, wie BA oder Master (Goethe-Universität/Gleichstellungsbüro 2017).

Der Studierendenstatistik, die vom Studien-Service-Center auf Basis der Einschreibungen geführt wird, können wir die jeweiligen Neueinschreibungen, die Gesamtzahlen von Studierenden in einem Studiengang, deren erfasstes Geschlecht und ihre Nationalität entnehmen. Im Wintersemester 2018/19 waren im Hauptfach BA Romanistik 249 Studierende eingeschrieben und insgesamt 600 Personen im Lehramt Französisch (305), Spanisch (249) oder Italienisch (46). Die Studierenden im BA-Nebenfach hinzugerechnet, gab es 1167 „Studienfälle“⁶. Insgesamt sind laut Studierendenstatistik 24,8% dieser Personen männlich.

Tabelle 1: Einschreibungszahlen nach Studiengang, Wintersemester 2018/19 (Quelle: Stusta)⁷

	alle Fächer	BA/LA isg.	davon Männer	Männer % ⁸
BA Romanistik HF	249	567	60	24,1
BA Romanistik NF	318		86	27,0

⁶ Bei einer Fall-Statistik werden alle Studiengänge des Studierenden berücksichtigt. Im Fall einer Fächerkombination wird ein*e Studierende*r daher mehrfach gezählt (im Gegensatz zur Kopf-Statistik, bei der nur das erste Fach im ersten Studiengang berücksichtigt wurde). <http://www.uni-frankfurt.de/39360168/Glossar>

⁷ <http://www.uni-frankfurt.de/52565158> [zuletzt geprüft am 05.08.2019]

⁸ Alle Prozentangaben wurden auf die erste Stelle nach dem Komma gerundet.

L3 Französisch	226	600	46	20,4
L2 Französisch	79		11	13,9
L3 Italienisch	46		17	37,00
L3 Spanisch	249		64	25,7
Isg	1167	1167	303	24,8

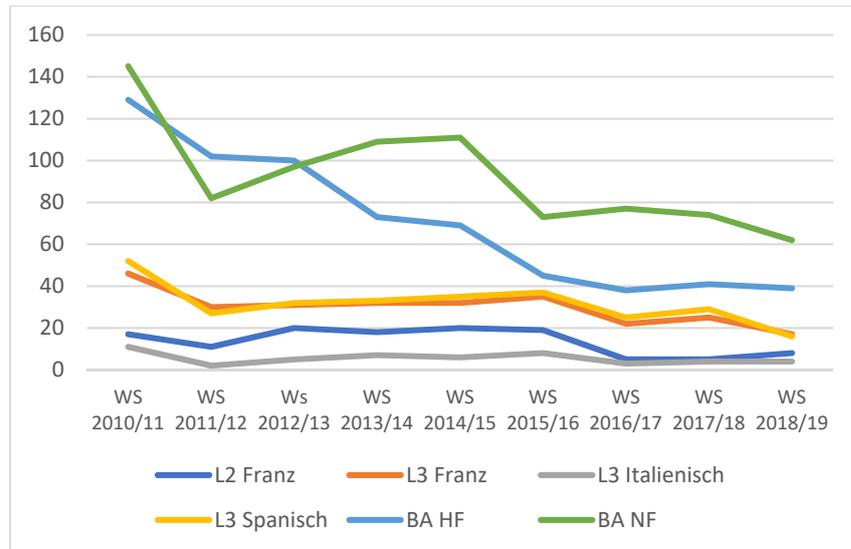
Laut Auskunft des Studien-Service-Centers belegten im gleichen Wintersemester 2018/19 insgesamt 16 Personen LA Französisch/Spanisch/Italienisch im Doppel- oder Mehrfachstudium gemeinsam dem BA Romanistik (HF oder NF).

Im zeitlichen Verlauf von 2010 bis 2018 sind in allen Studiengängen deutliche Rückgänge zu verzeichnen, außer in L3 Italienisch, wo allerdings die Zahlen schon zu Beginn des Zeitraums sehr niedrig lagen. Die Neueinschreibungen für L3 Französisch im WS 2018/19 liegen mit 17 Personen 63% unter der Zahl 46 von 2010 und die Neueinschreibungen im BA Romanistik mit 39 im WS 2018/19 im Vergleich zu 129 Personen im WS 2010/2011 sogar 70% niedriger. Als Bezugspunkt für den Vergleich werden hier nur die Wintersemester herangezogen, weil hier die Einschreibungen jeweils deutlich über denjenigen im Sommersemester liegen.

Tabelle 2: Neueinschreibungen in romanistische Studiengänge im zeitlichen Verlauf (ohne Master, nur Wintersemester) (Quelle: Stusta)

	WS 10/11	WS 11/12	WS 12/13	WS 13/14	WS 14/15	WS 15/16	WS 16/17	WS 17/18	WS 18/19
L2 Franz	17	11	20	18	20	19	5	5	8
L3 Franz	46	30	31	32	32	35	22	25	17
L3 Italienisch	11	2	5	7	6	8	3	4	4
L3 Spanisch	52	27	32	33	35	37	25	29	16
BA HF	129	102	100	73	69	45	38	41	39
BA NF	145	82	97	109	111	73	77	74	62

Abbildung 1: Verlauf der Einschreibungszahlen in romanistischen Studiengängen Neueinschreibungen in romanistische Studiengänge im zeitlichen Verlauf (mit Master), WS 2010/11 bis 2018/19 (Quelle: Stusta)



5. Vorannahmen

Insgesamt 26 hypothesenartige Vorannahmen wurden auf Basis der im Vorhinein ausgewerteten Studien formuliert (Weirich 2020: 35-37). Zur Diskussion in diesem Artikel habe ich die zehn Wichtigsten ausgewählt.

Wir gingen davon aus, dass ...

... die befragten Studierenden konkrete Studienentscheidungen (für einen bestimmten Studiengang an einer bestimmten Universität) mehrheitlich erst nach dem Schulabschluss fällen.

... die befragten Studierenden mehrheitlich nach dem Schulabschluss erst einmal einer anderen Tätigkeit nachgehen.

... bei unterschiedlichen Optionen, keine gänzlich verschiedenen Fächer gegeneinander abgewogen werden.

... Studierende im BA ihre Entscheidung in erster Linie mit einem Interesse an Sprache, Kultur und Literatur romanischsprachiger Gesellschaften begründen.

... bei BA-Studierenden „gute Berufsaussichten“ oder ein konkretes Berufsziel kein Grund für die Studienentscheidung sind.

... eine Entscheidung für ein Lehramtsstudium häufig an andere Interessen und Lebensziele gekoppelt ist (wie etwa gute Jobaussichten, stabiles Einkommen, Familienplanung...)

... dass Studierende der Romanistik tendenziell als Wahl- und Leistungsfächer bereits romanische Sprachen gewählt hatten.

... dass männlichen* Studierenden in der Romanistik eher als weiblichen* Studierenden tendenziell im persönlichen Umfeld vom Romanistikstudium abgeraten wurde.

... der „Frauenanteil“ in der Romanistik als größer wahrgenommen wird, als er ist.

...die Studierenden der Romanistik an der GU überwiegend in Frankfurt oder Umgebung aufgewachsen sind.

6. Ergebnisse der Umfrage LuLaRo

Die Umfrage war während des gesamten Monats Dezember 2018 freigeschaltet und zur Teilnahme wurde vor allem mittels Flyern in allen romanistischen Seminaren in den ersten zwei Dezemberwochen geworben. 128 Studierende im BA oder Lehramt haben teilgenommen⁹, was bei einer angenommenen Grundgesamtheit Studierender im BA (HF+NF) und Lehramt (Französisch, Spanisch, Italienisch) von 1130 einem Rücklauf von 11,3% entspricht.

Tabelle 3: Genderverteilung nach Studiengang (Prozent) (LuLaRo vs. StuSta)

Studiengang	Keine Angabe	Weiblich		Männlich		Gesamt
	LuLaRo	LuLaRo	StuSta	LuLaRo	StuSta	LuLaRo
BA-HF	0	75	75,9	25	24,1	100 (n=32)
BA-NF	0	80	73	20	27	100 (n=25)
L2	0	85,7	86,1	14,3	13,9	100 (n=7)
L3	1,56	76,6	75,6	21,9	24,4	100 (n=64)
Master	0	80	-	20	-	100 (n=5)
Gesamt %	0,75	77,4	75,2	21,8	24,8	100 (n=133)

50% der Antwortenden waren in einem L3-Studiengang eingeschrieben (vs. 44,2% der Grundgesamtheit) und 25% im BA Hauptfach (vs. 21,3% der Grundgesamtheit).

⁹ Weitere fünf Studierende, die die Umfrage ausgefüllt haben, waren im Master Moving Cultures eingeschrieben und entsprachen somit nicht den Teilnahme Kriterien.

6.1 Fachkombinationen

Als Fächerkombinationen überwiegen in allen Studiengängen solche mit anderen geisteswissenschaftlichen Fächern. Die 32 BA-Studierenden verteilen sich auf mindestens 16 Nebenfächer. 14 dieser 32 belegen im Nebenfach ein anderes philologisches Fach und fast alle studieren eine andere Geisteswissenschaft in Nebenfach – hiervon ausgenommen sind je nach Fachdefinition allenfalls insgesamt 5 Studierende (in Soziologie, Humangeographie und Volkswirtschaftslehre). Dies verhält sich umgekehrt bei den Studierenden im BA-Nebenfach in Bezug auf ihr Hauptfach ähnlich.

Die Kombinationsfächer der Studierenden im Lehramt einer romanischen Sprache verteilen sich auf 14 Fächer. Die häufigste Kombination ist diejenige mit einer anderen romanischen Sprache oder mit Englisch (jeweils 17,4% der LA-Studierenden), gefolgt von Sport und Deutsch (mit jeweils 14,5%). Trotz dieser auch hier erkennbaren Konzentration auf andere philologische bzw. allgemein geisteswissenschaftliche Fächer haben immerhin 17,4% der Antwortenden eine Naturwissenschaft (Mathematik, Geographie, Biologie und Physik) als anderes studiertes Unterrichtsfach, die Fächerheterogenität ist also größer als unter den BA-Studierenden.¹⁰

6.2 Geburts- und Wohnorte

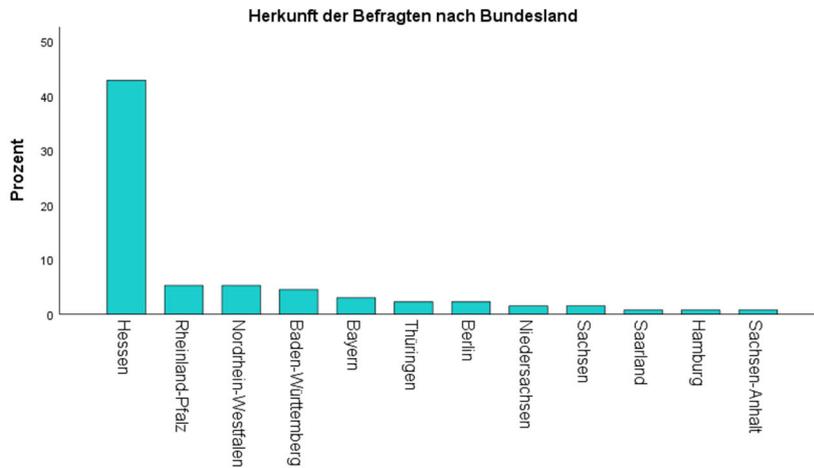
83,5% der Antwortenden wurden in Deutschland geboren, die anderen 16,5% (22 Personen) verteilen sich auf 18 Länder. Nur Italien, Ukraine, Peru und Bulgarien wurden zweimal angegeben. Laut Studierendenstatistik haben 29,39% der Studierenden nicht die deutsche Staatsbürgerschaft. Auch wenn Geburtsort und Staatsbürgerschaft häufig nicht übereinstimmen, würde die Studierendenstatistik einen höheren Anteil nicht in Deutschland geborener Studierender erwarten lassen. Das bedeutet offenbar, dass nicht in Deutschland geborene Studierende in geringerem Umfang durch die Studie erreicht wurden.

Die Vorannahme, dass der größte Teil der Romanistik-Studierenden an der GU in Frankfurt und Umgebung aufgewachsen sind, lässt sich durch die Umfragedaten bestätigen. Von den 111 Umfrageteilnehmer*innen, die in Deutschland geboren sind, konnten wir in 94 Fällen ein Bundesland zuordnen.

¹⁰ Gisbert (2001: 310) schätzt das Lehramt Mathematik dennoch als geschlechtstypische Studienwahl (von Frauen) ein, da in den Bildungsbiographien der von ihr interpretierten Fälle das als geschlechtstypisch betrachtete Lehramt im Vordergrund stand und nicht eine naturwissenschaftliche Orientierung.

In über 60% der Fälle war dies Hessen, in weitem Abstand gefolgt von Nordrhein-Westfalen und Rheinland-Pfalz mit jeweils 7,5% sowie Baden-Württemberg mit 6,4%.

Abbildung 2: Bundesland bei Geburt (nur in D geborene, n=111)



Alle Geburtsorte mit mehr als drei Nennungen liegen in Hessen (Frankfurt, Offenbach, Wiesbaden, Gelnhausen), ebenso wie sieben der insgesamt elf Orte mit mehr als einer Nennung. Auch bei der Frage nach den Orten, an denen die Befragten hauptsächlich aufgewachsen sind, liegen Städte und Gemeinden in Hessen mit 51,9% vorne und zwar unter BA- und LA-Studierenden vergleichbar. 60% der Antwortenden sind nicht weiter als 100km von der GU entfernt aufgewachsen – knapp 50% 50km oder weniger. Im Hinblick auf Gender konnten hierbei keine Unterschiede festgestellt werden.

6.3 Schule

Die häufigsten Leistungskurse waren Englisch, Französisch und Deutsch. 43% der Antwortenden hatten Englisch im Leistungskurs, 42,2% Französisch, 21,1% Deutsch (Tabelle 4).

Die Aufschlüsselung nach Studiengängen zeigt, dass unter L3-Studierenden Französisch der mit Abstand häufigste Leistungskurs war, unter BA-Studierenden Englisch. Auch unter den Fächern, die ebenfalls als Leistungskurse

in Betracht gezogen (aber nicht gewählt) wurden, hat Englisch mit 13,5% aller 178 Nennungen den höchsten Anteil, gefolgt von Geschichte und Deutsch.

Tabelle 4: Leistungskurse nach Studiengang (2 Nennungen)

Leistungskurs	BA HF (n=32)		BA NF (n=25)		L2 (n=7)		L3 (n=64)		Alle BA & LA (n=128)	
	Anz.	% ¹¹	Anz.	%	Anz.	%	Anz.	%	Anz.	%
Mathematik	6	18,8	0	0	0	0,0	7	10,9	13	10,2
Deutsch	9	28,1	5	20	1	14,3	12	18,8	27	21,1
Englisch	17	53,1	11	44	2	28,6	25	39,1	55	43,0
Spanisch	5	15,6	1	4	0	0,0	9	14,1	15	11,7
Französisch	8	25,0	4	16	5	71,4	37	57,8	54	42,2
Sport	0	0,0	1	4	1	14,3	7	10,9	9	7,0
Geschichte	1	3,1	8	32	1	14,3	4	6,3	14	10,9
Gemeinschaftskunde/ Sozialkunde	2	6,3	0	0	1	14,3	7	10,9	10	7,8
Physik	0	0,0	0	0	0	0,0	2	3,1	2	1,6
Biologie	2	6,3	6	24	2	28,6	7	10,9	17	13,3
Chemie	1	3,1	1	4	0	0,0	1	1,6	3	2,3
Kunst	5	15,6	5	20	0	0,0	1	1,6	11	8,6
Musik	1	3,1	0	0	0	0,0	4	6,3	5	3,9
Sonstiges Fach (1 Nennung)	3	9,4	5	20	1	14,3	4	6,3	13	10,2
Σ	60	-	47	-	14	-	127	-	248	-

Die durchschnittliche Abiturnote liegt bei 2,165, Median bei 2,1, der Modus bei 2,0. Zwischen den Studiengängen unterscheiden sich die durchschnittlichen Abiturnoten (mit 1,9 unter den L3-Studierenden gegenüber 2,3 im BA-HF) merklich, nicht aber nach Gender.

¹¹ Die Prozentangaben beziehen sich auf den Studiengang.

Tabelle 5: Mittelwerte der Abiturnote in Abhängigkeit von Gender

Gender	Mittelwert	N	Std.-Abweichung
Keine Angabe	1,300	1	.
Weiblich*	2,191	103	,6021
Männlich*	2,103	29	,5102
Insgesamt	2,165	133	,5852

63,2% haben in der Schule Angebote zur Berufsorientierung erhalten. Die häufigsten Arten waren Studienmessen (bei 16,5% der Antwortenden), gefolgt von Praktika und Angeboten der Arbeitsagentur (9,8%). Auf die Frage, ob sie während der Schulzeit ein Praktikum absolviert haben, antworteten 116 Personen (87,2%) mit „ja“ – folglich hat nur ein geringer Anteil der Studienteilnehmer*innen dies als eine Art der Berufsorientierung empfunden. Am häufigsten fanden diese Praktika im sozialen Bereich statt, gefolgt vom wirtschaftlichen oder kaufmännischen, dem medizinisch-gesundheitlichen und dem Bereich Kultur/Tourismus.

6.4 Studienentscheidung und Studienbeginn

Wie vermutet, gibt die Mehrheit und zwar 52,6% der Studienteilnehmer*innen an, nicht unmittelbar nach dem Abitur das Studium aufgenommen zu haben. Dies sind etwas mehr als in der 1. UwStB 2013 (45,2% der BA-Studierenden, 34% der L3-Französisch-Studierenden). Ein im Vergleich zu LA-Studierenden geringerer Prozentsatz von BA-Studierenden hat unmittelbar nach dem Abitur das Studium aufgenommen. Die 1.UwStB hatte einen Unterschied zwischen L3 Französisch und Spanisch aufgezeigt, der sich in unseren Daten bestätigt: 51,1% der Französischstudierenden (alle Abschlüsse zusammengerechnet), aber nur 43,3% der Spanischstudierenden haben unmittelbar nach dem Abitur zu studieren begonnen.

Aus den Antworten auf die Frage, welchen Tätigkeiten die Studienteilnehmer*innen in der Zwischenzeit nachgegangen sind, können wir erkennen, dass die häufigste Beschäftigung eine Form von Lohnarbeit war (23,8% aller Nennungen), gefolgt von Bundesfreiwilligendienst/FSJ (17,8%), Auslandsaufenthalte und Reisen allgemein und einer Ausbildung. Dies waren auch in den beiden UwStB die am häufigsten genannten Beschäftigungen. 44,6% der Gesamtnennungen enthielten einen Hinweis darauf, dass diese Tätigkeit im Ausland stattgefunden hat.

Nur etwa 25% der Antwortenden haben sich schon während der Schulzeit für das Studium entschieden. 42,1% aller Antwortenden haben aus dem Internet Informationen über den Studiengang bezogen. Auf Platz 2 und 3 der wichtigsten Informationsquellen folgen Familienmitglieder und Lehrer*innen. Diese Zahlen unterscheiden sich allerdings zwischen den Studiengängen erheblich.

Tabelle 6: Informationsquellen Studium in Abhängigkeit vom Studiengang (mehrere Nennungen möglich)

	BA-HF (n=32)		BA-NF (n=25)		L2 (n=7)		L3 (n=64)		Gesamt (n=128)	
	Anz.	% ¹²	Anz.	%	Anz.	%	Anz.	%	Anz.	%
Familienmitglieder	3	9,4	4	16	3	42,9	25	39,1	35	27,3
FreundInnen/ Bekannte	7	21,9	6	24	0	0,0	8	12,5	21	16,4
LehrerInnen	2	6,3	1	4	3	42,9	28	43,8	34	26,6
Infoabende/ Studienmessen	2	6,3	2	8	0	0,0	5	7,8	9	7,0
Onlineinformationen	19	59,4	13	52	2	28,6	18	28,1	52	40,6
Sonstige Infos	6	18,8	8	32	1	14,3	13	20,3	28	21,9
Gesamt	39	-	34	-	9	-	97	-	185	-

Fast 60% der BA-Studierenden haben sich online informiert. Familienmitglieder und Lehrer*innen wurden von jeweils weniger als 10% der Antwortenden als Informationsquelle angegeben, dafür wurden Freund*innen und Bekannte in immerhin 21,9% der Fälle konsultiert. Bei den LA-Studierenden waren Onlineinformationen für etwas weniger als 30% der Antwortenden entscheidend, dafür aber in ca. 40% der Fälle Lehrer*innen und Familienmitglieder.

¹² Die Prozentangaben beziehen sich auf den Studiengang.

6.5 Entscheidungsgründe

Nach den wichtigsten Gründen, die zur Entscheidung für den jetzigen Studiengang geführt haben, haben wir mit einer Multiple-Choice-Frage und vorgegebenen Antwortmöglichkeiten gefragt. Das Antwortverhalten zeigt, dass für die meisten Studierenden eine Vielzahl bzw. Kombination von Gründen entscheidend war(en): Im Durchschnitt wählte jede*r Studienteilnehmer*in 4,6 Antworten. Wie vermutet, wurde als wichtigster Grund „Interesse an der Sprache“ (92,5% Zustimmung) genannt, gefolgt von „Interesse an Land und Leuten“ (75,9%) und „Begabung/Talent für Sprachen“ (74,4%). Auch in der persönlichen Gewichtung („wichtigster Entscheidungsgrund“) nannten die meisten Antwortenden „Interesse an der Sprache“ (65 Personen). Auch fast die Hälfte der LA-Studierenden nannten dies als wichtigsten Grund und nicht etwa das Berufsziel Lehrperson (nur 6 LA-Studierende gaben „ein bestimmtes Berufsziel“ als wichtigsten Entscheidungsgrund an).

55,6% der Antwortenden haben auch noch andere Studienfächer in Betracht gezogen. Hierbei wurden 46 verschiedene Fächer genannt. Es bestätigt sich jedoch die Vorannahme, dass unter den schließlich nicht gewählten Optionen ebenfalls geisteswissenschaftliche Fächer besonders stark vertreten sind, auch wenn naturwissenschaftliche Fächer, Wirtschaftswissenschaften, technische und medizinische Wissenschaften vereinzelt erwähnt wurden. Anglistik/Englisch und Jura sind die am häufigsten in Erwägung gezogenen Alternativen, gefolgt von Geschichte, Politikwissenschaften und Deutsch/Germanistik. Ausschlaggebend für die Entscheidung war (entsprechend der bereits oben geschilderten Befunde) das größere Interesse an der jeweiligen romanischen Sprache bei einem Fünftel der Personen, die hierauf geantwortet haben, gefolgt von externen Zwängen (wie einem NC oder Nicht-Annahme in einem anderen Fach).

Insgesamt scheinen die Studierenden aus ihrem Umfeld eher Zustimmung zu ihrer Studienwahl erfahren zu haben. Wir haben erfragt, wie Eltern, Großeltern, Geschwister, Freund*innen, Bekannte und Partner*innen auf die Studienwahl reagiert haben. Die Antworten zeigen einerseits, dass Eltern diejenigen unter diesen Personen sind, die sich am häufigsten überhaupt zur Studienwahl verhalten haben (bei 66,2% der Befragten), am zweithäufigsten Freund*innen mit 47,4%. Außerdem stellen wir fest, dass in allen Personengruppen der Prozentsatz derjenigen, die abgeraten haben, sehr gering war (der vergleichsweise höchste Prozentsatz unter Eltern und Freund*innen).

Die Differenzierung des Einflusses von Eltern nach Studiengang zeigt, dass Eltern von L3-Studierenden zu einem deutlich höheren Prozentsatz zur

Studienentscheidung Stellung genommen haben, als das bei den BA-Studierenden der Fall war, überwiegend in zustimmender Weise (bei 73,4% der L3-Studierenden vs. 50% der BA-Studierenden).

Tabelle 7: Einfluss der Eltern auf die Studienentscheidung in Abhängigkeit vom Studiengang

Studiengang	weder noch		zugeraten		abgeraten		gesamt	
	Häufigkeit	%	Häufigkeit	%	Häufigkeit	%	n	%
BA-HF	14	43,8	16	50	2	6,3	32	100
BA-NF	11	44	13	52	1	4	25	100
L2	3	42,9	4	57,1	0	0	7	100
L3	14	21,9	47	73,4	3	4,7	64	100
Alle Studiengänge	42	32,8	80	62,5	6	4,7	128	100

33,8% der Studienteilnehmer*innen haben schon einmal das Studienfach gewechselt. Unter den BA-Studierenden (HF und NF gleichermaßen) betrifft das etwa 44%, im Lehramt etwa 27%. 75,9% der Studienteilnehmer*innen würden die gleichen Fächer noch einmal studieren. Mit 82,8% ist dieser Anteil unter L3-Studierenden am höchsten, unter BA-Nebenfach-Studierenden mit über 64% am niedrigsten.

6.6 Berufswünsche

Gefragt nach möglichen Berufsfeldern für Romanistik-Absolvent*innen gaben die 133 Teilnehmer*innen insgesamt 301 Antworten. Häufigste Nennung waren Lehrberufe und Berufe im Bildungswesen (genannt von 48,1% der Befragten). 44,4% nannten kein konkretes Berufsfeld, finden aber, dass Romanistikabsolvent*innen auf Grund der im Studium erworbenen Kompetenzen vielfältige Möglichkeiten in unterschiedlichen Berufen haben. Andere häufige Nennungen waren Journalismus und Verlagswesen, gefolgt von Internationalen Organisationen, Tourismus sowie Forschung und Wissenschaft. 15 Personen gaben keine Antwort oder sagten, sie wüssten keine Berufe für Romanistik*innen.

Insgesamt 63,9% der Teilnehmer*innen haben einen konkreten Berufswunsch. Unter den L2-Studierenden waren dies 100%, unter den L3-Studierenden 92,2%. Nur 28,1% der BA-Hauptfach-Studierenden gaben demgegenüber an, einen konkreten Berufswunsch zu haben und 36% im BA-NF. Insgesamt fast 80% schätzen ihre Berufschancen als gut oder sehr gut ein (Tabelle 8). Bei

den L2- und L3-Studierenden lag dieser Anteil bei ca. 90% und niemand schätzte die Chancen als „sehr schlecht“ ein. Auch unter den BA-Studierenden schätzten 70% ihre Chancen als gut oder sehr gut ein, bei den BA-NF-Studierenden waren diese Werte etwas niedriger.

Tabelle 8: Einschätzung der Berufschancen in Abhängigkeit vom Studiengang

Studiengang	sehr gut		gut		ok		sehr schlecht		gesamt	
	Häufigkeit	%	Häufigkeit	%	Häufigkeit	%	Häufigkeit	%	Häufigkeit	%
BA-HF	10	31,3	12	37,5	8	25	2	6,3	32	100
BA-NF	3	12	12	48	8	32	2	8	25	100
L2	1	14,3	6	85,7	0	0	0	0	7	100
L3	24	37,5	34	53,1	6	9,4	0	0	64	100
Alle Studiengänge	38	29,7	64	50%	22	17,2	4	3,1	128	100

Für 83,5% der Antwortenden spielt eine eigene Familie für die Zukunftsplanung eine wichtige oder sehr wichtige Rolle. Unter den LA-Studierenden war dieser Anteil noch höher: Alle 7 Antwortenden (100%) im L2-Studiengang gaben an, dass die Familienplanung sehr wichtig ist und 73,4% der L3-Studierenden. Hinzu kommen 18,8%, die „wichtig“ angegeben haben – was bedeutet, dass Familienplanung für 92,2% der L3-Studierenden wichtig oder sehr wichtig ist. Im BA-Hauptfach haben deutlich weniger, aber mit 56,3% trotzdem über der Hälfte der Antwortenden angegeben, dass eigene Kinder für die Zukunftsplanung „sehr wichtig“ sind – insgesamt 84,4% wichtig oder sehr wichtig. Am vergleichsweise geringsten war der prozentuale Anteil derer, für die Familie in der eigenen Zukunftsplanung eine große Rolle spielt, unter den Studierenden im BA-Nebenfach (isg. 68%, bei 36% „sehr wichtig“). Unter den weiblichen* Studierenden (ohne Berücksichtigung des Studiengangs) lag der Anteil mit 87,4% höher als unter den männlichen* Studierenden (69,9%).

Nach der Idealvorstellung für Ihre Zukunft gefragt, war die häufigste Antwort „sicherer Job und Verbeamtung“ (24,3% aller Teilnehmenden, bzw. 27,4% derjenigen, die eine Antwort gegeben haben), gefolgt von „abwechslungsreiche berufliche Tätigkeit“ und „Familienplanung“ mit jeweils 18,8% bzw. 21,2%.

6.7 Genderverteilung

Wir haben die Studienteilnehmer*innen um eine Schätzung des „Männeranteils“ in den romanistischen Seminaren gebeten, um einen Eindruck davon zu bekommen, wie die Genderverteilung wahrgenommen wird. Die meisten

Antworten (38,3%) gaben einen Wert zwischen 10 und 14% an, der Mittelwert lag bei 17,4, der Median bei 15. Das bedeutet, dass der geschätzte „Männeranteil“ unter demjenigen der Studierendenstatistik liegt (24,1% in Bezug auf alle Studiengänge). 28,6% der Antwortenden gaben an, diesen Anteil vor dem Studium für höher geschätzt zu haben, 36,1% kreuzten an, diesbezüglich vor dem Studium keine Vorstellung gehabt zu haben.

Das subjektive Empfinden gegenüber dieser Situation weist keine einheitliche Tendenz auf: 45,1% finden die Genderverteilung positiv oder sehr positiv, etwas mehr als die Hälfte negativ. Ungefähr gleich viele Antwortende haben die Extremwerte „sehr positiv“ (11 Antworten) oder „sehr negativ“ gewählt.

7. Schlussfolgerungen

Aufgrund der geringen Teilnehmer*innenzahl und insofern die Umfrage keine Langzeitdaten erfasst, verbieten sich Verallgemeinerungen. Bei aller gebotenen Vorsicht lassen sich einige Tendenzen erkennen:

Die wichtigste Schlussfolgerung von Christine Bierbach und Kolleginnen (1995: 49) bestätigt sich auch in unserer Umfrage: Interesse an Sprache, Kultur und Literatur ist der am häufigste genannte Grund für ein Romanistikstudium.

Die Studierenden der Romanistik haben in der Schule in der Regel Sprachen im Leistungskurs belegt, etwas seltener andere geisteswissenschaftliche Fächer. Wenn für sie zum Zeitpunkt der Studienentscheidung mehrere Optionen in Frage kamen, waren diese nicht disparat, sondern überwiegend im Spektrum der Philologien oder Geistes- (und seltener Sozial-)wissenschaften angesiedelt.

Die Heterogenität der Fächerkombinationen ist unter Lehramtsstudierenden geringfügig größer (so gibt es z.B. einige Studierende, die eine romanische Sprache mit einer Naturwissenschaft kombinieren). Die konkrete Studienentscheidung für einen bestimmten Studiengang und eine bestimmte Universität ist bei drei Viertel der Studierenden erst nach dem Abitur gefallen. Über die Hälfte der Studierenden ist auch im Anschluss an das Abitur erst einmal einer anderen Tätigkeit nachgegangen. Meist beinhaltete diese Tätigkeit eine Lohnarbeit, sehr häufig fand sie aber auch im Ausland statt.

Der überwiegende Teil der Frankfurter Romanistik-Studierenden ist in Hessen geboren und aufgewachsen, was wiederum die Hypothese nahelegt, dass die Wahl der Universität (und deren Nähe zum vorherigen Wohnort) der Fachwahl vorausgeht. Insbesondere BA-Studierende wohnen häufig auch während des Studiums noch bei ihren Eltern und nehmen teils lange Pendelzeiten auf sich.

Die BA-Studierenden haben überwiegend noch kein konkretes Berufsziel. Obwohl unsere Daten den Eindruck erwecken, dass diese Studierenden ihrer beruflichen Zukunft dennoch optimistisch entgegensehen, hat die UwStB deutlich gezeigt, dass sich die BA-Studierenden mehr Angebote zur Berufsorientierung im Rahmen ihres Studiums wünschen. Hierbei handelt es sich um einen sehr konkreten Hinweis auf Möglichkeit zur Verbesserung der Studienbedingungen bzw. der Zufriedenheit der Studierenden.

Die Gründung einer eigenen Familie ist für die überwiegende Mehrheit der Befragten in allen Studiengängen ein wichtiges Ziel. Insbesondere unter Lehramtsstudierenden ist auch der Wunsch nach einem sicheren Job bzw. sogar Verbeamtung integraler Bestandteil der Idealvorstellung der eigenen Zukunft.

Das Antwortverhalten der Studierenden ließ keine Rückschlüsse darauf zu, dass sie in ihrem sozialen Umfeld mit einem negativen Image von Romanistik konfrontiert sind. Sie waren sich im Vorhinein des Studiums nicht des hohen „Frauenanteils“ am Institut für Romanische Sprachen und Literaturen bewusst. Die subjektive Bewertung dieses Genderverhältnisses divergiert aber sehr stark und wird teilweise positiv, teilweise aber auch negativ eingeschätzt. Die männlichen* Antwortenden hatten eher die Tendenz, diese Genderverteilung positiv zu bewerten.

Die Zahlen der Studierendenstatistik konfrontieren uns mit der Tatsache drastisch sinkender Studierendenzahlen in den romanistischen Studiengängen, denen auf den Grund zu gehen von höchster Dringlichkeit ist. Insofern davon auszugehen ist (und unsere Daten zu bestätigen scheinen), dass viele Studiengänge schon sehr früh in der Biographie ausgeschlossen werden, müsste es eher darum gehen, diejenigen zu gewinnen, die ein romanistisches Studium in Erwägung ziehen, es dann aber nicht tun. Bei allem Interesse am Fortbestand der Disziplin Romanistik kann das Leitinteresse nicht sein, mehr Personen für dieses Fach zu gewinnen, die sich mit dem männlichen* Geschlecht identifizieren, sondern insgesamt zu verstehen, wann und warum sich Schüler*innen und junge Erwachsene für ein Studium einer romanischen Sprache entscheiden, um gegebenenfalls diejenigen bestärken und unterstützen zu können, die Interesse an diesem Studium haben, sich aber dennoch dagegen entscheiden. Unabhängig von Gender muss das Interesse einer auf den Abbau von Barrieren und Marginalisierungen ausgerichteten Hochschul- und Instituts politik sowie Bildungsarbeit darin liegen, Personen in ihren Interessen zu bestärken und gute Bedingungen für das Studium zu schaffen.

Notwendig geht es dann auch darum diejenigen besonders zu unterstützen, die mit ihren Interessen auf Ablehnung und Widerstand stoßen, damit sich deren individuelle Handlungsoptionen vergrößern.

Literatur

- Bierbach, Christine/Hilgemann, Irine/Wolter, Birgit, 1995. „Warum studieren Frauen Romanistik – malgré tout?“, in: *Quo vadis Romania?* 5/1995, 29-51, <http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/wp-content/uploads/2014/01/QVR-5-Sprache-und-Geschlechterrollen.pdf>.
- Bieri Buschor, Christine/Denzler, Stefan/Keck, Andrea, 2008. „Wohin nach der Matur? Faktoren der Studienfachwahl von Maturandinnen und Maturanden“, in: *Gymnasium Helveticum* 2/2008, 14-19.
- Bieri Buschor, Christine/Berweger, Simone/Keck Frei, Andrea/Kappler, Christa, 2014. „Projektbericht ‚Geschlechts(un)typische‘ Studienwahl: Weshalb Frauen Ingenieurwissenschaften studieren und Männer Primarlehrer werden“, https://phzh.ch/MAPortrait_Data/161973/9/Projektbericht_GUNST.pdf
- Dressel, Kathrin/Wagner, Susanne, 2008. „Erwerbsarbeit: Zur Situation von Frauen auf dem Arbeitsmarkt“, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate, (Hg.). *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 489-498.
- Flick, Uwe, 2007. „Triangulation in der qualitativen Forschung“, in: ders. et al. (Hg.). *Qualitative Forschung*. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: rowohlt, 309-318.
- Gisbert, Kristin, 2001. *Geschlecht und Studienwahl*. Biographische Analysen geschlechtstypischer und -untypischer Bildungswege. Münster u.a.: Waxmann.
- Goethe-Universität, 2013a. *Erste universitätsweite Studierendenbefragung an der Goethe-Universität*. Ergebnisbericht: Fachbereich 10 Neuere Philologien - I (B.A. American Studies, B.A. Germanistik, B.A. Kognitive Linguistik, B.A. Romanistik, B.A. English Studies, B.A. Theater-/Film-/Medienwissenschaften) Stand: 17.09.2013, Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Goethe-Universität, 2013b. *Erste universitätsweite Studierendenbefragung an der Goethe-Universität*. Ergebnisbericht: Fachbereich 10 Neuere Philologien - I (B.A. American Studies, B.A. Germanistik, B.A. Kognitive Linguistik, B.A. Romanistik, B.A. English Studies, B.A. Theater-/Film-/Medienwissenschaften), Goethe-Universität Frankfurt am Main.

- Goethe-Universität, 2013c. *Erste universitätsweite Studierendenbefragung an der Goethe-Universität*. Ergebnisbericht: Lehramt nach Fächern Teil I von II (Biologie, Chemie, Erdkunde, Evangelische Religion, Französisch, Geschichte), Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Goethe-Universität, 2013d. *Erste universitätsweite Studierendenbefragung an der Goethe-Universität*. Erster Ergebnisbericht. Goethe-Universität Frankfurt am Main.
<https://www.uni-frankfurt.de/46821406/Gesamtbericht-FINAL.pdf>.
- Goethe-Universität, 2018. *Zweite universitätsweite Studierendenbefragung – Gesamtbericht*. Unter Mitarbeit von Lena Opitz & Martin Lommel, Abteilung Lehre und Qualitätssicherung der Goethe-Universität unter Mitarbeit von Maximilian Brauch und Isabell Ott. Frankfurt am Main. http://www.uni-frankfurt.de/73501944/Gesamtbericht_2__uniweite_Studierendenbefragung_FINAL2_3.pdf.
- Rienäcker, Dörte/Beutter, Stephanie, 1994. *Persönliche Voraussetzungen, Motivationen und Erwartungen an das Fremdsprachenstudium am Beispiel ausgewählter Ergebnisse einer Befragung von Studierenden des Studiengangs Diplom-Romanistik an der Universität Gesamthochschule Kassel*. Diplomarbeit: Universität Gesamthochschule Kassel. Anglistik/Romanistik.
- Weirich, Anna-Christine, 2002. „Luftfahrttechnik, Landschaftsbau – oder doch Romanistik? Etappen und Entscheidungen auf dem Weg ins Romanistikstudium“, Gender und Romanistik: Studien- und Berufsentscheidungen Studierender am Fachbereich 10. Gefördert durch den Ruth-Moufang Fonds (1.12.2018-31.10.2019, Leitung: Dr. Anna-Christine Weirich), Projektbericht.
- Wetterer, Angelika, 1995. „Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen. Einleitung“, in: Wetterer, Angelika, (Hg.). *Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen*. Frankfurt/Main u.a.: Campus, 11-28.

REZENSION

Cuadernos del Archivo, año III, 2019, Publicaciones del Centro DIHA, ed. Regula Rohland de Langbehn, London/Potsdam: INOLAS. No. 5/6: *Asociaciones e instituciones de la minoría alemana en Argentina, casos e historias*. Trabajos presentados en base a exposiciones del 6º Coloquio sobre la inserción de la minoría alemana en la Argentina, celebrado del 6 al 8 de junio 2015 [sic, für 2018, cf. p. 7], 2019, 227 pp.

Die Arbeiten des Dokumentationszentrums der Deutschen Einwanderung nach Argentinien setzen sich fort. QVR hat über die ersten beiden Faszikel von 2017 berichtet (No. 51-52, 2018, 207-210), ein drittes von 2018 liegt mir vor, es enthält zwei größere Aufsätze über deutsche Kolonisation in Argentinien und ein hochinteressantes Dossier über deutschsprachige peronistische Propaganda aus den fünfziger Jahren. Der Inhalt von No. 4 ist mir nicht bekannt (den Herausgebern wäre zu empfehlen, in jeder Nummer die Liste der bereits erschienenen Hefte anzuführen). Die hier vorzustellende Doppelnummer enthält die Akten einer im Juni 2018 abgehaltenen Tagung über deutschsprachige Organisationen in Argentinien. Dabei ist das Spektrum der Herangehensweisen recht weit: neben eher trockenen Schilderungen der Aufgaben und Funktionen stehen lebendige kritische Berichte, vor allem auch über interne Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppen; dabei spielen natürlich die Konflikte zwischen Nationalisten, später Hitler-Anhängern und deren Gegnern eine besondere Rolle. Einige der Beiträge lassen sich leicht mit früher publizierten in Zusammenhang bringen. Neben zwölf im engeren Sinne wissenschaftlichen Texten sind auch vier „artículos testimoniales“ aufgenommen (172-213), die teilweise von besonderem Interesse sind. Es liegt in der Natur der Dinge, dass viele der Beiträge Wohltätigkeits- oder Unterrichtsorganisationen gewidmet sind; andere behandeln kulturelle Themen.

Der Band beginnt allerdings mit einem Bericht von Adriana Ortea über die Entwicklung des heutigen *Pueblo Liebig* (17-33), eines Ortes in der Provinz *Entre Ríos*, in dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Produktion des gleichnamigen Fleischextrakts ihren Ausgang nahm. Der Bericht beschreibt eindrücklich die Anglisierung des Unternehmens im Verlauf des Ersten Weltkrieges (kurz gesagt: aus *Liebig* wird *Oxo*).

Die deutsche Einwanderung nach Argentinien spielt sich vor allem im späten 19. Jahrhundert, der Zwischenkriegszeit und dann in einer letzten Welle nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ab. Da sie seit den fünfziger Jahren

praktisch zum Erliegen gekommen ist und außerdem teilweise durch Rückwanderung abgelöst wird, nehmen die Aktivitäten der verschiedenen Organisationen allmählich ab. Das lässt sich an mehreren der Beiträge erkennen – auf der anderen Seite ist es erstaunlich, welche Leistungen immer noch vollbracht werden. Wer sich dafür interessiert, kann sich leicht ein Bild durch die Lektüre der 1878 gegründeten und immer noch bestehenden Zeitung *Argentinisches Tageblatt* machen (die allerdings heute nur noch wöchentlich erscheint und eine Auflage von 10 000 angibt).

Zu den Organisationen, die sich neu angekommener Einwanderer annehmen sollen, gehört die 1882 gegründete *Sociedad Protectora de Inmigrantes Germánicos* (*Verein zum Schutze germanischer Einwanderer* – im Folgenden werden immer zuerst die heute gewöhnlich verwendeten spanischen und danach die meist ursprünglichen deutschen Bezeichnungen angegeben), der Gastón Alejandro Olivera einen Beitrag widmet (34-46). Regula Rohland de Langbehn, die Gründerin des Archivs, beleuchtet in ihrem Beitrag das Wirken der mehr als hundertjährigen, immer noch tätigen *Sociedad Alemana de Beneficiencia* (*Deutsche Wohltätigkeitsgesellschaft*, 47-58), das noch immer für deutsche Einwanderer und ihre Nachkommen von großer Bedeutung ist. Hans Knoll (59-78) trägt einen Beitrag über die in der Zwischenkriegszeit arbeitende *Oficina de Asesoramiento para Emigrantes* (*Auswandererberatungsstelle*) der *Unión Germánica* (*Deutscher Volksbund für Argentinien*) bei, in der es nach kurzer Zeit zu Konflikten kam, nicht ausschließlich aber auch entsprechend der Weltanschauungen. Über eine ähnliche, allerdings etwas spätere Schweizer Einrichtung schreibt María Cecilia Gallero (126-141): „La inmigración suiza y la COMSO (1946-1963)“. Ein letzter Beitrag in dieser Richtung ist dem auch als Schriftsteller hervorgetretenen Germán Kratochwil zu verdanken, der über die zwischen 1965 und 1975 aktive *Fundación Servicio Social en la Empresa* schreibt, die sich bemühte, Sozialarbeiterinnen (es waren wohl nur Frauen) auszubilden, die in Betrieben tätig wurden (163-169). Gegründet wurde die Organisation von Gerhard und Ruth Graf, die nach 1933, wohl aus politischen Gründen, Deutschland verlassen mussten. Aus heutiger Sicht bedauert Kratochwil eine gewisse Naivität, eine solche Organisation in einer Gesellschaft zu gründen, in der die sozialen und politischen Konflikte immer heftiger werden; es handelt sich um die Zeit der Diktatur des Generals Onganía und die nachfolgenden Wirren, die zur zweiten Präsidentschaft Peróns führten, um schließlich 1976 in der brutalsten Diktatur zu münden, die Argentinien bislang kannte.

Drei Aufsätze befassen sich mit den Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Flügeln der Einwanderer während der Hitler-Zeit: Germán

Friedmann, der sich schon in früheren Ausgaben der *Cuadernos* mit diesen Problemen befasst hat, entwirft in „Los opositores a Hitler de habla alemana en Argentina. Entre la amenaza nazi, el *Deutschtum* y la argentinidad“ (88-97) das große Panorama. Mariana González Lutier berichtet über die Untersuchungen der argentinischen Parlamentskommission zur Untersuchung antiargentinischer Aktivitäten an der Goethe-Schule (98-110), und Robert Kelz, der ebenfalls in dieser Zeitschrift schon publiziert hat, berichtet über die Auseinandersetzungen zwischen pro- und anti-nazistischen Theatertruppen (111-125).

Relativ isoliert steht der Beitrag von Claudia Garnica, die über zwei Romane des Schriftstellers Max René Hesse (1877-1952) schreibt, in denen das Deutsche Hospital in Buenos Aires eine Rolle spielt. Hesse war von Beruf Arzt und arbeitete ab 1910 etliche Jahre am Deutschen Hospital. Daher dürfte in die beiden 1933 in Deutschland veröffentlichten Bände einiges an eigenen Erfahrungen eingeflossen sein; wahrscheinlich bilden sie gewisse Schichten der deutsch-argentinischen Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit genauem kritischen Blick ab. Die Person Hesse, dessen ideologische Einordnung nicht ganz klar ist, verdiente möglicherweise weitere Aufmerksamkeit.

Die beiden Beiträge von Lila Bujaldón de Esteves (142-151) und María Ester Vázquez (152-162) skizzieren das Leben und die Erfolge der 1949 gegründeten *Sociedad Goetheana Argentina* in Mendoza, die zur zeitweisen Gründung eines Goethe-Institutes in der Stadt führte, das jedoch nach 1990 aufgrund der geänderten Prioritäten der Dachorganisation wieder geschlossen wurde. Seither muss die örtliche Gesellschaft den Deutschunterricht – darum geht es neben kulturellen Veranstaltungen – alleine stemmen. Thematisch schließt der letzte Beitrag des Bandes an diese Fragestellungen an, nämlich die von Germán Lehrke beschriebene Arbeit der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Schulen in Argentinien“ (204-213).

Rodolfo Hepe gibt einen knappen Überblick (199-203) über die *Federación de Asociaciones Argentino-Alemanas* (*Verband der Deutsch-Argentinischen Vereinigungen*), der als Dachverband aller Organisationen fungiert.

Von besonderem Interesse sind zwei der *artículos testimoniales*, nämlich zuerst der Bericht von Horacio Agustín Walter über die Wolgadeutschen: „Los Alemanes de Rusia en Argentina: una comunidad visible“ (172-185), in dem es ihm gelingt, einen Überblick über das Schicksal der Gruppe von der Auswanderung nach Südrussland, auf Einladung der Zarin Katharina II., im späten 18. Jahrhundert, über die Weiterwanderung nach Argentinien (und in andere amerikanische Staaten) im späten 19. Jahrhundert bis zur heutigen Situation zu geben. Die Russlanddeutschen haben sich in Russland gegenüber ihren einheimischen Nachbarn abgeschlossen, deshalb haben sie über Generationen ihre

Sprache bewahrt. In Argentinien dagegen sind sie allmählich in der Gesellschaft aufgegangen, haben im Allgemeinen ihre Sprache aufgegeben, sind aber als Gruppe weiterhin deutlich sichtbar geblieben. Der Text von Pedro N. Sadler über die *Asociación Filantrópica Israelita* (ursprünglich *Hilfsverein deutschsprechender Juden*) zeichnet nach, wie unter dem Eindruck der so genannten Machtergreifung durch Hitler bereits am 26. April 1933 der Verein gegründet wurde, der ankommenden deutschen Juden auf der Flucht eine große Hilfe werden sollte. Es ist bemerkenswert, wie rasch und wie effizient Privatleute in Argentinien reagierten – lange vor irgendeiner staatlichen Institution in irgendeinem Land. Man möchte diesen Text eines Zeitzeugen (!) manchem zeitgenössischen Politiker in die Hand drücken.

Meine Aufzählung mag sich etwas trocken lesen. Die verschiedenen Beiträge interessieren unterschiedliche Zielgruppen, der thematische Mantel ist daher ein sehr weiter. Andererseits können sie in ihrer Gesamtheit ein lebendiges Bild der deutschsprachigen Einwanderung nach Argentinien und ihrer Organisationsformen geben. Man möchte den *Cuadernos del Archivo* noch viele solch interessanter Publikationen wünschen.

Oberwaltersdorf, 12. Februar 2020

REZENSION

Coseriu, Eugenio, 2020. *Geschichte der romanischen Sprachwissenschaft*. Band 2: Von Nebrija (1492) bis Celso Cittadini (1601): Die Epoche des Humanismus. Bearbeitet und herausgegeben von Wolf Dietrich. Tübingen: Narr Francke Attempto, 293 S.

Der vorliegende Band ist der zweite einer groß angelegten Geschichte der romanischen Sprachwissenschaft. Im ersten Band, der mit Reinhard Meisterfeld als Mitautor erschien (*Geschichte der romanischen Sprachwissenschaft*. Band 1: Von den Anfängen bis 1492. Tübingen: Narr, 2003), war das Projekt auf vier Bände veranschlagt, deren letzter das 19. Jahrhundert behandeln sollte (Grundlage des Textes sind in den Jahren 1970-1976 gehaltene Vorlesungen). Im jetzigen Band werden auch insgesamt vier Bände angekündigt, die allerdings nur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reichen sollen. Ein historiographisches Projekt von ähnlichem Umfang auf diesem Gebiet ist mir nicht bekannt. Es hat nicht zuletzt daher auch eine komplexe Entstehungsgeschichte: an der Erarbeitung des ersten Bandes hat Coseriu selbst noch mit großem Engagement mitgewirkt (vgl. dazu: Meisterfeld, Reinhard, 2002. „Eugenio Coseriu und die Geschichte der romanischen Sprachwissenschaft“, in: Murguía, Adolfo, (Hg.). *Sprache und Welt*. Festgabe für Eugenio Coseriu zum 80. Geburtstag. Tübingen: Narr, 141-165. In dem Band finden sich auch erste Informationen zum Coseriu-Archiv in Tübingen). Er verstarb jedoch noch vor dem Erscheinen des Bandes. Danach kam es zu einer langen Pause. 2017 verstarb auch der Mitautor/Bearbeiter Reinhard Meisterfeld. Jetzt soll, offensichtlich auch im Hinblick auf Coserius hundertsten Geburtstag 2021, das restliche Projekt zügig veröffentlicht werden.

Natürlich haben sich die Bedingungen für die Erarbeitung des Textes geändert: Wolf Dietrich kann sich nur auf das Manuskript Coserius stützen, das allerdings gut ausgearbeitet ist. Offensichtlich waren die Texte dieser Vorlesungen von Anfang an zur Veröffentlichung bestimmt. Meisterfeld berichtet in dem erwähnten Aufsatz, es habe auch eine Vorlesung zum 20. Jahrhundert gegeben (S. 151), die anscheinend nicht zur Publikation gedacht war/ist. Dietrich hat sich, wie er sagt, weitgehend an den Text Coserius gehalten: „Insgesamt habe ich den Text der Vorlesungsvorschrift, der oft gut ausformuliert, oft aber auch im Telegrammstil gehalten ist, ergänzt, geglättet, sehr selten gekürzt und mit den notwendigen Verweisen versehen. Um die Authentizität des Original-

textes mit seinem oft eigenwilligen Duktus möglichst zu erhalten, habe ich längere, mir notwendig erscheinende Ergänzungen in eckige Klammern gesetzt.“ (S.10) Zwar meint man, wenn man den Text liest, oft die Stimme Coserius zu hören, man kann an vielen Stellen die Ergänzungen Dietrichs auch da erkennen, wo sie nicht besonders gekennzeichnet sind, aber an manchen Stellen bleiben Zweifel über die Urheberschaft. Wahrscheinlich wäre es sinnvoll gewesen, Dietrich als Mitautor zu nennen, oder aber, seine Eingriffe in den Text noch genauer zu kennzeichnen. Die im Vergleich zum ersten Band unterschiedliche Entstehungsweise dürfte bis zu einem gewissen Grade mit erklären, dass dieser Band deutlich kürzer ist als der erste.

Vielleicht, vor allem für jüngere Leser, eine kurze Vorstellung der Person: Eugenio Coseriu lebte 1921-2002. Er wurde im damaligen Groß-Rumänien, in der heutigen Moldau-Republik, geboren und studierte in Iași, Rom, Padua und Mailand, bevor er als Professor an die Universität Montevideo ging, wo er 1951-1963 wirkte. Nach mehreren Gastprofessuren in Deutschland wurde er 1963 als ordentlicher Professor für Romanische Philologie und ab 1966 auch für Allgemeine Sprachwissenschaft nach Tübingen berufen; er blieb definitiv in der Neckarstadt. Er war einer der einflussreichsten Sprachwissenschaftler in der „alten“ Bundesrepublik. Zunächst wird er vor allem als Strukturalist angesehen (einer der ersten in Westdeutschland), nicht zuletzt aufgrund seiner Arbeiten zur strukturellen Semantik, später wird er stärker zu einer neo-idealistischen Sprachwissenschaft neigen, die sich stark auf Wilhelm von Humboldt beruft. Er sieht den Strukturalismus als nur vorübergehendes Stadium an, das, wie er einmal sagt, dialektisch überwunden werden muss. Der Generativen Grammatik steht er von Anfang an kritisch gegenüber; er hält sie für die Betrachtung der Einzelsprachen inadäquat, für das Sprechen und dessen Analyse besser geeignet.

Einer der wichtigen Grundsätze Coserius im Hinblick auf die Geschichte der (romanischen) Sprachwissenschaft ist, dass er nicht zwischen einer „vorwissenschaftlichen“ und einer „wissenschaftlichen“ Sprachwissenschaft unterscheidet (Dietrich im „Vorwort“, S. 9) und daher alle Perioden mit gleicher Aufmerksamkeit betrachtet. Im ersten Band sagt er dazu:

„[...] die Fragestellungen einer Wissenschaft stehen nicht in einem leeren Raum. Sie sind nicht absolut, und sie sind nicht unzeitlich [sic]. Vielmehr entspricht jede Fragestellung einer geschichtlichen Situation und kann nur im Rahmen dieser und von dieser her richtig verstanden werden. Jede Fragestellung übernimmt im Ganzen oder teilweise andere

Fragestellungen, stellt sich anderen Fragestellungen gegenüber, lehnt andere Fragestellungen explizit oder implizit ab. In dieser Hinsicht ist die Geschichte eines jeden Gegenstandes *Kontinuität* und *Änderung* zugleich, d. h. *Entwicklung*. Was nur Kontinuität (als Beständigkeit) oder nur Änderung aufweist, hat keine Geschichte.“ (Band 1, S. 3)

Allerdings nimmt er diese Offenheit ein Stück weit zurück, wenn er zwischen „richtigen“ und „verkehrten“ Fragestellungen (Band 2, S. 9) unterscheidet. Damit legt er bis zu einem gewissen Grade die Elle von heute an die Arbeiten von damals an. Dieses Vorgehen erleichtert zwar dem heutigen Leser die Orientierung ein wenig, geht aber vom heutigen Erkenntnisstand (der schon morgen überholt sein kann) aus und nicht von der Perspektive der Entstehungszeit. Diese Spannung ist eigenartig. Aber wir wissen: jedes Buch, auch ein wissenschaftliches, sagt (fast) ebenso viel wie über den Gegenstand über den Autor aus.

Die hier behandelte Zeit geht von der ersten gedruckten Grammatik einer romanischen Sprache, der kastilischen von Nebrija (1492), bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Überraschenderweise soll der im Untertitel genannte Celso Cittadini erst im Folgeband behandelt werden. Der Schwerpunkt liegt auf zwei Gebieten, nämlich auf der grammatischen Beschreibung, einschließlich Phonetik und Orthographie (15-108), und auf der „Entwicklung historischer Perspektiven“ (127-204). In den ersten beiden Kapiteln verfolgt Coseriu detailgenau die Fragen und Darstellungen der einzelnen Werke; er beobachtet, inwieweit sich Erkenntnisse akkumulieren, aber auch, wie sie umgekehrt wieder verloren gehen (können). Keine wichtigere Äußerung wird übergangen. Das lässt sich hier im Detail nicht sinnvoll referieren. Die Kapitel über romanische Lehrwerke (als Fremdsprachenlehrwerke) und den Sprachvergleich (109-125), Etymologie (205-213) und historische Grammatik (215-226) sind dagegen deutlich kürzer. Allerdings vermengen sich die einzelnen Aspekte vielfach in den behandelten Werken, daher kommt es auch in der Darstellung zu unvermeidlichen Überlappungen.

Coseriu stellt eine ungeheure Zahl von Autoren vor, im Allgemeinen nach Ländern gegliedert, die gewaltige Mengen an Wissen und viele Spekulationen geschrieben habe. Die Darstellung lässt erahnen, dass ihm die spanischen (=kastilischen) Verhältnisse besonders vertraut und wichtig sind. Aber darüber werden Frankreich und Italien nicht vernachlässigt. Die wissenschaftliche Integration des Rumänischen in die Romania bleibt dem Folgeband vorbehalten (was einsichtig ist, denn sie findet zum größten Teil erst *nach* dem hier behandelten Jahrhundert der Humanisten statt). Die Zahl der behandelten Autoren

und die Menge des dargestellten Materials sind beträchtlich. Vorsichtig zieht Coseriu Verbindungslinien. Es wäre vorstellbar, ein größeres Forschungsprojekt zu organisieren, das diese Materialien zueinander in Relation stellt und die Beziehungen zwischen den Autoren im Einzelnen betrachtet. Coseriu tut das zwar, aber (bewusst) nur in Ansätzen, um die Darstellung nicht zu überladen.

Das umfangreiche Kapitel über die Anfänge historischer Perspektiven muss von der Feststellung ausgehen, dass eine moderne Vorstellung von Historizität noch nicht existiert (sie ist erst eine Erkenntnis des frühen 19. Jahrhunderts). Das erklärt manche uns heute unverständlich erscheinende Positionen. Eine Hauptfrage ist die nach der Herkunft der romanischen Sprachen. Während in der südlichen Romania der Bezug zum Latein offensichtlich ist, vielfach spielt dabei die Korruptionsthese eine Rolle, die letztlich eine frühe (sehr vage und pejorative) Vorstellung des gesprochenen Lateins enthält, zu dem dann Elemente von (modern gesprochen) Substraten und Superstraten kommen, verläuft die Diskussion in Frankreich völlig anders, vor allem viel lebhafter und kontroverser (S. 141). Coseriu gibt für diese besondere Situation eine ganze Reihe von Gründen an (141-143), zu denen die offensichtliche Verschiedenheit des Französischen vom Latein zählt, die größere Rolle der Franken bei der Sprachentstehung, das keltische Substrat und der Wettbewerb mit dem Italienischen. Als zusätzlichen Grund nennt er den Umstand, dass viele Humanisten in Frankreich Protestanten waren und daher dem Latein als Sprache der Katholischen Kirche gegenüber etwas voreingenommen. Das führt zum Aufkommen sehr unterschiedlicher Herkunftsthesen, die Coseriu unterteilt in eine griechische, eine hebräisch-semitische, eine keltische (diese wird in der „Keltomanie“ des 18./19. Jahrhunderts auf teilweise neuer Grundlage wieder aufgegriffen und ist bis heute nicht ganz aus gewissen mondänen Diskussionen verschwunden), eine, welche die Eigenständigkeit des Französischen betont, und schließlich eine, welche die Sprache auf das Latein zurückführt. Allerdings stellt er selbst fest, dass viele der Autoren unterschiedliche Faktoren für die Entstehung anführen, also selten Monokausalität propagiert wird. Ferner meint er zu erkennen, dass Historiker, wie François Hotman, Claude Fauchet und Estienne Pasquier, gewöhnlich zu „besseren“ Resultaten kommen als die Philologen (das gilt nach Coseriu besonders für Henri Estienne, 178-179, der sonst oft als Vorläufer moderner Positionen angesehen wird). Am besten schneidet der aus Agen stammende Joseph Juste Scaliger ab (200-204). Das ließe den vorsichtigen Schluss zu, dass diese Historiker vielleicht schon damals näher an den Zeitkonzeptionen der Moderne sind als die zeitgenössischen Philologen. Übrigens stützt Coseriu sich für dieses Teilkapitel stark auf die Bonner Dissertation von Josef Gerighausen (*Die historische Deutung der Nationalsprache im*

französischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts, 1963), welche einst die Positionen sehr gut aufgearbeitet hat. Erstaunlich ist – zumindest für mich – dass Coseriu in diesem Zusammenhang bereits von „Nationalsprache“ spricht (etwa S. 43, 52, 78, 141 u. ö.), wo doch noch gar keine *Nation* im modernen Sinne besteht. Zwar wird die Vokabel in der Renaissance verwendet, aber mit einem anderen Inhalt (vgl. etwa die Diskussionen um die Zusammensetzung des Konstanzer Konzils 1414-1418). Ist das einfach eine bequeme sprachliche Konvention? Übernimmt er den Begriff von Gerighausen? Oder hat er andere Gründe?

Diese ungeheuer dichte Darstellung geht nur wenig auf den soziohistorischen Kontext ein, in dem die verschiedenen Autoren schreiben. Ausgehend von diesem beeindruckenden Material ließen sich wohl leicht interessante Fragen nach einer *Sozialgeschichte der romanischen Forschung* stellen und bearbeiten. Dazu gehört, ebenso wie die Frage nach den erwähnten Kontexten, die nach den Motivationen der Autoren, die voraussichtlich sehr unterschiedlich ausfallen werden. Weiter ausbauen lässt sich auch die Untersuchung des Austausches, in dem verschiedene Autoren standen. Zwar geht Coseriu oft darauf ein, wenn ein Autor sich aus einem anderen inspiriert (oder ihn einfach abschreibt, ein Urheberrecht gibt es allenfalls in bescheidenen Ansätzen in Gestalt von *Druckprivilegien*), aber über den vielfachen, direkten oder indirekten, Austausch zwischen den Gelehrten berichtet er wenig, obwohl sich dieser Austausch doch oft bis in die Publikationen (etwa bei Bembo) niederschlägt. Ein zweiter Band mithin, der zum Nachdenken anregt und einen mit Spannung auf die weiteren warten lässt.

Oberwaltersdorf, 4. Mai 2020